

# Política e performance: uma análise de Fogo inextinguível, de Harun Farocki

Julia Gonçalves Declie Fagioli<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo realizar uma análise do filme Fogo inextinguível (Alemanha, 1969), de Harun Farocki, a partir de algumas ideias em torno do conceito de performance, tais como as de Richard Schechner (2003) e Marvin Carlson (2010). O filme é dividido em três partes, mas para este trabalho analisaremos mais detalhadamente a primeira delas, na qual Farocki está diante da câmera. Ele lê um depoimento de uma vítima do napalm, questiona o modo de produção das bombas e reflete sobre como representar isso em imagens. Em seguida, ele diz que só é possível dar um indício do sofrimento causado pelo napalm e, para isso, apaga um cigarro no próprio braço. Portanto, a partir da ideia de performance como um “se mostrar fazendo”, como o “momento de uma exposição”, defendemos que a performance realizada por Farocki constitui um gesto político.

**Palavras-chave:** performance; corpo; cinema; napalm; Harun Farocki.

**Abstract:** This paper aims to conduct an analysis of Harun Farocki's *Inextinguishable fire* (Germany, 1969) starting from ideas around the concept of performance, such as Richard Schechner's (2003) and Marvin Carlson's (2010). The film is divided into three parts, but for this work we analyze in more detail the first one, in which Farocki is on camera. He reads a statement from a victim of napalm, questions the mode of production of bombs and reflects on how to represent it in pictures. Then he says that you can only give an indication of the suffering caused by napalm and so turns a cigarette in his own arm. Therefore, from the idea of performance as a "presentation of the acting self" as the "moment of exposure", we argue that the performance accomplished by Farocki is a political gesture.

**Keywords:** performance, body, cinema, napalm, Harun Farocki.

## Introdução

O presente artigo tem como objetivo realizar uma análise fílmica tomando como eixo central o conceito de performance. Iniciamos a discussão com a definição de Richard Schechner (2003), para quem *performar* é estar em

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais, da linha de pesquisa Pragmáticas da Imagem. É-mail: julia.fagioli@gmail.com.

---

relação; é, ao mesmo tempo, fazer e se mostrar fazendo. O cinema e, mais especificamente, a *mise-en-scène*, para Jean-Louis Comolli (2008), também seria um lugar de relação. Um filme é a expressão da relação entre o “eu” e o “outro” à medida que se transforma em uma fábula regulada e conduzida pelo deslocamento, pelo desdobramento, por uma troca de lugares, identidades e papéis (MONDZAIN, 2011). A partir das possibilidades de relacionar performance e imagem, propomos analisar o filme Fogo inextinguível (Harun Farocki, 1969), que trata da produção e dos efeitos das bombas napalm.<sup>2</sup> No entanto, a atenção se volta mais detidamente para os três minutos iniciais do filme, em que Farocki se coloca diante da câmera e realiza uma performance.

Para analisar tal performance, recorreremos aos escritos de José Gil (1997) sobre o corpo, nos quais o autor afirma que o mesmo pode funcionar como um meio de se comunicar com o mundo para além da linguagem articulada. Ainda no intuito de melhor compreender o gesto de Farocki, a noção de exposição do *antecampo*<sup>3</sup>, tal como discutida por André Brasil (2013), foi fundamental, uma vez que ela está configurada assim que um diretor se coloca em cena.

Dito de maneira breve, o filme é dividido em três partes: na primeira delas, a que analisamos mais detidamente, Farocki está diante da câmera. Ele lê um depoimento de uma vítima do napalm, questiona o modo de produção das bombas e reflete sobre como representar isso em imagens. Em seguida ele diz que só é possível dar um indício do sofrimento causado pelo napalm e, com tal objetivo, apaga um cigarro no próprio braço. A segunda parte mostra laboratórios que produzem os componentes do napalm. A terceira mostra entrevistas com um estudante, um operário e um engenheiro de uma fábrica de aspiradores de pó que, supostamente, produz armas. As duas últimas partes também são encenadas, porém, sem a participação de Farocki.

---

<sup>2</sup> O napalm é um conjunto de líquidos inflamáveis à base de gasolina que, associados, formam um gel incendiário utilizado como armamento militar.

<sup>3</sup> “Espécie de fora-de-campo mais radical situado atrás da câmera, (Aumont, 2004, p. 41), o antecampo funciona de maneira diferente no filme de ficção e no documentário. No primeiro caso, ele constitui um espaço de natureza totalmente diferente, heterogênea em relação ao espaço da cena (da representação); no segundo, será um lugar – marginal, mas constituinte – da permeabilidade entre o real e a representação”. (BRASIL, 2013, p.02).

---

O gesto do diretor está relacionado a um engajamento político intenso, principalmente durante os anos 1960, que resultou em uma produção cinematográfica de caráter fortemente militante. Portanto, é necessário compreender também de que modo essas características se fazem presentes no cinema de Farocki. O diretor utiliza as imagens como uma forma de testemunho, buscando sempre mostrar os acontecimentos por um outro ângulo, diverso dos pontos de vista do cinema industrial e da televisão. No filme analisado não há sequer uma imagem da guerra do Vietnã, de modo que a performance visa mostrar a impossibilidade de se representar nas imagens o horror causado pelas bombas napalm. Para ele, essas imagens seriam ofensivas e, por isso, não seria possível tornar aquele sofrimento inteligível para o espectador. Logo, Farocki busca outro recurso – a performance – para ampliar a compreensão sobre os efeitos do napalm.

Assim, percebemos que há, no trabalho de Farocki, um gesto de resistência estética e política, pois, ao provocar a própria dor, ele tenta colocar-se no lugar das pessoas que foram feridas pelo napalm. Thomas Elsaesser (2010) afirma que, nessa única sequência que analisaremos mais detalhadamente, está simbolizada toda a obra do diretor – seu engajamento político e sua visão sobre as imagens.

### **Corpo e performance em Fogo inextinguível**

O conceito de performance é amplo e pode ser utilizado em diversos campos, tais como antropologia, linguística, semiótica e arte. A amplitude do termo gera algum risco ao aplicá-lo a um campo ou objeto específico. O que propomos aqui é uma análise fílmica com base em algumas formulações em torno da performance sem, no entanto, criar uma aplicação literal; mas que permita perceber a imagem como um lugar de constituição de subjetividade.

No artigo “O que é performance?”, Richard Schechner (2003) busca estabelecer um campo de pesquisa. O ponto de partida deste autor para a definição de performance é “estar em relação”. Para ele, não basta apenas fazer algo, é preciso se mostrar fazendo, como um gesto auto reflexivo em que o fazer se transforma em mostrar; estudar um fenômeno como performance é

---

pressupor uma ação dramática. Qualquer evento, ação ou comportamento pode ser tratado como performance: “Tratar o objeto, obra ou produto como performance significa investigar o que esta coisa faz, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres” (SCHECHNER, 2003, p. 25). Portanto, performar é estar em relação. A performance está entre o objeto performado e a audiência; o que define uma performance, especificamente, é uma certa separação ao seu entorno, ou seja, a forma de observá-la. As situações sociais incorporam certos traços dramáticos, porém, como refletiu o autor, há uma diferença.

Essa definição de performance permite-nos lembrar os escritos de Jean-Louis Comolli (2008) sobre o cinema, pois, para ele, o cinema também pode ser um lugar de relação<sup>4</sup>, que se constitui entre câmera e sujeito filmado – *mise-en-scène* – e a relação que se estabelece com o espectador, na projeção. Sobre a construção da *mise-en-scène*, Comolli afirma: “A *mise-en-scène* é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens”. (COMOLLI, 2008, p. 60). A função do documentário seria, então, de deixar a *mise-en-scène* daqueles que são filmados aparecer, pois eles são capazes de fazer sentir. Assim como na performance há uma separação em relação àquele que performa, na construção da *mise-en-scène*, também há uma separação, pois entre quem filma e quem é filmado há sempre a câmera, e entre o filme e o espectador há sempre uma tela.

Fogo Inextinguível (Alemanha, 1969), de Harun Farocki, é um filme de apenas 21 minutos sobre as bombas napalm, muito utilizadas durante a guerra do Vietnã. Não se trata de imagens trágicas de pessoas queimadas ou da destruição causada pelas bombas, mas da forma como são produzidas e de um questionamento sobre quem são os responsáveis pelas consequências do uso de um explosivo tão potente.

Há, no filme, uma performance do diretor diante da câmera; o que torna necessário compreender as relações entre corpo, performance e imagem.

---

<sup>4</sup> “O cinema como a ferramenta e o lugar de uma relação possível, real, entre nós” (COMOLLI, 2008, p. 57).

---

Tomamos como ponto de partida a afirmação de José Gil (1997) de que o corpo possui aptidão para “emitir e receber signos, para os inscrever sobre si mesmos, para os traduzir uns nos outros” (GIL, 1997, p.32). O autor relaciona o corpo e a linguagem articulada na comunicação dizendo que o corpo, em si, não fala, mas faz falar, desempenhando, assim, o papel de um transdutor<sup>5</sup> de signos. Gil afirma o seguinte quanto ao corpo:

Mas sendo ele próprio articulado, fornece à linguagem uma língua virtual e muda, uma estrutura potencial que permite passar do nível do significado ao nível dos significantes. A sua plasticidade própria, a sua mobilidade, a sua possibilidade de designar a si próprio – e a tomada do pensamento simbólico sobre o mundo, fundamentam-se nestas articulações. (GIL, 1997,p. 35).

Seriam, portanto, ações e gestos, movimentos que permitiriam ao corpo se comunicar com o mundo para além da linguagem articulada. É a partir do uso do corpo como um meio para se comunicar, para exprimir algo, que Farocki constrói o filme. Na primeira cena, que segue os créditos iniciais com o título do filme, vemos Farocki sentado diante de uma mesa, com uma folha em mãos. Ele inicia a leitura:

Um depoimento dado no Tribunal de crimes de guerra do Vietnã em Stockholm. Meu nome é Thai Bhin Dahn. Sou vietnamita e nasci em 1949. Eu gostaria de relatar os crimes que os Estados Unidos imperialistas cometeram contra mim e o meu vilarejo. Em 31 de março de 1966, às 16h, eu estava lavando a louça quando ouvi aviões se aproximando. Eu corri para o abrigo antiaéreo, mas fui surpreendido por uma bomba napalm explodindo bem perto de mim. As chamas e o calor insuportável me engoliram e eu perdi a consciência. O napalm queimou meu rosto, meus braços e minhas pernas. Minha casa também pegou fogo. Fiquei inconsciente por treze dias e acordei em um hospital<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Alusão ao processo físico de recepção e retransmissão de sinais e de energia.

<sup>6</sup> Tradução nossa de: “A statement given at the Vietnam War Crimes Tribunal in Stackholm. My name is Thai Bihn Dahn. I am Vietnamese, born in 1949. I want to report the crimes that the United States imperialists committed against me and my village. On March 31, 1966 at 4pm, as I was washing dishes, I heard planes approaching. I rushed to the underground shelter, but I was surprised by a napalm bomb exploding very close to me. The flames and unbearable heat engulfed me and I lost consciousness. Napalm burned my face, both arms and both legs. My house was burned as well. I was unconscious for thirteen days, then I awoke in a bed in an FLN hospital”.

Só nesse primeiro gesto já há um certo deslocamento: Farocki, o diretor do filme, que se posiciona tradicionalmente atrás das câmeras, no antecampo, está diante dela. De acordo com André Brasil (2013), a exposição do antecampo é característica essencial da performance no cinema documentário e, quando a equipe entra em cena, cria-se uma ficcionalização. A visibilidade do diretor em cena pode ocorrer de diversas formas, como afirma Brasil.<sup>7</sup> No caso de *Fogo inextinguível*, Farocki se coloca, desde o início do filme, como único sujeito filmado, assim, cria-se entre ele e o espectador uma certa distância que o permite performar. Trata-se de um gesto político, de uma forma de tentar se aproximar das pessoas feridas pelo napalm, através da performance; o diretor utiliza o próprio corpo para tentar compartilhar a experiência – a dor – das pessoas queimadas. No entanto, ao mesmo tempo em que se aproxima, se distancia dessas pessoas à medida que, em sua fala, afirma a dificuldade de se traduzir em imagens aquele sofrimento.

A razão da exposição do antecampo não é apenas a leitura de um testemunho, o que poderia ser feito com o uso da voz *off*, mas do que vemos nos momentos seguintes do filme. O gesto político de Farocki, ao se colocar diante da câmera, vai ao encontro da ideia de Marvin Carlson (2010), segundo a qual, na performance, sempre há uma responsabilidade com a audiência; sempre se performa para alguém. Como já dissemos, a performance não consiste apenas em fazer algo, mas em se mostrar fazendo. Na performance filmada, a presença da câmera reforça o se mostrar fazendo. Para discutir o tema, o autor retoma os estudos de Erving Goffman, para quem a performance consiste em “toda atividade de um indivíduo, que ocorre durante um período marcado por sua presença contínua perante um conjunto particular de observadores, e que tem alguma influência sobre esses observadores”. (GOFFMAN *apud* CARLSON,

---

<sup>7</sup> Neste artigo tomamos a noção de antecampo e a discussão de Brasil (2013) sobre a exposição desse tipo de fora-de-campo, no entanto, é preciso destacar que há uma diferença entre os filmes analisados por Brasil e o filme de Farocki. Nos filmes analisados no artigo há uma exposição do antecampo enquanto se filma o outro, seja com a entrada do diretor em cena, ou apenas através do som, como por exemplo, em *Jogo de cena*, *Moscou* e *A falta que me faz*. Já em *Fogo inextinguível*, a exposição é programada e apenas o diretor está em cena, essa exposição não o coloca em relação com o sujeito filmado, mas visa estabelecer um certo tipo de relação com o espectador.

---

2010, p. 49). A performance, portanto, é aquilo que uma dada situação coloca como tal: aquele que performa e a audiência – os espectadores – compartilham uma situação.

No entanto, a performance de Farocki vai muito além desse deslocamento; ele cria a situação em questão para compartilhar uma sensação com o espectador, com o objetivo de ampliar a compreensão sobre um contexto específico. O diretor, que olhava para baixo para ler o depoimento, olha para a câmera e diz:

Como nós podemos mostrar o napalm em ação? E como podemos mostrar a vocês os danos causados pelo napalm? Se mostrarmos imagens de queimaduras por napalm, vocês fecharão os olhos. Primeiro vocês fecharão os olhos para as imagens, depois fecharão os olhos para a memória, depois fecharão os olhos para os fatos, depois fecharão os olhos para todo o contexto. Se mostrarmos uma pessoa com queimaduras por napalm, magoariamos vocês. Se magoássemos vocês, vocês sentiriam como se tivéssemos usado napalm em vocês, às suas custas. Nós podemos apenas dar uma insinuação de como funciona o napalm.<sup>8</sup>

A partir dessa afirmativa, podemos perceber que se trata da tentativa de fazer compreender o efeito de uma bomba napalm. A leitura do depoimento de Thai Bihn Dahn faz com que, racionalmente, o espectador consiga compreender o que aconteceu, mas a linguagem não é suficiente para fazer entender a dor e o sofrimento. Por outro lado, o diretor afirma que a imagem dos feridos por bombas napalm é algo intolerável, que causaria não uma ideia do efeito do napalm, mas uma repulsa às imagens, a quem as colocou ali, como se representassem uma ofensa ao espectador. Ao se negar a inserir no filme essas imagens, poderíamos, a princípio, pensar que esse gesto do diretor facilitaria para o espectador, pois ele não precisaria lidar com elas. Porém, como veremos a seguir, não é isso que ocorre.

---

<sup>8</sup> Tradução nossa de: How can we show napalm in action? And how can we show you the injuries caused by napalm? If we show you pictures of napalm burns, you'll close your eyes. First you'll close your eyes to the pictures, then you'll close your eyes to the memory, then you'll close your eyes to the facts, then you'll close your eyes to the entire context. If we show you a person with napalm burns, we will hurt your feelings. If we hurt your feelings, you'll feel as if we'd tried napalm out on you, at your expense. We can give you only a hint of an idea of how napalm works.

Em seguida, após dizer que só é possível dar uma insinuação de como o napalm funciona, Farocki interrompe sua fala, estica o braço para alcançar algo que está em cima de uma mesa, mas no extracampo. Em silêncio, o diretor pega um cigarro aceso com uma mão enquanto a outra descansa sobre a mesa. A câmera desvia de seu rosto e, agora, em primeiro plano, estão as duas mãos e os braços. Farocki apaga o cigarro no braço que está sobre a mesa. Enquanto isso, uma voz diz: “Um cigarro queima a 400°C”.<sup>9</sup> Agora, o diretor recoloca o cigarro onde estava, no extracampo, e vemos o braço queimado. O narrador continua: “Napalm queima a 3000 °C. Se os espectadores não querem ter nada a ver com os efeitos do napalm, então é importante determinar: o que eles já têm a ver com as razões para o seu uso”.<sup>10</sup> Logo se o espectador é poupado daquelas imagens intoleráveis, ele é responsabilizado pelos efeitos do napalm por Farocki.

Encerra-se aí esse plano sequência de dois minutos e meio, que consiste na leitura do testemunho por Farocki, na sua fala sobre a dificuldade de se representar o sofrimento em imagens e no momento que queima o próprio braço. A performance do diretor, ao se colocar diante da câmera e queimar o próprio pulso, tem como objetivo exprimir algo que não poderia ser compreendido apenas com palavras e com o testemunho daqueles que foram feridos por bombas napalm. Então, na verdade, quem Farocki quer poupar são os feridos. Já os espectadores, por não poderem ver as imagens no filme, só poderiam imaginar como é o sofrimento das vítimas através dos indícios oferecidos pelo diretor. O gesto realizado causa aflição e estranhamento no espectador que, ao ver o cigarro queimar a pele, consegue se identificar com aquela sensação, mesmo sem senti-la de fato.

A temperatura do cigarro, no entanto, é muito menor do que a das bombas, como somos informados. Se a pele queimada pelo cigarro aflige, a gravidade de uma queimadura por napalm torna-se inimaginável e, então, é

---

<sup>9</sup> Tradução nossa de: “A cigarette burns at 400°C”

<sup>10</sup> Tradução nossa de: “Napalm burns at 3000C. If viewers want nothing to do with the effects of napalm, than this is important to determine: what they already have to do with the reasons for its use”.

---

possível se afetar por aquele sofrimento. Em outro filme, *A expressão das mãos* (Harun Farocki, 1997), que trata do gesto das mãos na história do cinema e na montagem, Farocki afirma que “O cinema não é uma mídia do toque. É a mídia do olhar. Pelo cinema, o toque se transforma em olhar”. Para Elsaesser (2004), a presença performada do diretor é uma marca autoral que indica um envolvimento intelectual e, ao mesmo tempo, um distanciamento crítico.

Após essa breve descrição da performance de Farocki em *Fogo inextinguível*, é possível afirmar que a proposta do diretor vai ao encontro da definição de André Brasil (2011):

[...] a performance é o momento de uma *exposição*. Um corpo se expõe e ao se expor cria a situação na qual se expõe, não sem, no mesmo gesto, criar-se a si mesmo. Uma forma aparece e *ganha forma* – não previamente – mas *à medida* em que *aparece*. (BRASIL, 2011, p. 5).

Farocki sai do lugar tradicional do diretor e se expõe, não só por estar diante da câmera, mas por, diante dela, apagar o cigarro no próprio braço. Naquele momento há uma transformação física do corpo, que surge a partir da experiência da dor da queimadura e que, por ser filmada, é compartilhada com o espectador. É possível, aqui, retomar as ideias de Comolli (2008) sobre a *mise-en-scène* dos sujeitos filmados, pois, para o autor, ela se constitui na forma como eles se entregam à duração do plano, na forma como escolhem se expor diante da câmera e do espectador.

Após essa sequência inicial, vemos um rato sendo queimado por uma bomba napalm. Tal cena remete à anterior, pois agora imaginamos a temperatura na qual o animal é queimado; mas remete também às cenas seguintes, que mostram entrevistas e conversas encenadas entre funcionários de um laboratório em Michigan, nos Estados Unidos. É um laboratório que produz os gases tóxicos que compõem as bombas, mas que não produz o explosivo de fato. Com isso, Farocki quer mostrar que as pessoas que estão envolvidas nesse processo não se responsabilizam pelo resultado do uso das bombas. Como

---

aponta Dietrich Diederichsen (2004), trata-se de uma crítica Marxista ao processo de produção.

Na terceira e última parte do filme, vemos três entrevistas: com um engenheiro, um estudante e um operário. Todos eles trabalham em uma fábrica que, supostamente, produz aspiradores de pó e todos são interpretados pelo mesmo ator. Na entrevista do estudante, ele diz que rouba uma peça por dia na empresa para construir seu próprio aspirador de pó, porém, após tentar diferentes formas de montar as peças, ele sempre acaba com uma arma. Já o engenheiro diz que os aspiradores de pó podem ser usados como armas e vice-versa, e que isso depende apenas da intenção de quem os manipula.

Ao associar a leitura do testemunho e a performance às duas partes seguintes do filme, Farocki quer convocar o espectador a pensar nos efeitos da utilização do napalm de uma forma mais ampla e objetiva. As imagens dos feridos chocariam os espectadores de uma forma muito intensa, porém nos parece que não é essa a intenção do diretor. Por isso, na segunda parte do filme, ele explica friamente a forma como é produzida a bomba e, em seguida, na terceira parte, a fábrica de aspiradores de pó (que, na verdade, seriam armas), causa estranhamento e pode até parecer engraçada. Porém, Farocki não quer apenas sensibilizar seu espectador, mas mostrar, para ele, que o responsável pelo sofrimento das vítimas do napalm não é somente aquele que está envolvido diretamente na guerra, não somente aquele que joga a bomba, mas toda uma forma de organização da sociedade, pois a produção de armas e bombas pode ser muito lucrativa. Portanto, a performance chama a atenção do espectador para o sofrimento e, ao mesmo tempo, o responsabiliza por ele. O filme é político, pois insere o espectador em um contexto que se fosse tratado com imagens ilustrativas pareceria uma realidade muito mais distante e, assim, ele poderia se solidarizar, mas manteria sua distância.

### **O cinema e o corpo político de Harun Farocki**

Para melhor compreender a performance de Fogo inextinguível é necessário caracterizar brevemente o caráter militante do cinema de Farocki. O diretor tem em sua trajetória mais de noventa trabalhos, dentre eles filmes-

---

ensaio, documentários e instalações, tendo sua produção início nos anos 1960. Para Thomas Elsaesser, o modo como Farocki faz seu cinema e trabalha as imagens funciona como uma forma de testemunho.

Fazer cinema para Farocki pressupõe ser um tipo especial de testemunha, um “leitor atento” e um comentador sucinto. Mais de quarenta anos de trabalho, e uma lista de quase cem obras, fizeram dele um dos maiores sobreviventes artísticos de sua geração: da cena boêmio-anarquista na Hamburgo do início dos anos 1960 aos protestos estudantis em Berlim Ocidental, de 1968 à metade dos anos 1970, com seu dogmatismo revolucionário e suas aspirações ativistas. (ELSAESSER, 2010, p. 102).

Pode-se perceber, então, que o ativismo político de Farocki é um traço marcante de seus filmes. Seus trabalhos, muitas vezes, mostram o testemunho de injustiças sociais e abusos de poder. Esse envolvimento nos faz perceber a importância, para ele, de tratar de temas tais como a guerra do Vietnã e, ainda, de buscar formas que vão além das tradicionais – como as da mídia tradicional – de se colocar esses temas em cena.

Em seu cinema, o diretor realiza basicamente três gestos: *detectar*, *documentar*, *reconstruir*. Gesto primordial, detectar se relaciona ao caráter investigativo de seu trabalho, que busca imagens daquilo que não foi visto ou, então, daquilo que precisa ser visto por outro ângulo; o segundo complementa o primeiro, no sentido de que o diretor considera importante documentar os acontecimentos com relevância política ou social que, por sua vez, deixam traços visíveis; o terceiro, o gesto de reconstruir, não diz respeito a uma mera reconstrução de acontecimentos, já que eles não podem ser reconstituídos tal como aconteceram, mas se refere à necessidade de reunir imagens e outras provas de que esses acontecimentos existiram. Christa Blümlinger (2004) afirma que o diretor tem como principal foco o encontro entre guerra, economia, política e sociedade.

É possível perceber um distanciamento entre o inteligível e o visível, de modo que, no contexto de visibilidade exacerbada das sociedades atuais, a parte invisível da imagem adquire uma presença maior. Há uma tentativa de se criar uma abertura para que o espectador participe e se envolva com um

---

acontecimento de maneira mais efetiva. Para Elsaesser, Farocki é um *artista-artesão*, e seu cinema vai muito além do trabalho de representar uma realidade constituída previamente. Ele quer que algo mais se torne visível, algo que não estaria na imagem em um primeiro olhar. Há uma tentativa de retratar situações do mundo e trazer para a imagem o inimaginável.

Essa característica se faz fortemente presente em *Fogo inextinguível*, na cena inicial, quando o diretor fala sobre como seria possível mostrar os danos causados pelo napalm e, chega à conclusão que as imagens dos feridos causaria horror sem, no entanto, tornar inteligível a gravidade da situação. É aí, neste momento, que ele tenta mostrar de uma outra forma – ao se queimar e comparar as temperaturas do cigarro e do napalm – a dor. É através de sua própria dor, num gesto político de solidariedade, que Farocki torna possível uma identificação do espectador.

O cinema de Farocki é motivado por uma curiosidade em relação ao modo de organização do mundo e à forma como os poderes nele se articulam. O diretor se interessa pelos acontecimentos, pela linguagem que os registra e pelas relações sociais que os atravessam. É por meio de uma observação próxima e atenta que ele desenvolve as reflexões acerca dos temas dos filmes. Sobre tais temas abordados por Farocki, Elsaesser afirma: “Ele é extremamente seletivo, até mesmo obsessivo, na escolha de seus temas, enquanto seu compromisso é total, ao ponto de requerer uma proteção cuidadosa e até mesmo uma camuflagem” (ELSAESSER, 2010, p. 105). Antes de escolher um tema para filmar, Farocki analisa duas condições: que o filme possa ser tratado como um processo e que possa estabelecer uma relação com ele. Essa segunda condição se liga à capacidade de o diretor se enxergar no outro, o que, para Elsaesser, seria o gesto inaugural de seu cinema, sua assinatura. Tal capacidade se faz presente em *Fogo inextinguível*, uma vez que, quando se queima, o diretor quer que o espectador assimile aquela dor, mas quem a sofre, de fato, é ele mesmo. Ou seja, os temas dos filmes de Farocki são sempre acontecimentos politicamente relevantes, e o diretor os aborda na medida em que se identifica com a situação. De acordo com Elsaesser:

O que ele prefere são situações de fluxo ou movimento, passíveis de reviravoltas (inesperadas, dialéticas). Que acontecem em diversas dimensões ao mesmo tempo. Uma dimensão refere-se invariavelmente a seu posicionamento como cineasta e escritor e localiza o espaço físico e moral do que fala. (ELSAESSER, 2010, p. 105).

Por esse motivo, é difícil caracterizar de modo unívoco o cinema de Farocki, uma vez que cada uma das obras tem traços muito específicos. Pode-se afirmar que seus filmes são uma forma de resistência estética e política frente ao cinema industrial e frente às imagens e aos discursos midiáticos.

Muitos de seus filmes, em particular aqueles produzidos após 1968, são considerados ativistas e, por esse motivo, Blümlinger o compara a Godard. Para ela, ambos são investigadores de imagens. Sobre os filmes de Farocki, ela afirma: “Eles são sobre o estado de espírito de um movimento político ‘aqui’ na Europa, mais especificamente na Alemanha Ocidental e Berlim Ocidental” (BLÜMLINGER, 2004, p. 164).<sup>11</sup> Há uma complexidade ideológica sempre presente em seus trabalhos.

Ao descrever a cena inicial da performance de Farocki em Fogo inextinguível, Elsaesser afirma que: “Vista em retrospecto, a cena contém tudo sobre a obra de Farocki e prefigura as preocupações fundamentais de seu cinema”. (ELSAESSER, 2010, p. 106). O autor diz, ainda, que a escolha de não mostrar cenas dos feridos funciona como uma vingança contra os produtores de televisão, que buscam um excesso de imagens sem se importar com o que elas significam. Ao queimar o próprio braço ao invés de mostrar imagens de queimados por napalm, o diretor utiliza uma metáfora para trazer para a cena algo que seria inimaginável. O fato de não colocar a guerra do Vietnã na tela é um gesto político que marca o fato de que tal catástrofe seria irrepresentável. Sobre o gesto, Elsaesser continua:

Farocki solicita um espaço legítimo para a representação artística e estética, num tempo em que muitos artistas [...] pararam de enxergar razões para a arte e, em lugar disso, comprometeram-se com “ações diretas”, ou viram-se obrigados a fazer filmes instrutivos, ensaiando a ação direta. (ELSAESSER, 2010, p. 106).

<sup>11</sup> Tradução nossa de: “They are about the state of mind of a political movement ‘here’ in Europe, more specific in West German and West Berlin”.

---

A performance de Farocki consiste, portanto, em um gesto ao mesmo tempo artístico e político. Christa Blümlinger (2004), em outro artigo, classifica Fogo inextinguível como um “filme panfleto”, ressaltando seu caráter militante e a importância do ativismo para o diretor. No entanto, não podemos perder de vista a importância do gesto artístico dessa performance, que não se separa do engajamento político do diretor; pelo contrário, torna-o ainda mais potente. A pele queimada diante da câmera cria uma atualização dos danos causados pelo napalm, e isso se dá pela relação que a performance estabelece com o tempo presente. Ao marcar o braço com um cigarro, o que Farocki faz é inscrever a memória da guerra do Vietnã no próprio corpo.

### **Conclusão**

De acordo com Luciano Monteagudo (2003), Farocki é responsável por uma das obras mais complexas e sofisticadas do cinema alemão na modernidade. O autor afirma que um dos traços marcantes da obra do cineasta é a criação de uma taxonomia imagética para descobrir a ideologia subjacente à técnica e de que maneira essa técnica permite criar formas de pensamento. Para isso, o diretor se ocupa em olhar as imagens e, nessa observação, tenta descobrir o que elas acarretam. Essa atenção concedida às imagens também se faz presente na atividade do espectador: na obra de Farocki elas sempre são vistas desde a perspectiva de alguém. Monteagudo afirma que o espectador possui um papel importante na obra de Farocki, pois seu olhar está implicado nas representações presentes nos filmes. Para ele, olhar uma imagem é o fim da inocência da visão.

O que podemos concluir após essa breve análise de Fogo inextinguível com base nos estudos da performance é que o gesto de Farocki de se colocar em cena e performar para o espectador potencializa a força política do filme. A própria dor, ao apagar o cigarro no braço, acaba por criar uma aproximação com o espectador. Se as imagens das pessoas feridas pelo napalm na guerra seriam ofensivas, criariam repulsa, a performance desloca o espectador desse lugar e permite identificação; e, justamente por tal motivo, o filme ganha força

política: algo que antes era irrepresentável – o sofrimento –se torna, agora, de alguma forma, menos distante.

### Referências

- BLÜMLINGER, Christa. Slowly Forming a Thought While Working on Images. In: ELSAESSER, Thomas (org.). **Harun Farocki: Working on the Sight-Lines**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.
- \_\_\_\_\_. Incisive Divides and Revolving Images: On the installation Schnittstelle. In: ELSAESSER, Thomas (org.). **Harun Farocki: Working on the Sight-Lines**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.
- BRASIL, André. A performance: entre o vivido e o imaginado. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 20, 2011, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: Compós, 2011.
- \_\_\_\_\_. Formas do antecampo: notas sobre a performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 23, 2013, Salvador. **Anais...** Salvador: Compós, 2013.
- CARLSON, Marvin. **Performance: Uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- DIEDERICHSEN, Dietrich. Napalm Death. In: EHMAN Antje; ESHUM, Kodwo (orgs.). **Harun Farocki: Agaisnt what? Against whom?** Londres: Koening Books Ltda., 2009.
- ELSAESSER, Thomas. **Harun Farocki: Cineasta, artista e teórico da mídia**. In: BORGES, Cristian; MOURÃO, Maria Dora G.; MOURÃO, Patrícia (orgs.). São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.
- GIL, José. **As metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- MONTEAGUDO, Luciano. Una introducción. In: FAROCKI, Harun. **Crítica de la mirada**. Textos de Harun Farocki. Buenos Aires: Editorial Altamira, 2003.
- MONDZAIN, Marie-José. **Images (à suivre)**. Paris: Bayard, 2011.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance? **O percevejo** – Revista de Teatro, Crítica e Estética, n.12, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2003.