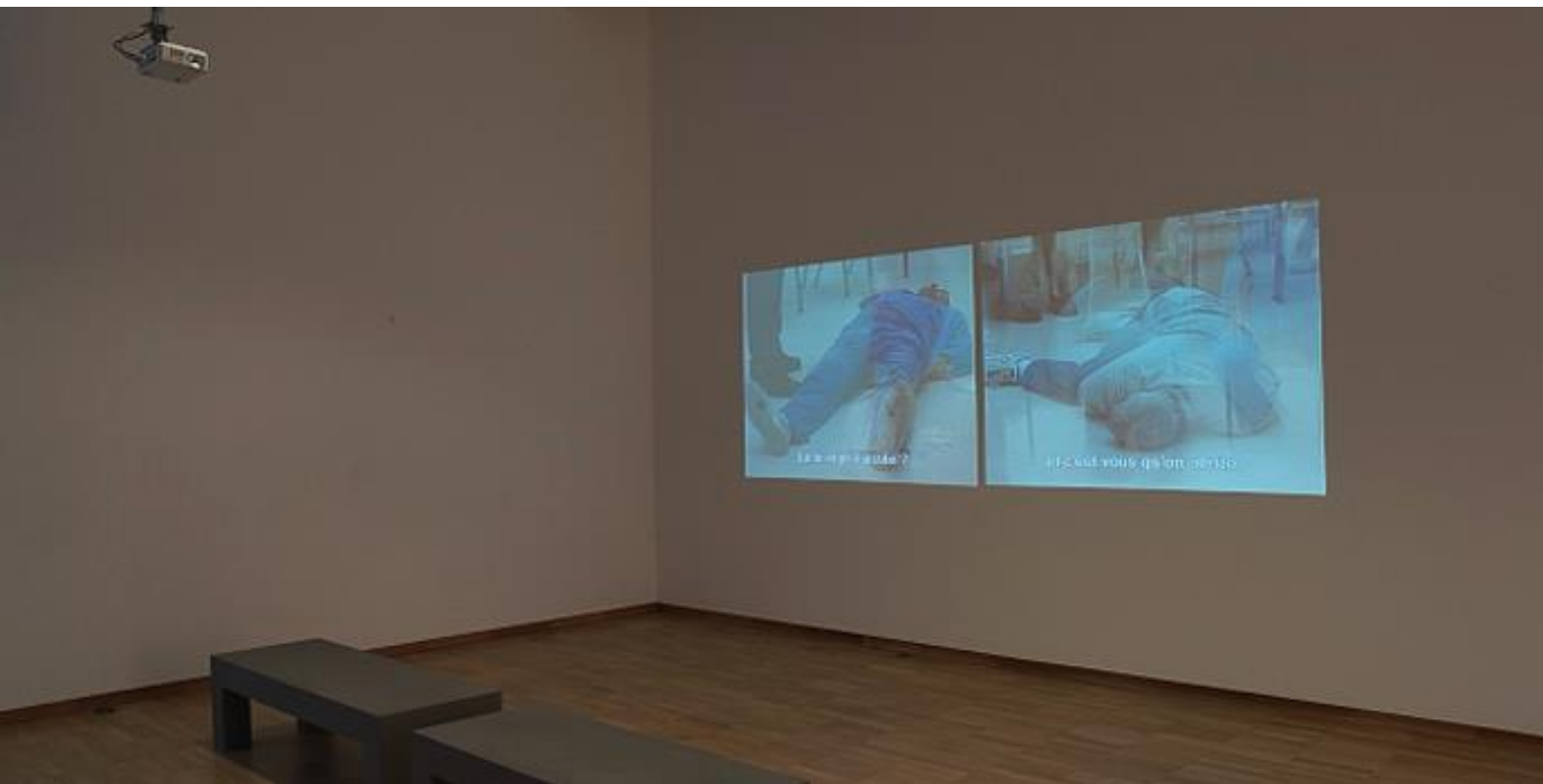




Guerra das luzes: visão e olhar na obra de Harun Farocki

War of lights: vision and sight in the work of Harun Farocki

Ms. Fernanda Albuquerque de Almeida

Como citar:

ALMEIDA, F.A. Guerra das luzes: visão e olhar na obra de Harun Farocki. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n.1, p.163-178, jan. 2019. Disponível em: <<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/3761>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i1.3761>.

Imagem: *Ich glaubte Gefangene zu sehen*, Harun Farocki, 2000. Fonte: Site do artista: <<https://www.harunfarocki.de/de/start.html>>.

Guerra das luzes: visão e olhar na obra de Harun Farocki

War of lights: vision and sight in the work of Harun Farocki

Ms. Fernanda Albuquerque de Almeida*

Resumo

A partir da análise interpretativa das obras *Um dia na vida de um consumidor* (1993), *Eu pensei que estava vendo condenados* (2000), *Olho/Máquina* (2000-2003) e *Os criadores dos impérios das compras* (2005), de Harun Farocki, este texto busca desenvolver uma aproximação entre as formas de organização social e seus sistemas armamentistas, especificamente considerando o uso de imagens técnicas em conflitos de guerra ao longo do século XX. A análise será complementada por considerações de Paul Virilio e Jonathan Crary, autores que constataam um uso crescente de dispositivos e imagens técnicas como meios de controle da percepção.

Palavras chave

Harun Farocki; visão sem olhar; imagens operacionais; máquinas de visão.

Abstract

From the interpretative analysis of the artworks *A Day in the Life of a Consumer* (1993), *I Thought I was seeing Convicts* (2000), *Eye/Machine* (2000-2003), and *The Creators of the Shopping Worlds* (2005), by Harun Farocki, this text connects forms of social organization to their armament systems, specifically considering the use of technical images in war conflicts throughout the 20th century. The analysis will be complemented by considerations of Paul Virilio and Jonathan Crary, authors who see an ongoing use of technical images and devices as means of perception control.

Keywords

Harun Farocki; sightless vision; operational images; vision machines.

Operações de guerra por imagens

Em *Quereinfluss / Weiche Montage* (2002), Harun Farocki compartilha a tese do historiador militar Martin van Creveld, para quem as formas de produção e organização de uma sociedade correspondem a suas armas e sistemas armamentistas. Seguindo essa lógica, esse artista afirma que, no contexto atual, “a produção informática ou pós-industrial demanda sistemas armamentistas precisos, exige menos força explosiva e um controle melhor” (Farocki, 2002: 114, tradução nossa).

Essas considerações podem ser esmiuçadas ao observarmos algumas de suas obras. O interesse de Farocki pelas relações entre guerra, ciência e política é percebido desde os primeiros filmes realizados nos anos 1960. Em *Nicht lösches Feuer* (*Fogo que não se apaga*, 1969), por exemplo, esse artista se refere especialmente à aplicação de resultados da pesquisa científica na Guerra do Vietnã. Ainda que o aprimoramento dos aparelhos de guerra não seja um objetivo científico generalizado, muitas pesquisas acabam contribuindo direta ou indiretamente para o desempenho de combatentes em situações de conflito, resultando em uma melhoria de armas e estratégias militares. Algo similar é válido na direção contrária, já que várias tecnologias desenvolvidas originalmente para guerra são incorporadas no cotidiano, a exemplo do próprio computador.

Esse tipo de incorporação pode ser observado na instalação *Ich glaubte Gefangene zu sehen* (*Eu pensei que estava vendo condenados*, 2000). Nessa obra, Farocki aborda sistemas de vigilância e rastreamento usados em prisões e também em supermercados, expondo as similaridades desses dois locais. Embora com fins distintos, ambos são espaços vigiados, portanto, controlados. O caso das prisões é mais evidente, pois seu principal objetivo é monitorar mulheres e homens reclusos por cometerem um crime. As câmeras e os softwares são usados na melhoria de revistas e vigilância dos presidiários e de seus visitantes, bem como na repressão de atitudes consideradas hostis. Farocki refere-se, por exemplo, aos jatos d’água misturada com gás lacrimogêneo ou outras substâncias tóxicas para apartar brigas. A condição dos presidiários difere, portanto, da situação dos consumidores em supermercados. Os compradores não vivem em situação de reclusão espacial pois têm liberdade de ir e vir. No seu caso, o uso de softwares de rastreamento visa à ampliação do seu tempo de permanência em supermercados para, assim, aumentar a probabilidade de realizarem compras espontâneas. Deste modo, o consumo é mais ou menos dirigido e os compradores sutilmente monitorados. A analogia entre os presidiários e os consumidores reside no controle exercido pelas instituições através de softwares que buscam o melhoramento de seus fins. Os detalhes percebidos através das máquinas – um toque sutil, porém inapropriado, entre um presidiário e sua visitante, ou o caminho provável dos consumidores entre as prateleiras de um supermercado – convergem com o aprisionamento das pessoas, em maior ou menor escala.

As formas de controle das ações humanas expostas por Farocki em obras como *Eu pensei que estava vendo condenados* remontam à Primeira Guerra Mundial, conforme indica Paul Virilio em *Guerra e cinema: Logística da percepção* (1983). Na época desse conflito, fotografias e sequências filmadas serviam para reconhecimento aéreo, visando a uma representação atualizada dos campos de batalha. Essas imagens auxiliavam na condução dos combatentes em seus percursos. Outros dispositivos que viriam depois, como o radar e o rádio, serviriam para aperfeiçoar o rastreamento e a transmissão das informações. Tais elementos desenvolveram, segundo esse autor, uma “logística da percepção militar,

em que o aprovisionamento de imagens se torna equivalente ao aprovisionamento de munições” (Virilio, 1983: 15-16, grifo do autor).

Considerando essas premissas, Virilio indica que, após a Segunda Guerra, ocorre o desenvolvimento de uma “estratégia da visão global” propiciada por satélites e drones. Deste modo, em suas palavras:

ao lado do tradicional “serviço cinematográfico dos exércitos”, encarregado de garantir a propaganda dirigida às populações civis, existe também um “serviço militar das imagens”, capaz de garantir o conjunto das representações táticas e estratégicas dos conflitos, para o soldado, para o piloto de tanque ou de avião de combate, mas sobretudo para o oficial superior responsável pela preparação das forças (Virilio, 1983: 16).

É possível notar, portanto, uma dupla operação de guerra por meio de imagens: o controle das estratégias de conflito entre exércitos e a comunicação com a sociedade civil realizada através da propaganda. Segundo Virilio, a representação e a “mistificação psicológica” são essenciais em uma guerra, pois funcionam como instrumentos de destruição e de percepção, isto é, “estimuladores que provocam fenômenos químicos e neurológicos sobre os órgãos do sentido e o sistema nervoso central, afetando as reações, a própria identificação dos objetos percebidos, sua diferenciação em relação aos demais, etc” (Virilio, 1983: 24). Assim, há uma atuação conjunta entre a mistificação psicológica e uma superexposição a estímulos sensoriais.

A privação dos sentidos por essa superexposição demonstra que a guerra é travada não apenas pela conquista material, em termos territoriais e econômicos, mas também imaterial, isto é, pelos “campos de percepção” (Virilio, 1983: 27). Um exemplo é o uso do bombardeiro Stuka ou Junker 87 pelos alemães na Segunda Guerra Mundial, o qual emitia um “uivo dilacerante de sirene” que aterrorizava e paralisava os adversários até que se habituassem a seus ruídos. Não é coincidência que as psicologias militares e fisiológicas tenham sido desenvolvidas concomitantemente. Dentre elas, Virilio destaca os estudos de E. J. Marey, inventor da cronofotografia, usada tanto para estudos do movimento quanto para registros estratégicos de guerra:

A brancura dos pássaros ou dos cavalos, as faixas prateadas sobre as roupas negras das pessoas que participavam de suas experiências faziam os corpos desaparecerem em proveito de uma mixagem instantânea de dados que oscila entre a produção de impressões luminosas persistentes e essa pura fascinação que destrói a percepção consciente do espectador e o conduz à hipnose, ou a alguma outra condição patológica análoga (*Ibidem*: 32).

O controle exercido nesse caso é físico-químico e atinge os órgãos do sentido e o sistema nervoso central. Essa estratégia difere dos recursos aplicados em propagandas e filmes. Vale lembrar as propagandas e filmes conduzidos por Hitler. A colaboração da cineasta Leni Riefenstahl, por exemplo, foi fundamental na construção de uma representação cinematográfica da Alemanha dessa época. Em 1934, ela se tornou responsável pela filmagem de *Triumph des Willens* (O triunfo da vontade, 1935), tendo à disposição recursos ilimitados, tanto em relação ao orçamento quanto à equipe técnica. Conforme esclarece Virilio, o filme é um registro do “congresso do Partido Nacional-Socialista que seria realizado em Nuremberg, durante uma semana, e cujo objetivo era difundir para o mundo o mito nazista

através de um filme de uma amplitude sem precedentes” (*Ibidem*: 140). O cineasta Amos Vogel considera a respeito da produção desse filme que:

O aspecto mais espantoso desse gigantesco empreendimento está na criação de um universo artificial que parece absolutamente real, tendo como resultado a produção do primeiro e mais importante exemplo já realizado de um documentário autêntico sobre um acontecimento completamente encenado. Ficamos absolutamente desconcertados ao saber que esse enorme congresso, com seu um milhão de figurantes (número superior a qualquer outra superprodução), foi tendo em vista a realização de um filme... (Vogel apud Virilio, 1983: 140).

Riefenstahl confirma a declaração de Vogel ao comentar que o congresso e a produção do filme tiveram ambos o mesmo processo de produção, e que o evento foi organizado como um espetáculo, “em função da câmera”¹. Esse uso político da imagem foi observado por Walter Benjamin em seu ensaio visionário *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936). Esse autor faz referência à estetização da política, que teria como um de seus elementos principais a atuação do político diante da câmera, como um ator, tendo em vista a construção de uma imagem.

Hitler tinha consciência do poder que poderia exercer através desse tipo de construção, conforme indica o arquiteto Albert Speer em seu discurso final durante o julgamento de Nuremberg:

A ditadura de Hitler foi a primeira ditadura de um Estado industrial, uma ditadura que, para dominar seu próprio povo, serviu-se com perfeição de todos os meios técnicos... dito isso, não se pode responsabilizar unicamente a personalidade de Hitler pelos acontecimentos criminosos desses anos. A desmedida de seus crimes poderia também se explicar pelo fato de que, para cometê-los, Hitler foi o primeiro a saber servir-se dos meios oferecidos pela técnica (Speer apud Virilio, 1983: 137).

Com essas considerações, não se trata de isentar Hitler e os nazistas do horror de suas ações, mas de reconhecer a importância da tecnologia da época, especialmente relacionada à produção de certa representação da Alemanha nazista através da propaganda e do cinema. Outra passagem de Speer traz uma evidência similar:

Talvez Hitler não fosse o grande homem de Estado que víamos nele (...), mas ele era e continua a ser um psicólogo como jamais vi igual. Mesmo enquanto comandante supremo das forças armadas, ele se preocupava mais com a eficácia psicológica de uma arma do que com a sua força operacional. Devem-se a ele, entre outras conquistas técnicas, a instalação de sirenes nos Stukas e o aperfeiçoamento das cargas explosivas dos mísseis A4” (Virilio, 1983: 138).

A habilidade de Hitler em lidar com os novos dispositivos técnicos de sua época, dentre eles o próprio cinema ou armas como o Stuka, denota a importância do uso dos recursos audiovisuais na constituição do imaginário e da percepção. É possível considerar uma lógica parecida com essa nos mecanismos de propaganda e *marketing*, que visam ao condicionamento do desejo dos consumidores para obterem um produto ou serviço.

Ein Tag im Leben der Endverbraucher (Um dia na vida de um consumidor, 1993) é um longa-metragem de Farocki que evidencia essa operação [fig. 1]. O filme é constituído unicamente por propagandas, realizadas ao longo de quarenta anos, organizadas pelo artista de modo a corresponder com as atividades diárias de uma pessoa comum. A disposição sequencial de imagens semelhantes possibilita o reconhecimento dos clichês utilizados em publicidade, tais como: a disposição em destaque dos bens de consumo (geralmente em primeiro plano); o discurso direto dos atores diante da câmera, dando a impressão de que falam com o espectador (em plano médio); a construção de situações que promovem o bem estar, como o encontro casual de apaixonados e o caminhar em cenários naturais (em planos médios ou gerais). Os eventos filmados são acompanhados por melodias em tons suaves e velocidade média, reforçando os cenários pacíficos.



Fig. 1. *Ein Tag im Leben der Endverbraucher* (Um dia na vida de um consumidor), Harun Farocki, 1993. Fonte: Site do artista: < <https://www.harunfarocki.de/de/start.html> >.

Um exemplo é a propaganda do café Jacobs. Essa peça publicitária se baseia em uma situação cotidiana, a manhã de um jovem casal. Habitualmente, Karin Sommer faz o café às 7 horas da manhã, pelo qual o marido espera. Sábia, ela escolhe a marca Jacobs, pois assim sabe que está fazendo um ótimo café. A propaganda finaliza com o casal à mesa e um elogio proferido pelo marido: Karin é maravilhosa, porque fez um bom café – o café Jacobs.

É possível observar que essa propaganda não vende apenas o café, mas também a imagem associada ao seu consumo – a vida pacífica do jovem casal europeu e heterossexual. De modo similar, as propagandas e filmes de guerra não visam propagar apenas os conflitos, mas o modo de vida que será propiciado através dele. Como afirma Andrei Ujica, “esta colagem de ‘belas imagens’, alegre e caótica, desconstrói não só os pontos de referência domésticos que pontuam nossa vida cotidiana, mas também dá toda força a um humor excêntrico na tradição de distanciamento brechtiano”². Tal distanciamento é essencial na compreensão das estratégias discursivas e dos recursos audiovisuais empregados na indução ao consumo.

Em resumo, *Um dia na vida de um consumidor* evidencia os clichês empregados em propagandas, as quais exercem um importante papel na construção dos hábitos pessoais através da colonização do imaginário popular. Em *Eu pensei que estava vendo condenados*, Farocki mostra como a disposição estratégica dos produtos nos corredores dos supermercados amplia o alcance das propagandas. Em certo sentido, os compradores estão presos, em analogia com os presidiários. Ambas as estratégias de controle – propaganda e rastreo – advêm das operações de guerra por imagens, exploradas, como demonstra Virilio, sobretudo nas duas grandes guerras.

Uma visão sem olhar

As operações de guerra por imagens – em propaganda e estratégias de conflito – às quais Virilio se refere configuram um cenário até hoje em desenvolvimento. No contexto atual, a informática e a telemática operam na produção e difusão de imagens, e o controle sobre as pessoas é medido pelo poder dos sistemas de rastreamento e transmissão de informações. O autor sintetiza essa tendência com o termo “máquinas de visão”³, as quais possuem uma “visão sem olhar” (Virilio, 1983: 17). A “visão sem olhar” se caracteriza pela ausência de uma subjetividade na interpretação de imagens, mesmo quando há humanos envolvidos no processo de visualização.

Virilio remonta a origem das “máquinas de visão” à história da linha de tiro. Nas suas palavras:

O ato de mirar é efetivamente uma geometrização do olhar, uma maneira de alinhar tecnicamente a percepção ocular por um eixo imaginário, uma linha ideal que antes era chamada de *linha de fé*. Prefiguração da ótica digital calculada por computador de reconhecimento das formas, essa linha de tiro antecipava a automação perceptiva, donde a referência obrigatória à fé, à crença, para designar o alinhamento ideal do olhar que parte do olho, passa pelo visor, chega à mira e atinge, para além dela, o alvo, o objeto revelador. Parece revelador o fato de a linguagem corrente ter abandonado o termo “fé”, a ponto de a linha ideal parecer totalmente objetiva, a perda semântica levando *de fato* ao esquecimento dessa parte de subjetividade interpretativa sempre presente no ato de olhar (*Ibidem*, 18).

A observação da perda do aspecto subjetivo na interpretação das imagens para as quais olhamos decorre, portanto, de um processo mais antigo. Antes mesmo da automação das máquinas, o olhar humano passa por um processo de neutralização, que leva a efeitos como a banalização da violência. Virilio conta, por exemplo, que ouviu ex-combatentes de 1914 dizerem que nunca viam em quem atiravam, pois outros eram encarregados de olhar por eles. Esse autor remete à descrição que Apollinaire faz do “lugar de um desejo cego e sem direção” ou ainda “tensão telescópica na direção de uma aproximação imaginária, uma formalização do aliado/adversário, desaparecido antes mesmo de sua provável fragmentação” (*Ibidem*: 39). Nesse processo de impossibilidade de um olhar direto, o soldado tem a sensação de “desrealização” ou “desmaterialização” de si, que implica “perder bruscamente todo o referencial sensível em benefício de uma exacerbação dos sinais visíveis” (*Idem*).

Haveria então uma “desregulação da percepção” propiciada pela subversão da dimensão espaço-temporal da visão através do acoplamento da máquina de espreita e da máquina de guerra moderna. Nos termos de Virilio,

essa suspensão das sensações comuns indica a confusão que começa a instalar-se entre a “realidade ocular” e sua representação midiática, uma representação instantânea em que a intensidade das armas automáticas e as novas propriedades dos equipamentos fotográficos instantâneos se associam para *projetar uma última imagem do mundo*, de um mundo em vias de desmaterialização e, logo, de completa desintegração, no qual o cinematógrafo dos irmãos Lumière tem mais credibilidade do que o sentinela melancólico que não acredita em seus próprios olhos (*Ibidem*: 173, grifo do autor)

Há uma caminhada rumo à confusão entre os eventos e as cenas que os representam, bem como entre a visão dos aparelhos produtores de imagens e o olhar dos seus operadores – “visão sem olhar”.

É válido notar que, em *Eu pensei que estava vendo condenados*, Farocki ressalta esse tipo de visão na impessoalidade presente nas atitudes que envolvem poder e violência, mediadas por aparelhos que produzem imagens. A repressão de situações conflituosas entre presidiários, envolvendo até mesmo a morte e o ferimento por balas, muitas vezes extrapola a necessidade de ocorrência. Guardas incitam brigas, manipulando pessoas como peças em um tabuleiro, e realizam apostas sobre elas. Os presidiários, assim como os consumidores, são vistos apenas como dados de controle. Embora nesse caso os guardas efetivamente possam reconhecer os presidiários sobre os quais suas ações irão repercutir – diferentemente dos soldados que afirmaram não ver seus oponentes –, a distância entre o atirador e seu alvo é ampliada pelos dispositivos de controle. Trata-se de uma situação similar à condução de drones por soldados, os quais se mantêm em uma grande distância física dos seus oponentes, como representantes de avatares em jogos de tiro em primeira pessoa⁴.

Tal impessoalidade na condução de armas com o poder de causar ferimentos fatais prenuncia a construção de um espaço social marcado pela ausência de subjetividade no processo de visualização e análise de imagens. Esse processo é abordado com maior detalhamento por Farocki na série *Auge/Maschine* (*Olho/Máquina*, 2000-2003), composta por três partes.

Auge/Maschine I (*Olho/Máquina I*, 2000) trata da automatização das tecnologias de imagem desenvolvidas para guerra e presentes no cotidiano. Entre elas, estão as câmeras de vigilância e rastreamento que desempenham seu trabalho “cegamente”, isto é, automaticamente. Elas são onipresentes – em fábricas, estradas, ruas, supermercados e até mesmo satélites. No último caso, como abordado anteriormente, vinculam-se a sistemas de guerra, que aperfeiçoam a função dos combatentes, pois não necessitam da sua presença física no local. Basta que um dispositivo transmita a imagem da área em tempo real para que o soldado cumpra a sua tarefa bélica, apertando o botão que dispara o tiro ou a bomba – como ocorreu na Guerra do Golfo. De forma similar, é necessário que a câmera transmita a imagem de dentro do corpo humano para que o médico realize a operação de forma minimamente invasiva. Se, por um lado, essa automatização melhora a eficiência das tarefas, por outro, lança a questão da precisão humana. Em fábricas, muitas máquinas já desempenham funções que não demandam humanos para a tomada de decisões. Como comenta Farocki, nesta obra trata-se de “imagens operacionais”, isto é, imagens de “máquinas que não desempenham mais suas tarefas repetidamente ou cegamente, mas, ao invés disso, independentemente, autonomamente”, o que nos leva a imaginar “uma guerra de máquinas autônomas, guerras sem soldados – como fábricas

sem trabalhadores”. As imagens operacionais têm apenas uma função: a realização de uma tarefa. Não há espaço para subjetividade; apenas análise e previsão de dados baseadas em cálculo de probabilidades.

Auge/Maschine II (*Olho/Máquina II*, 2001) enfatiza a conexão entre a produção industrial e a guerra. Com aparelhos computadorizados cada vez mais autônomos, presenciamos o fim das máquinas industriais que auxiliavam a realização humana das tarefas. Após exibir o sistema americano de drones utilizado na Guerra do Golfo em *Olho/Máquina I*, nesta obra Farocki realiza uma retomada histórica ao apresentar a “televisão bomba” HS293D, um míssil usado pelos alemães na Segunda Guerra, equipado com uma televisão que transmitia a imagem captada, em tempo real, para uma ilha de comando. As imagens dessa televisão não podiam ser gravadas, apenas transmitidas. Por conta das limitações técnicas da época, as cenas existentes tiveram que ser filmadas do monitor que recebia as transmissões. Assim como as técnicas industriais modernas têm sido substituídas pelos novos processos informatizados, as tecnologias de guerra têm aumentado sua potência de combate, através da computação e transmissão de dados por satélite.

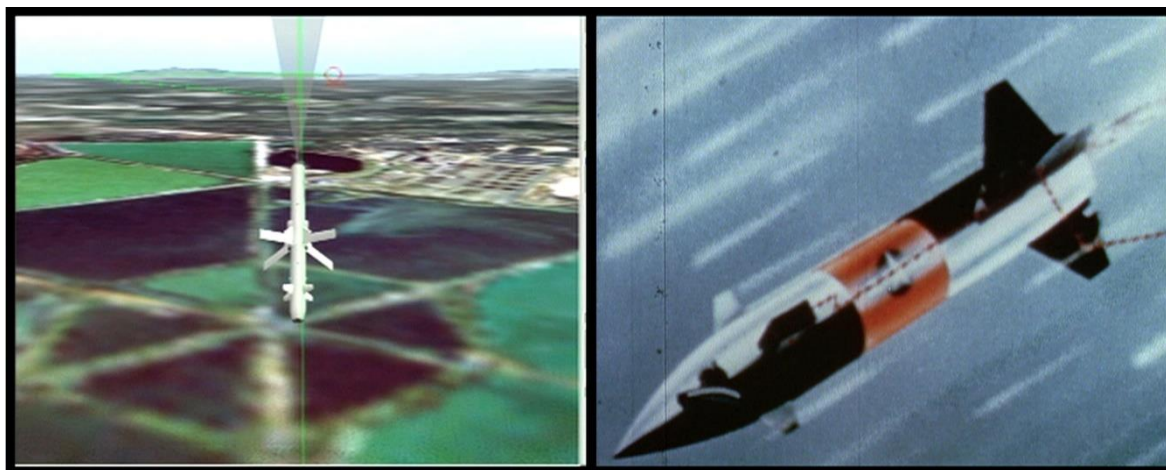


Fig. 2. *Auge/Maschine III* (*Olho/Máquina III*), Harun Farocki, 2003. Instalação de vídeo de dois canais, 25 min. Versão/Acervo Museu de Arte Moderna de Nova York. Fonte: Site MoMA: <<https://www.moma.org/collection/works/149433>>.

Auge/Maschine III (*Olho/Máquina III*, 2003) conclui a série retomando as questões e cenas que compõem os dois vídeos anteriores [fig. 2]. Entre elas estão as capturas de telas vistas por soldados controlando drones, usados na Guerra do Golfo, e a propaganda do míssil teleguiado Paveway. Ambas as imagens foram transmitidas pela televisão para criar certa “empatia pela tecnologia de guerra”. A persistência das telas de drones e os argumentos econômicos do uso de Paveway visavam mostrar ao cidadão norte-americano que ambas as iniciativas eram importantes para a segurança e prosperidade nacionais. Ao invés de gastar várias bombas para atingir um alvo, portanto mais dinheiro, Paveway implicava “uma bomba – um alvo”, deste modo efetivando o aproveitamento máximo da sua produtividade.

A série *Olho/Máquina* ressalta, portanto, um processo de convergência entre os dispositivos técnicos usados em guerras e em atividades cotidianas. Essa aproximação tem como efeito certa adequação dos eventos e das cenas que os representam, bem como da visão dos aparelhos e do olhar dos seus operadores, configurando o que Virilio nomeia como uma “visão sem olhar” ou o que Farocki considera “imagens operacionais”. Em ambos os casos, trata-se de ressaltar uma afinidade cada vez maior entre a visão humana e as imagens técnicas, de modo a tornar nossa vida mais dependente da onipresença dos dispositivos de compartilhamento, coleta e visualização de dados. Tal alinhamento implica a neutralização ou homogeneização da percepção.

Guerra das luzes

A ideia de uma “visão sem olhar” no início do século XXI – isto é, de uma neutralização do olhar ou, de modo mais amplo, da percepção, devido à afinidade das ações humanas com os aparelhos técnicos – é desenvolvida por Jonathan Crary, sobretudo em *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono* (2013)⁵. Nesse ensaio, o autor aborda a dominação capitalista no estágio atual da globalização, em que a internet e os novos meios técnicos servem de ferramentas de controle e dominação⁶. O autor reconhece que:

Certamente, por boa parte do século XX, a organização das sociedades de consumo esteve ligada a formas de regulação e obediência sociais, mas agora a administração do comportamento econômico é idêntica à formação e perpetuação de indivíduos maleáveis e submissos. (...) Há uma relação cada vez maior entre as necessidades individuais e os programas funcionais e ideológicos onde todo novo produto está embutido. Esses “produtos” não são apenas os aparelhos ou instrumentos físicos, mas os diversos serviços e interconexões que rapidamente se tornam o padrão ontológico dominante ou exclusivo da nossa realidade social (Crary, 2013: 51-52).

A própria possibilidade de conexão mundial através das redes online possibilita, portanto, a circulação ininterrupta de bens e serviços. Nesse contexto, o consumo da tecnologia coincide com estratégias e efeitos de poder, tornando-os, na visão do autor, indistinguíveis. Os aparelhos têm a única função de conduzir os usuários a realizações ainda mais eficientes de suas tarefas rotineiras, de modo a torná-los mais e mais dependentes.

Esse estágio da dominação capitalista pode ser definido por algumas características que configuram o que o autor denomina o “mundo 24/7”. Nesse mundo, todos os esforços visam ampliar ininterruptamente o ritmo de produção e consumo de bens, serviços, imagens, procedimentos etc. Para que isso ocorra, um “desempenho maquinico” é demandado dos trabalhadores, não importando o custo humano exigido para sustentá-lo. Conforme esclarece Crary:

É claro que ninguém pode fazer compras, jogar games, trabalhar, escrever em seu blog, fazer downloads ou enviar mensagens de texto 24/7. No entanto, uma vez que *não* existe momento, lugar ou situação no qual não podemos fazer compras, consumir ou explorar recursos em rede, o não tempo de 24/7 se insinua incessantemente em todos os aspectos da vida social e pessoal (*Ibidem*: 40, grifo do autor).

As consequências dessa lógica social do “tempo 24/7” envolvem a criação de um mundo “desencantado”, “sem sombras nem obscuridade ou temporalidades alternativas”, para citar termos

usados pelo autor. É um mundo cujo espaço para a alteridade está cercado, já que busca incessantemente pela homogeneidade, especialmente perceptiva. Nesse sentido, segundo Crary: “Um mundo 24/7 produz uma equivalência aparente entre o que está imediatamente disponível, acessível ou utilizável e o que realmente existe” (*Ibidem*: 29). Essa “desregulação da percepção”, na qual há um embaralhamento entre os eventos e as cenas que os representam, ou entre a visão dos aparelhos e o olhar humano, já tinha sido antevista por Virilio nos contextos de guerra. Naquele momento, a dimensão espaço-temporal era subvertida pela relação da “máquina de espreita” e da “máquina de guerra moderna”. Agora, essa mesma dimensão é afetada pela “lógica 24/7”, isto é, pela onipresença dos dispositivos informáticos de controle de dados.

As conexões entre a caracterização do “mundo 24/7” de Crary e a produção teórica de Virilio são mapeadas pelo próprio escritor norte-americano em texto escrito em 2009 como introdução à *Estética da Desaparição* (1979), do autor francês. Nas palavras de Crary:

Ao lado de suas velocidades motorizadas, o cinema e um leque de outras telas luminosas anunciam a instalação do dia permanente, que agora se tornou parte deste presente globalizado, 24 horas por dia, em que todos habitamos. No fim da década de 1970, Virilio já estava explicitando a ampla inscrição da vida humana num tempo global homogêneo, sem pausas nem descanso, num meio de funcionamento contínuo, de incontáveis operações que são efetivamente incessantes. As 24 horas por dia são um tempo que já não passa, que está além do tempo do relógio, além de qualquer medida da duração humana vivida (Crary, 2009: 13).

O cinema e outras telas luminosas teriam anunciado, portanto, a situação atual na qual a “iluminação total” implica a ampliação ininterrupta das funcionalidades relativas à produtividade e ao consumo. Essa duração contradiz as tessituras rítmicas e periódicas da vida, a exemplo do “ritmo diário de acordar e dormir e as alternâncias mais longas entre dias de trabalho e dias de devoção ou descanso, que para os habitantes da Mesopotâmia, hebreus antigos e outros resultou em uma semana de sete dias” (Crary, 2013: 39).

Outra relação possível entre os pensamentos de ambos os autores pode ser observada a partir da ideia de “lógica paradoxal” da imagem, concebida por Virilio em *A máquina de visão* (1988). Segundo essa lógica, estabelecida no século XX com a emergência da videografia e da infografia, a “virtualidade” dominaria a “atualidade”. Haveria uma “crise das representações públicas” em benefício de uma “apresentação” entendida como “telepresença à distância do objeto ou do ser que supre sua própria existência aqui e agora” (Virilio, 1988: 91). Por conta dessa crise, o autor francês adverte que “devemos nos deter sobre o deslocamento que a vigilância e a iluminação farão por sua vez, nas ruas e avenidas, em direção a este terminal de anúncios a domicílio”. A “lógica paradoxal” envolve, portanto, “o poder de se reunir à distância os indivíduos em torno de opiniões e comportamentos” (*Ibidem*: 93), prenunciando, deste modo, a emergência do espaço-tempo do “mundo 24/7”.

Nesse contexto caracterizado pelo autor norte-americano, restam poucos intervalos que não tenham sido permeados pelo tempo do trabalho, do consumo e do *marketing*. Novamente ecoando as considerações de Virilio, Crary evidencia a inspiração desse modelo no paradigma militar-policial. Nos

seus termos:

24/7 não apenas incita no indivíduo um foco exclusivo em adquirir, ter, ganhar, desejar ardentemente, desperdiçar e menosprezar, mas está totalmente entremeadado a mecanismos de controle que tornam supérfluo e impotente o sujeito de suas demandas. A transformação do indivíduo em objeto de escrutínio e regulação ininterruptos é uma constante essencial da organização do terror estatal, bem como do paradigma militar-policial da dominância total (Crary, 2013: 41).

É como se os mecanismos de observação, rastreamento e transmissão de dados desenvolvidos para guerra tivessem agora um alcance ubíquo na esfera social. Assim como Virilio, portanto, Crary reconhece a relação entre as formas de organização social e os mecanismos de controle advindos dos contextos de combates bélicos.

No reconhecimento dessa relação, expõe, por exemplo, o caso de pesquisas norte-americanas, financiadas pelo governo, que visam propiciar a criação do “soldado sem sono”, através da investigação da atividade cerebral do pardal de coroa branca, um tipo de pássaro que pode permanecer acordado por até sete dias durante migrações do Alasca ao norte do México e vice-versa. O objetivo dessas pesquisas, conforme comenta o autor, “é descobrir como as pessoas poderiam ficar sem dormir e funcionar produtiva e eficientemente” (*Ibidem*: 11, grifo do autor). Assim como exposto por Farocki acerca da propaganda do míssil teleguiado Paveway – cujo objetivo era obter um melhor desempenho das armas de guerra –, o principal objetivo do “soldado sem sono” seria o alcance do melhor desempenho possível do combatente. Crary observa que as estratégias usadas na criação do “soldado sem sono” eventualmente seriam transpostas para a esfera social mais ampla, visando à criação do “trabalhador ou consumir sem sono”. Deste modo, nas suas palavras, “produtos contra o sono, quando propagandeados agressivamente por empresas farmacêuticas, se tornariam primeiro uma opção de estilo de vida, e ao fim, para muitos, uma necessidade” (*Ibidem*: 13).

O caráter ético dessa iniciativa pode ser amplamente questionado, haja vista que o sono é a atividade de repouso mais importante e necessária para o restabelecimento do corpo. A sua privação foi usada inclusive como método de tortura institucionalizada pelos Estados Unidos em prisões como Abu Ghraib e Guantánamo⁷. Crary observa a esse respeito: “São técnicas e procedimentos pensados para induzir estados abjetos de submissão, e um dos níveis no qual isso ocorre é a fabricação de um mundo que exclui radicalmente a possibilidade de cuidado, atenção ou consolo” (*Ibidem*: 17-18).

Na esfera social mais ampla, é possível observar a criação de condições de insônia, nas quais o sono deve ser comprado. Na verdade, esse sono constitui um estado quimicamente modificado, que é apenas uma aproximação do sono real, e pode ser compreendido em analogia ao *sleep mode* ou modo de “hibernação” em computadores. Trata-se de um modo de consumo de energia reduzido e de prontidão no qual nada está realmente desligado ou em estado total de repouso. Deste modo, destaca Crary: “A falta de sono assume seu sentido histórico e sua tessitura afetiva particular em relação às experiências coletivas externas a ele, e a insônia é hoje inseparável de muitas outras formas de desapropriação e ruína social em curso no mundo todo” (*Ibidem*: 28).

Em resumo, para Crary, o sono envolve uma condição paradoxal. Por um lado, configura um estado vulnerável que apresenta a menor resistência possível ao poder. Por outro, é um estado de consciência que não pode ser aproveitado ou instrumentalizado para fins de produção e consumo. A tese desse autor é, em suas palavras, “que, no contexto de nosso próprio presente, o sono pode representar a durabilidade do social, e que o sono pode ser análogo a outros limiares nos quais a sociedade poderia defender ou proteger-se a si mesma” (*Ibidem*: 34).

Ao expor as considerações de Crary, o objetivo deste texto é menos abordar o estatuto do sono propriamente dito, e mais especificar as condições que levam esse autor a formular a sua hipótese. Ou seja, o interesse reside no modo como o “mundo 24/7” é caracterizado: um mundo no qual apenas condições de luminosidade funcionais são concebidas, as quais demandam dos humanos um desempenho maquínico. Esse modo parece ecoar as considerações comentadas anteriormente acerca da aproximação cada vez maior entre as operações de guerra e a vida social em uma esfera mais ampla, agora em escala planetária⁸. Os processos que levaram à constituição da “visão sem olhar” ou das “imagens operacionais” através das “máquinas de visão” parecem ter alcançado seu auge, o que fica evidente através das seguintes considerações de Crary:

Por devastar toda condição de luminosidade exceto as funcionais, 24/7 é parte de uma imensa *incapacitação da experiência visual*. Coincide com um campo onipresente de operações e expectativas ao qual estamos expostos e nos quais a *atividade ótica individual é transformada em objeto de observação e administração*. No interior desse campo, a contingência e a variabilidade do mundo visível não são mais acessíveis. As mudanças recentes mais importantes estão relacionadas não às formas mecanizadas da visualização, mas à *desintegração da capacidade humana de ver*, em especial da habilidade de associar identificação visual a avaliações éticas e sociais. (...) 24/7 *incapacita a visão por meio de processos de homogeneização, redundância e aceleração*. (...) O clarão, nesse caso, não é o brilho literal, mas a aspereza ininterrupta do estímulo monótono, no qual uma ampla gama de capacidades receptivas é congelada e neutralizada (*Ibidem*: 42-43, grifo nosso).

É desse modo, portanto, que a “*logística da percepção militar*” identificada por Virilio passa para as esferas sociais, tendo em vista à incapacitação da experiência visual contínua, através de processos de homogeneização, redundância e aceleração. Há neste momento uma inversão de vetores: os observadores se tornam observados.

Isso pode ser confirmado pela convergência de técnicas de vigilância e análise de dados com as estratégias de *marketing* de grandes empresas, que dispõem de dispositivos que rastreiam movimentos oculares. Nas palavras de Crary: “Mesmo no espaço físico de grandes lojas de departamento, escâneres de rastreamento fornecem informações detalhadas sobre o comportamento individual – por exemplo, determina por quanto tempo olhamos para produtos que *não* compramos” (*Ibidem*: 57, grifo do autor).

É inegável a filiação desse empreendimento com os softwares de rastreamento contemplados por Farocki em *Eu pensei que estava vendo condenados*, os quais registram o percurso dos compradores em supermercados. Outro exemplo ainda mais pertinente é seu longa-metragem *Die Schöpfer der*

Einkaufswelten (Os criadores dos impérios das compras, 2005). Nesse filme, acompanhamos as reuniões de empresários que visam à implementação de um shopping. Do projeto de arquitetura ao funcionamento cotidiano, todos seus elementos são pormenorizadamente pensados para aumentar o tempo de permanência e consumo dos frequentadores. O local é planejado como um grande centro comercial, mas também de entretenimento, com atividades como *shows* com efeitos audiovisuais, o que revela, mais uma vez, a relação entre as estratégias de controle e neutralização da percepção. Também é possível acompanhar discussões sobre a disposição de produtos em lojas de vestuário e supermercados. As vendas são escaneadas, portanto, se um produto não é vendido, é eliminado⁹.

Todas essas técnicas às quais nos submetemos sem perceber fornecem os dados necessários para o desenvolvimento de procedimentos de intervenção do comportamento individual e coletivo. Nesse contexto de vigilância e controle 24/7, torna-se necessário questionar: Haveria espaço para qualquer forma de resistência além do sono? Qual o lugar da arte em ambientes cujos principais esforços seriam direcionados à neutralização da percepção?

As obras de Farocki comentadas ao longo desse texto realizam provocações acerca de questões como essas. *Um dia na vida de um consumidor*, *Eu pensei que estava vendo condenados*, *Olho/Máquina* e *Os criadores dos impérios das compras* destacam os processos de administração dos modos de vida, resultantes da relação entre guerra, política e economia.

Importante notar a forma que esse artista articula as imagens, muitas das quais realizadas inicialmente para outros fins. *Um dia na vida de um consumidor* e *Os criadores dos impérios das compras* são filmes que compartilham a estrutura monocanal e a longa duração. Ao mesmo tempo, diferem em sua montagem e na natureza de suas imagens. No primeiro, há uma clara marca do autor no modo sequencial em que dispõe imagens semelhantes, de forma a evidenciar os clichês usados em propaganda. As imagens apropriadas de propagandas exibidas na televisão são aproximadas por temas e gêneros, de modo a criar o estranhamento através da repetição. No segundo filme, Farocki registra eventos envolvidos na criação de um shopping center. A presença do autor se revela mais discretamente no modo como registra e agencia as imagens. Os eventos são filmados como um documentário, mas não há depoimentos ou comentários em *off*. Ao invés disso, reuniões administrativas compõem longos planos em sequência. Farocki deixa que os eventos falem por si, colocando-se em cena na condução da câmera que observa as estratégias de construção e configuração dos espaços de comércio e entretenimento. Assim como ele, enquanto espectadores, observamos como são arquitetados os mecanismos que visam nos observar e administrar.

Diferentemente desses filmes, *Eu pensei que estava vendo condenados* e *Olho/Máquina* são instalações compostas por dois canais de vídeo. A composição dual possibilita associações pela sequência e simultaneidade. Nas palavras de Farocki:

O segundo canal permite trabalhar com a antecipação e a repetição, com *trailer* e *cliffhanger*. Trata-se de um recurso sedutor que produz efeito rapidamente, comparável ao recurso do plano/contraplano em filmes de único canal. Com a antecipação e a repetição de um elemento, a integração composicional é facilmente obtida, legitimando sua inclusão no todo (Farocki, 2002: 116, tradução nossa).

A combinação das imagens simultâneas permite que uma imagem “comente” a outra ao mesmo tempo em que a primeira aparece. Deste modo, é possível criar diferentes sequências temporais e camadas de significação. Para Farocki, isso implica: “Mais ensaio, menos afirmação. Evitar a univocidade de sentido sem prejudicar a clareza” (*Idem*: 116, tradução nossa). Ambas as obras são compostas também por imagens e textos, inseridos na tela ou proferidos em voz *off*. É como se houvesse uma sobreposição de janelas, sem que uma imagem seja efetivamente inserida na frente de outra.

Em suma, nas obras de Farocki, o espectador é diretamente confrontado com sua condição de impotência diante dos aparelhos técnicos que administram sua vida. Não há espaço para ficção ou identificação com personagens. Farocki fala diretamente ao espectador de modo assertivo, porém não autoritário. Sua provocação está intimamente vinculada ao modo como aborda os conteúdos associados aos condicionamentos sociais. A longa duração, a montagem sequencial de imagens semelhantes e a sobreposição de camadas de imagens e sons que produzem estranhamento são exemplos de recursos empregados na construção de uma interpelação ao espectador. Tal questionamento opera de modo contrário às tentativas de administração da percepção e da vida cotidiana, já que funciona como um chamado para que se conscientize dos mecanismos que agem em seu controle. Essa conscientização funcionaria como uma “iluminação” no sentido de um esclarecimento sobre a sua condição social e histórica, em oposição à iluminação estritamente funcional do “mundo 24/7”.

Referências

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (1936). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Obras escolhidas, v. 1) São Paulo: Brasiliense, 1987.

CRARY, Jonathan. *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono* (2013). São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *Suspensões da percepção: Atenção, espetáculo e cultura moderna* (1999). São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX* (1990). Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

FAROCKI, Harun. *Influencia cruzada / Montaje blando* (2002). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

VIRILIO, Paul. *A máquina de visão* (1988). Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

_____. *Estética da desapareição* (1979). Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

_____. *Guerra e cinema: logística da percepção* (1983). São Paulo: Boitempo, 2005.

Audiovisuais

EU PENSEI QUE ESTAVA VENDENDO CONDENADOS. Direção e roteiro: Harun Farocki. Título original: Ich glaubte Gefangene zu sehen. Alemanha: Harun Farocki Filmproduktion; Generali Foundation, 2000. (23 min.).

OLHO/MÁQUINA I (2000). Direção e roteiro: Harun Farocki. Título original: Auge / Maschine I. Alemanha, 2000 (23 min.).

OLHO/MÁQUINA II. Direção e roteiro: Harun Farocki. Título original: Auge / Maschine II. Alemanha, 2001 (15 min.).

OLHO/MÁQUINA III. Direção e roteiro: Harun Farocki. Título original: Auge / Maschine III. Alemanha, 2003 (25 min.).

OS CRIADORES dos impérios das compras. Direção e roteiro: Harun Farocki. Título original: Die Schöpfer der Einkaufswelten. Alemanha: Harun Farocki Filmproduktion; SWR; NDR; WDR, 2005 (72 min.).

TRIUNFO da vontade. Direção: Leni Riefenstahl. Título original: Triumph des Willens.

Alemanha: Leni Riefenstahl-Produktion; NSDAP – Reichsleitung, 1934 (120 min.).

UM DIA na vida de um consumidor. Direção e roteiro: Harun Farocki. Título original: Ein Tag im Leben der Endverbraucher. Alemanha: Harun Farocki Filmproduktion; Berlin for SWF; WDR, 1993 (44 min.).

Notas

* Doutoranda em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo (PGEHA-USP), com pesquisa sobre imagens de tempo nas poéticas tecnológicas, sob orientação do prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. E-mail: frnndea@gmail.com.

¹ “Os preparativos para o congresso foram realizados simultaneamente à produção do filme, ou seja, o evento foi organizado de maneira espetacular, não só do ponto de vista de uma reunião popular, como também de modo que fornecesse matéria para um filme de propaganda... tudo foi determinado em função da câmera...” (Riefenstahl apud Virilio, 1983: 140)

² Andrei Ujica: In: <<https://www.harunfarocki.de/films/1990s/1993/a-day-in-the-life-of-a-consumer.html>>. Acesso em: 24 outubro 2018.

³ Este termo será inclusive título de um livro escrito em 1988 (Virilio, 1994).

⁴ Este tipo de situação foi flagrado na Guerra do Iraque. Em 2010, Wikileaks vazou um vídeo confidencial das forças militares norte-americanas, no qual é possível ver soldados operando drones atirarem em pessoas desconhecidas fora de situações de conflito. O ataque resultou na morte e no ferimento de mais de dez pessoas, incluindo profissionais da agência de notícias britânica Reuters e duas crianças. Julian Assange observa sobre as filmagens: “Neste vídeo, você pode ver a corrupção dos pilotos e das forças armadas pela própria guerra, particularmente pela natureza moderna da guerra. Então observa jovens pilotos agindo como se estivessem jogando videogames, exceto que a pontuação máxima é a retirada de vidas humanas reais.” In: <<https://youtu.be/b7zHQKOgv5k>>. Cf. <<https://collateralmurder.wikileaks.org>>. Acesso em: 24 out. 2018.

⁵ A tese apresentada em 24/7: *Capitalismo tardio e os fins do sono* resulta de uma pesquisa em desenvolvimento que Jonathan Crary vem realizando desde o início dos anos 1990. Do mesmo autor, ver: *Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX* (1990). Rio de Janeiro: Contraponto, 2012; *Suspensões da percepção: Atenção, espetáculo e cultura moderna* (1999). São Paulo: Cosac Naify, 2013.

⁶ Crary acredita que mesmo o hacker é um mito que perpetua uma ilusão de escolha quando, na verdade, não há escapatória. Nas suas palavras: “A ilusão de escolha e autonomia é uma das bases desse sistema global de autorregulação”. Para ele, a ordem tecnológica contemporânea não é um conjunto de ferramentas neutro que pode servir a políticas emancipatórias (Crary, 2013: 55).

⁷ Crary aborda a privação do sono e outras formas de suspensão da percepção como métodos de tortura nas páginas 15, 16, 17, 18, 41 e 42.

⁸ Crary considera que mesmo nos casos de locais do mundo onde as pessoas vivem em níveis de subsistência precários, a “lógica 24/7” se reorganiza de modo a tomar os próprios humanos descartáveis ou produtos passíveis de comercialização, como nos casos de escravidão sexual e tráfico de órgãos (Crary, 2013: 53).

⁹ Para facilitar a seleção do leiaute mais apropriado para uma determinada loja, algoritmos genéticos, que se baseiam em evolução de DNA, são usados. Grosso modo, supondo que haja 100 leiautes, os 10 primeiros seriam selecionados. A partir dos selecionados, 100 outros leiautes seriam desenvolvidos pela permutação dos seus elementos. Na segunda geração, o mesmo princípio seria aplicado. Em algumas centenas de iterações, é possível ter um leiaute aprimorado.

Artigo recebido em outubro de 2018. Aprovado em dezembro de 2018.