

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

SIOMARA GOMES FARIA

Memória, vestígio e montagem

Um estudo sobre o arquivo em *Imagens do Mundo*
e *Inscrições da Guerra*, de Harun Farocki

Belo Horizonte
Maio de 2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

SIOMARA GOMES FARIA

Memória, vestígio e montagem

Um estudo sobre o arquivo em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, de Harun Farocki

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Área de concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea
Linha de Pesquisa: Pragmáticas da Imagem
Orientador: Prof. Dr. André Brasil

Belo Horizonte
Maio de 2013

Agradecimentos

À minha mãe, Diva, pelo amor e pelo cuidado; e ao meu pai, Pedro, por me ensinar a persistir;

À Sinara, pela amizade e pela confiança;

Ao Rique e à Aline, que, mesmo longe, estão sempre presentes;

Ao Ítalo e ao Murillo, pela alegria;

À Nara, irmã de coração, pelo carinho diário; e ao Estevão, pela companhia serena e agradável;

À Tatá, por me escutar, mesmo quando não digo nada; e à Débora, por me dizer o que eu preciso ouvir;

À Braun, por se deixar levar junto comigo pelo mistério que há entre as palavras e as imagens;

À Tary, por dividir comigo as histórias dos livros que eu não li; e à Tatí, que vem sempre colorir a minha casa com sua presença;

Daldegas, Nina, Flavinha e a todas as amigas do Bazar, por nossas trocas de objetos e experiências;

Ao Chico, pela poesia;

Ao Rafa, Gi, Yoko, Mai e Cris, por tornarem os dias difíceis mais prazerosos;

À Lídia e à Lalá, que, como poucos, me compreenderam;

Às amigas balzaquianas, que vêm descobrindo a vida junto comigo desde sempre;

Ao Fred, por me fortalecer;

Ao Martin Schlesinger, que me apresentou a obra do Harun Farocki no momento certo;

Ao André Brasil, pela leitura atenta e pela orientação preciosa;

Ao César Guimarães, que há tempos me fez derivar pelo caminho da pesquisa; e a todos os professores do mestrado, que, de uma forma ou de outra, colaboraram para a realização deste trabalho;

Ao Eduardo de Jesus, que trouxe nobres contribuições a esta pesquisa em um momento decisivo;

Ao Victor, pela amizade e por me acompanhar na errância através dos filmes;

À Tati, pelas conversas benjaminianas;

Aos colegas do mestrado, pelos agradáveis encontros ao longo desta travessia; e aos do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência, com os quais dividi inquietações e descobertas, nos últimos anos;

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG e à Capes, pelo apoio e pelo financiamento a esta pesquisa.

Resumo

Esta pesquisa investiga a presença e a utilização das imagens de arquivo no cinema de Harun Farocki, especificamente no filme *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, 1988)*. O trabalho desse cineasta tcheco, radicado na Alemanha, problematiza, em linhas gerais, as formas de exercício do poder, sejam as que emergem dos conflitos geopolíticos, sejam as que se disseminam por meio das mais diversas práticas sociais (formas de controle e vigilância, tecnologias de produção e circulação de imagens, estratégias do consumo, da informação e da publicidade). Este estudo abrange a relação entre as imagens de arquivo e os processos históricos acionados por esses registros, buscando observar como Farocki monta as imagens em filmes que evocam o passado em sua própria materialidade. O trabalho se volta, concretamente, para a análise das operações discursivas dos arquivos como *imagens-vestígio* e *imagens-testemunho*.

Palavras-chave: Arquivo. Cinema. Memória. Montagem. Vestígio.

Abstract

The research investigates the presence and use of archive images in Harun Farocki's cinema, specifically in the movie "Images of the World and Inscriptions of the War" (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, 1988). The work of this Czech filmmaker that lives in Germany, problematizes, in general lines, the forms of exercise of power, whether those that emerge from geopolitical conflicts, whether those that are disseminated through the most diverse social practices (forms of control and monitoring, technologies of production and circulation of images, strategies of consumption, information and advertising). The study covers the relationship between the archive images and the historical processes triggered by these records, seeking to observe how Farocki assembles the images in films that evoke the past in its own materiality. The work focuses, in particular, at the analysis of the discursive operations of the archives as vestige-images and testimony-images

Key words: Archive. Cinema. Memory. Assembling Vestige.

Sumário

Introdução	8
1. Harun Farocki e a abertura das imagens	13
1.1 Um olhar sobre o mundo	13
1.2 Abertura do arquivo: entre arqueologia, psicanálise e alegoria	18
1.3 A via ensaística	31
1.4 A imagem dialética e o lampejo do passado	39
1.5 Por uma história dos vencidos	44
1.6 Notas sobre a montagem	49
1.7 Entre preservar e destruir	56
1.8 Harun Farocki e o laboratório das imagens	61
1.9 Do passado documentado ao futuro antecipado pelas imagens-máquina	68
1.10 Filmar, montar, remontar: a imagem em devir	78
2. Imagem-vestígio: do relance à resistência	81
2.1 Por uma historicidade do olhar	81
2.2 Amor e resistência	88
3. Imagem-testemunho: da experiência à memória figurativa	109
3.1 Sobre a experiência	109
3.2 O testemunho figurativo de Alfred Kantor	114
4. Considerações finais	132
5. Referências Bibliográficas	135

Lista de Ilustrações

FIGURA 1 - Frame 1 de *Le Tombeau d'Alexandre*, Chris Marker (00:03:05)

FIGURA 2 - Frame 2 de *Le Tombeau d'Alexandre*, Chris Marker (00:03:50)

FIGURA 3 - Sequências 1 de *Le fond de L'air est rouge*, Chris Marker

FIGURA 4 - Fotografia tirada por Alex Ayaan

FIGURAS 5 e 6 - Frames 1 e 2 de *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* (00:15:00)

FIGURA 7 - Sequência 1 de *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra*

FIGURA 8 - Frame 3 de *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* (00:15:47)

FIGURA 9 - Frame 4 de *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* (00:15:56)

FIGURA 10. Frame 5 de *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* (00:04:05)

FIGURA 11 - Frame 6 de *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* (00:08:57)

FIGURA 12 - Frame 7 de *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* (00:21:05)

FIGURA 13 - Frame 8 de *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* (00:30:26)

FIGURA 14 - Frame 9 de *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* (00:14:15)

FIGURA 15 - Frame 10 de *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* (00:15:44)

FIGURA 16 - Frame 11 de *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* (00:16:47)

FIGURA 17 - Frame 12 de *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* (00:16:49)

FIGURA 18 - Frame 13 de *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* (1:03:12)

FIGURA 19 - Frame 14 de *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* (1:03:12)

FIGURA 20 - Frame 15 de *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* (00:41:12)

FIGURA 21 - Sequência 2 de *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra*

FIGURA 22 - Frame 16 de *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* (00:40:57)

FIGURA 23 - Frame 17 de *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* (00:37:09)

FIGURA 24 - Frame 18 de *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* (01:03:23)

FIGURA 25 - Sequência 3 de *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra*

FIGURA 26 - Frame 19 de *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* (01:11:16)

FIGURA 27 - Frame 20 de *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* (01:11:41)

FIGURA 28 - Sequência 4 de *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra*

FIGURA 29 - Sequência 5 de *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra*

FIGURA 30 - Sequência 6 de *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra*

FIGURA 31 - Sequência 7 de *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra*

Introdução

Desde o surgimento da imagem fotográfica, uma memória do mundo se constrói a partir de registros que captam e armazenam cenas da vida pública e privada, produzindo um ilimitado acervo visual. Diante dessa produção numerosa – que se encontra hoje dispersa e acessível –, os sujeitos inauguram novas formas de uso da imagem que, muitas vezes, desviam por completo a finalidade e o sentido originalmente propostos. Há, em alguma medida, uma interposição entre as funções de consumir e produzir, reconfiguradas em um contexto em que espectadores tornam-se criadores em potencial, e realizadores assumem também a condição de espectadores, na medida em que se apropriam de imagens criadas por terceiros, reciclando-as e atribuindo-lhes novo uso.

Inserido em um contexto sócio-histórico em que os processos de produção e difusão de imagens situam-se no cerne da ordem política, o cinema de Harun Farocki pode ser tomado como um trabalho que se constrói atento a esse fenômeno de saturação, trazendo à tona uma reflexão sobre a condição de existência das imagens na cultura audiovisual. Apropriando-se de registros produzidos no passado e no presente, seus filmes interrogam o estatuto do olhar e a transformação dos modos de *ver* e *ser visto*, diante da proliferação de mídias e câmeras, nos espaços públicos e privados.

A questão que orienta nossa pesquisa é o modo como Farocki extrai as imagens da condição primeira que lhes foi atribuída – a de representação, registro ou documento – e atribui-lhes o caráter de objetos que atuam performativamente sobre o mundo, transformando-o. Interessa-nos compreender em que medida e de que forma as imagens podem assumir um posicionamento, desde o momento em que deixam de ser tratadas estritamente como representações e passam a assumir a condição de acontecimento, isto é, de parte constituinte daquilo que representam.

Como veremos, nos filmes de Farocki, a abertura do arquivo torna o passado novamente acessível, manifesto. É a partir da noção de arquivo como objeto que, ao mesmo tempo, registra e constitui parte do passado, trazendo consigo uma memória em constante estado de *devenir*, que buscamos trabalhar, ao longo desta pesquisa. Sob essa perspectiva, o arquivo está sujeito a uma dupla condição: por um lado, seria uma espécie de materialização da memória, de transposição da lembrança do

corpo para o suporte; ao passo que o suporte conduziria, em contrapartida, o próprio percurso da memória, reconfigurando-a.

Convocando autores como Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman, aproximamo-nos de uma leitura do arquivo como matéria provisória em relação com a história, situado entre a tradição e o desconhecido. Esses e outros autores, na esteira da obra de Walter Benjamin, propõem um entendimento do arquivo como fragmento que abriga, em sua forma bruta, um saber dialético sobre a história, oscilando, incessantemente, entre passado e presente, real e imaginário. Como veremos em Benjamin, a imagem se desprende do discurso hegemônico da história por meio de um movimento dialético, entregando-se a uma condição de abertura, na qual passado e presente afetam-se mutuamente. A imagem dialética escapa, portanto, à separação temporal que divide o tempo do historiador e o tempo do objeto da história. Ela é, nesse sentido, o lugar de cruzamento – e não de isolamento – dessas temporalidades.

Nesse cruzamento, o arquivo acaba por esbarrar em outro domínio: o do ensaio. Como nos mostra Theodor Adorno (2003), o ensaio recusa a separação dicotômica entre verdadeiro e falso, objetivo e subjetivo. Lidando com um saber que se desprende, pouco a pouco, da noção de verdade em direção à liberdade do pensamento, os filmes de Harun Farocki aproximam-se da história pela via ensaística e assumem aquilo que Didi-Huberman descreveu como forma aberta do pensamento imaginativo. Como um ensaísta montador, Farocki se apropria de um material preexistente, buscando criar novas relações a partir da experiência de deslocamento e de resignificação.

Em um primeiro momento, buscamos identificar brevemente os gestos e os pensamentos expressos na obra de Harun Farocki, convocando alguns de seus trabalhos e as estratégias adotadas pelo cineasta em filmes que assumem uma incursão política não necessariamente vinculada à temática, mas, sim, à materialidade das imagens e à montagem. De forma mais detida, a dissertação investiga o uso das imagens de arquivo, especialmente no documentário *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (1988), filme sobre os campos de concentração de Auschwitz, no qual estão reunidos desenhos, fotografias, vídeos institucionais, imagens de simulação e outros registros aos quais, originalmente, foi atribuída função instrumental ou, mais precisamente, operacional.

Em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, Harun Farocki articula um pensamento sobre as tecnologias de produção de imagem que atravessam a indústria, a guerra, a história e, sobretudo, o olhar. Em um movimento dialético, o documentário conduz o olhar ao passado, por meio de arquivos que instauram processos de rememoração; e, ao futuro, retomando imagens que o manipulam, simulam e antecipam, no presente. Seja por meio de fotografias e ilustrações que trazem consigo uma inscrição do passado, seja por meio de registros que simulam uma visibilidade, o filme conduz a uma reflexão sobre a potência do arquivo e sobre o modo como os sujeitos se relacionam com as imagens do mundo, sob um ponto de vista histórico e fenomenológico.

Ao longo desta pesquisa, percorreremos os mecanismos adotados pelo diretor na criação de enunciados que inscrevem uma historicidade, de modo a refletir sobre a natureza dialética das imagens situadas entre o pensamento histórico e o cinematográfico. Buscamos avaliar ainda o modo como o filme promove a reconfiguração do material bruto, atentando aí para a dimensão política e estética desse gesto.

A título de análise, identificamos, em *Imagens do Mundo*, dois principais regimes de arquivo que dão origem aos capítulos mais marcadamente analíticos deste trabalho: chamamos de *imagem-vestígio* o regime que corresponde às imagens que portam, em sua materialidade, as marcas do que restou dos campos de concentração; registros que guardam uma conexão existencial com o passado, constituindo aquilo que Didi-Huberman definiu, paradoxalmente, como o *operador visual de uma desaparecimento*. Tais imagens são portadoras de indicialidade, uma materialidade vinculada àquilo que representam; mas dizem também de uma falta, de uma ausência do objeto, atravessado por uma força (ou um trabalho) de desaparecimento e arruinamento. Em sua precariedade, o que está invisível (em vias de desaparecer) na imagem exige o trabalho tanto do montador quanto do espectador, no sentido de ver o que está na iminência de não se ver.

Em afinidade com as imagens-vestígio, o regime das *imagens-testemunho* compreende aquelas de forte carga testemunhal, a exemplo dos desenhos produzidos pelos próprios prisioneiros de Auschwitz, após a libertação. A imagem-testemunho se cria a partir do trabalho de rememoração do sobrevivente dos campos. Nas ilustrações retomadas pelo filme, há uma articulação entre testemunho

e imagem: elas são espécies de testemunhos visuais situados entre a fotografia e a história narrada oralmente.

Por fim, há ainda um terceiro regime de imagens que não corresponde propriamente ao passado, mas é também extraído de outros contextos e remontado por Farocki no filme: o das *imagens-máquina*. Ao contrário dos outros dois, este terceiro regime não dá origem a um capítulo específico, mas atravessa todo o trabalho. As imagens-máquina dizem respeito às técnicas e operações que compõem uma espécie de logística da imagem. São imagens de natureza operacional, instrumental, que muitas vezes instauram processos de simulação. Mais do que registrar, elas intervêm na realidade, transformando o saber em um domínio (um poder) sobre o mundo. No filme, elas aparecem justamente para mostrar que olhar é, em certo sentido, agir sobre dada realidade, seja no sentido de produzi-la ou no de antecipá-la.

A classificação sugerida aqui não pretende esgotar ou enrijecer as possibilidades de leitura das imagens trabalhadas pelo documentário. Pelo contrário, a ideia é propor uma circunscrição desses regimes, com o intuito de observar justamente como eles se imbricam no decorrer do filme e como a imagem rompe, em alguns momentos, com a condição que lhe deu origem: a qualidade de registro, de prova, de documento, de simulação, etc. Deslocado para o filme, um simples registro aéreo do sul da Polônia pode tornar-se prova da existência dos campos; uma fotografia tirada por um membro da SS pode voltar-se contra o aparelho nazista; uma imagem captada na circunstância da morte pode tornar-se um gesto de sobrevivência...

No decorrer deste trabalho, buscamos eliminar a cisão entre a teoria e a análise do objeto empírico, por meio de uma escrita processual que se articula junto ao documentário, sempre convocando passagens fílmicas na aproximação aos conceitos. Constantemente, recorreremos ao filme como forma de entender, a partir da imanência das imagens, o gesto inscrito em seu interior e a articulação que a montagem propõe entre um *frame* e outro. Assim como o próprio filme, o texto assume um tom ensaístico por meio de argumentos que se constituem no próprio ato de escrever junto às imagens e que imprimem não propriamente certezas ou conclusões, mas desdobramentos suscitados pelo filme. A escrita é também, ela própria, uma montagem, feita de associações entre as imagens, os cortes, as sequências, a retomada dos arquivos; sendo as ideias dos autores componentes

dessa montagem. Trata-se, antes, de uma repetição e de um novo gesto de abertura, que consiste em remontar os arquivos já apropriados por Farocki em um novo sistema de pensamento: o da dissertação.

1. Harun Farocki e a abertura das imagens

1.1 Um olhar sobre o mundo

Logo no início de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (1988), Harun Farocki retoma a história de Albrecht Meydenbauer, um mestre das obras do governo em Wetzlar, na Alemanha, que, em 1858, foi contratado para medir a fachada de uma catedral. Para realizar esse tipo de trabalho, Meydenbauer costumava subir pendurado, dentro de um cesto, na parte externa dos edifícios. Em uma noite qualquer, enquanto media a fachada da catedral, o inspetor de edifícios tentou entrar pela janela da torre, mas o cesto afastou-se da parede, deixando um enorme vão que, por pouco, não provocou um acidente. O episódio é narrado pelo próprio Meydenbauer, em um manuscrito recuperado por Farocki:

Neste perigo iminente, bati com a mão direita sobre a parede e empurrei a nacela com o pé esquerdo para o ar. A reação foi suficiente para empurrar o corpo pela abertura (...) Ao descer, pensei: Não se pode substituir a medição a mão pela inversão da vista em perspectiva captada pela imagem fotográfica?

Esse *insight* fundou um novo método de medição baseado na fotografia denominado fotogrametria. O cartógrafo conclui que tirar uma foto é mais seguro do que estar presente no local, além de possibilitar ver melhor. Farocki, por sua vez, conclui, pelo comentário em voz *over* da narradora: “Esta forma de ver melhor é o contrário do perigo da morte”. E acrescenta: “É difícil e perigoso estar pessoalmente no local, mais seguro é tirar uma foto e enviá-la depois à secretária, protegido do tempo adverso”.

Somente após essa sequência, Farocki introduz as imagens que vão interessá-lo durante todo o filme: as primeiras fotografias de Auschwitz, tiradas em 4 de abril de 1944, durante a Segunda Guerra Mundial, quando aviões americanos tentavam fotografar as fábricas de Buna, próximas aos campos de concentração. Essas imagens foram avaliadas pouco depois, na Inglaterra. “Descobriu-se nelas uma central elétrica, uma fábrica de carbureto em construção e uma para hidrogenação de gasolina”. Mas os ingleses não se deram conta daquilo que viria a mobilizar Harun Farocki, anos mais tarde. “Não estavam incumbidos de procurar o campo de Auschwitz, e por isso não o encontraram”, comenta a voz *over*. Na década

de 1970, agentes americanos examinaram as mesmas fotografias a procura das marcas dos campos de concentração, das pistas deixadas pelos nazistas, agora com o olhar já informado, preparado e interessado nessa busca. Distantes no espaço e no tempo, esses observadores podiam ver de outro modo, seu olhar era capaz de fixar, suspender, repetir, ampliar e reenquadrar a imagem. Mais do que olhar, era possível enxergar os traços de Auschwitz impressos na fotografia.

Como concluiu Farocki, o mundo surge na imagem apartado daqueles que o observam, livrando-os de todo o perigo. Tal como os agentes, nós, espectadores, estamos também postos no lugar seguro do presente, longe da morte e da catástrofe dos campos de concentração. Desde o início, o filme nos confronta com essa assimetria, como chama atenção Thomas Elsaesser, ao dizer da “vertigem ética” que se instaura entre quem olha para essas imagens e o que está sendo olhado (ELSAESSER, 2010, p. 119). Farocki revela, de saída, já no começo de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, um pensamento sobre o qual seu cinema se alicerça: é preciso atentar não só para aquilo que a imagem capta (seu conteúdo, seus traços formais), mas sobretudo para a própria condição do olhar, e, ainda, para o modo como as tecnologias de produção de imagem atravessam os modos de ver.

Nesse e em outros filmes de Harun Farocki, assistimos a uma representação do mundo histórico que indaga os próprios modos de ver e de figuração da vida na imagem. O cineasta trata a imagem não como simples registro, mas como forma expressiva que coloca em relação mundo e sujeitos, tornando evidentes as tensões entre história e política. O arquivo é adotado não apenas como documento que diz do passado – das guerras, das prisões, dos campos de concentração, das revoluções e dos massacres –, mas como objeto intrínseco ao processo histórico, processo este que condiciona o próprio olhar.

Como observa Christa Blumlinger, Harun Farocki esboça, em vários de seus filmes, “uma história audiovisual da civilização (pós) industrial e suas técnicas, a fim de localizar as convergências entre guerra, economia e política no interior do espaço social” (BLUMLINGER, 2010, p. 156). De forma geral, sua obra pode ser pensada a partir de dois grandes eixos, que se entrecruzam de modo indissociável: por um lado, os filmes refletem sobre as formas de exercício do poder, consolidado por forças materiais e simbólicas, da esfera individual à coletiva; por outro, trazem uma reflexão manifesta sobre o modo como poder e imagem se relacionam, com foco em

uma cultura audiovisual pós-industrial, notadamente marcada pela influência das técnicas de produção e difusão de imagens na esfera social.

Por sua extensão e diversidade, a obra é difícil de ser fixada em gênero ou formato específicos. Ao longo de mais de 30 anos, o cineasta realizou dezenas de longas e curtas-metragens, instalações artísticas e séries televisivas, sempre em busca de uma abordagem política não reduzida ao conteúdo do discurso, mas estendida às estratégias discursivas, estas que são retomadas e repensadas criticamente pela cena do filme e, sobretudo, pela montagem.

A relevância do trabalho de Harun Farocki vem sendo reconhecida nacional e internacionalmente por curadores e pesquisadores da área. Autores como Georges Didi-Huberman, cujo trabalho compõe um importante referencial teórico para este nosso estudo, além de pesquisadores como Thomas Elsaesser, Christa Blumlinger, Benjamin Young, Raymond Bellour, entre outros, vêm dedicando livros, artigos e ensaios à obra do cineasta. Na área de estudos cinematográficos realizados no Brasil, há também pesquisas¹ recentes voltadas, parcial ou integralmente, ao estudo do cinema de Harun Farocki. Em 2010, a Cinemateca Brasileira, em colaboração com a 29ª Bienal de São Paulo (da qual Harun Farocki participou como artista convidado), realizou uma retrospectiva, acompanhada de seminários, quando foram exibidos 30 trabalhos do diretor em filme e vídeo. Em 2012, o Museu de Arte do Rio, por meio de seu programa “MAR na Academia”, em parceria com a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (EBA/PPGAV, MediaLab.UFRJ), a Universidade Federal Fluminense (UFF - (Departamento de Cinema e Vídeo, Laboratório Kumã), o Instituto Goethe, a Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM/RJ), o Centro de Artes Hélio Oiticica e a Escola de Cinema Darcy Ribeiro, promoveu a Mostra Harun Farocki e a Política das Imagens, que contou com a participação do cineasta em duas conferências realizadas durante o evento, no Rio de Janeiro.

Seu trabalho compreende filmes que adotam estratégias bem distintas. Em *Fogo que Não se Apaga (Nicht loschbares Feuer, 1969)*, o próprio diretor performa diante da câmera, ao ler o relato de um vietnamita atingido pelo napalm, e constrói, a partir daí, um apelo contra a Guerra do Vietnã e o voyeurismo das imagens transmitidas durante o conflito. Já em *Diante dos Seus Olhos, Vietnã (Etwas wird sichtbar, 1982)*, Harun Farocki tematiza a mesma guerra a partir de uma fictícia

¹ Podemos citar os trabalhos realizados recentemente por Danusa Portas (UFRJ), Ilana Feldaman (UFRJ), Anita Leandro (UFRJ), Consuelo Lins (UFRJ) e Julia Fagioli (UFMG).

história de amor.

Há também filmes em que o diretor acompanha, presencialmente – em modo observacional –, processos de construção de imagens e discursos voltados para as demandas de uma economia de mercado. Em *Uma Imagem (Ein Bild, 1983)*, o cineasta registra, durante quatro dias, um ensaio da Playboy, observando a construção da imagem da modelo diante da lente do fotógrafo. *Doutrinação (Die Schulung, 1987)* e *A Entrevista (Die Bewerbung, 1997)* acompanham, respectivamente, processos de formação de executivos e de candidatos a entrevistas de empregos, ambos interessados em aprender como gerir e vender a própria imagem.

Há, ainda, trabalhos que propõem estudos sobre estratégias particulares de controle e coerção física e simbólica, como *Os Criadores dos Impérios das Compras (Die Schopfer der Einkaufswelten, 2001)*, que observa o modo como os shopping centers são planejados para induzir o consumo; e a instalação *I Thought I was Seeing Convicts (Ich glaubte Gefangene zu sehen, 2000)*, que propõe uma analogia entre o dispositivo de vigilância das prisões e o sistema de segurança dos supermercados, criando um paralelo entre essas duas formas de observação e controle.

Por fim, destacamos, de modo especial, um conjunto de filmes no qual predomina o trabalho com imagens de arquivo. Em *A Saída dos Operários da Fábrica (Arbeiter verlassen die Fabrik, 1995)*, Farocki remonta cenas produzidas ao longo de cem anos de história do cinema, a começar pelo célebre filme dos irmãos Lumière, propondo uma reflexão sobre o sistema de trabalho industrial e, principalmente, sobre os modos de figuração do operário na imagem, como ele mesmo aponta: “Na iconografia do cinema, o operário parece um dos santos pouco conhecidos da tradição pictórica cristã (...) Na grande cidade, o cinema não negligencia a luta dos operários por trabalho e pão, mas ele a transporta da usina à sala de espera de um banco” (FAROCKI, *apud* BLUMLINGER, 2010, p. 157).

Também em *Imagens da Prisão (Gefangnisbilder, 2000)*, Farocki remonta imagens de arquivo pertencentes a momentos históricos distintos, interessado na condição do olhar sobre o passado. O filme compõe uma espécie de iconografia das prisões, por meio de registros audiovisuais produzidos ao longo de cem anos – recorte que tem como objeto, antes de tudo, uma produção audiovisual gestada nas prisões como mecanismo de controle, coerção, vigilância e treinamento.

No filme *Indústria e Fotografia (Industrie und Fotografie, 1979)*, percebemos uma relação direta entre poder e dispositivos de visibilidade, nesse caso, entre o poder industrial e a indústria fotográfica. Farocki retoma fotografias de trabalhadores nas minas do início do século XX para pensar o modo como a vida se fixa na imagem e, sobretudo, como a fotografia colabora, historicamente, com a grande indústria.

Já em *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, 1988)*, Farocki se apropria de imagens de arquivo, ora com exclusividade, ora associadas a registros produzidos pelo próprio cineasta, no intuito de criar um estudo sobre a representação dos campos de concentração no domínio das imagens. O filme retoma fotografias dos campos de Auschwitz feitas pelos Aliados, em 4 de abril de 1944, quando aviões americanos sobrevoavam o sul da Polônia em direção à Silésia. A partir desses registros, o filme traz uma série de outras imagens produzidas no contexto da guerra e do pós-guerra.

Neste último conjunto de filmes, em que prevalece a remontagem do arquivo como estratégia central, Farocki convoca imagens pertencentes a diferentes domínios (arquivos de guerra; sistemas militares e prisionais; registros produzidos por câmeras de vigilância em instituições como indústrias, supermercados, hospitais, manicômios e escolas; imagens produzidas no domínio da mídia, tais como a publicidade e a televisão; bem como vídeos amadores e excertos de clássicos do cinema) e as reinscreve em uma nova escritura.

No cinema de Harun Farocki, os filmes produzidos a partir de imagens de arquivo refletem não apenas sobre a condição da imagem e sua possibilidade de abertura, como também sobre o próprio gesto de apropriação e remontagem do arquivo, sem negligenciar os vínculos dessas imagens com a experiência histórica. O cineasta interroga uma cultura constituída de imagens, reflete sobre os modos de construção da realidade histórica e sobre as relações de poder que se estabelecem no âmbito dos regimes de visibilidade. Como observa Thomas Elsaesser, Harun Farocki é um arguto observador dos processos de transformação gerados na sociedade, nas relações de trabalho, na esfera política e no aparato da guerra a partir da mídia: “Seus filmes testemunham as injustiças sociais ou os abusos de poder, mostram o mundo como ele é, exibem relances de como deveria ser ou como foi, segurando um espelho para fazê-lo, a fim de que a vergonha seja transformadora” (ELSAESSER, 2010, p. 103).

1.2 Abertura do arquivo: entre arqueologia, psicanálise e alegoria

Da história à filosofia, passando pela epistemologia, pela psicanálise e pelo próprio estudo do cinema, o arquivo vem sendo investigado, ainda que sob diferentes perspectivas, como objeto que transforma, inevitavelmente, nossa relação com o passado.

Em *Arqueologia do Saber* (2012), Michel Foucault traça uma leitura crítica da história do conhecimento e propõe, a partir de uma investigação das práticas que envolvem o saber e a ciência, uma revisão das noções de documento e arquivo. Na visão paradigmática do autor, o arquivo não é simplesmente aquilo que uma sociedade guardou ao longo dos anos como documento ou testemunho de seu passado, mas sim algo que advém das práticas discursivas que instauram os enunciados como “acontecimentos e coisas” (FOUCAULT, 2012, p. 157). Isto é, as práticas que fazem com que as coisas ditas pelos homens *possam ser ditas*: “o arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (FOUCAULT, 2012, p. 158). Nesse sentido, o arquivo é, mais do que aquilo que protege o acontecimento do esquecimento, a própria condição de *enunciabilidade* desse acontecimento. É o que define a atualidade do “enunciado-coisa”, em sua existência e sua duração próprias. Por isso, não se pode descrever o arquivo em sua totalidade, uma vez que ele é, em si mesmo, parte da coisa que enuncia:

(...) não nos é possível descrever nosso próprio arquivo, já que é ele que dá ao que podemos dizer – a ele próprio, objeto de nosso discurso – seus modos de aparecimento, suas formas de existência e de coexistência, seu sistema de acúmulo, de historicidade e de desaparecimento. O arquivo não é descritível em sua totalidade, e é incontornável em sua atualidade (FOUCAULT, 2012, p. 159).

O autor estabelece, então, uma distinção entre os domínios epistemológicos e arqueológicos que nos auxilia no entendimento do que ele define como documento. Enquanto a epistemologia buscaria uma história da ciência normativa, que, por sua vez, obedece às leis de investigação, passando por uma sistematicidade; a arqueologia não se refere apenas a demonstrações científicas, mas relaciona-se também aos discursos ficcionais, ensaísticos, narrativos ou institucionais dispersos na história dos saberes. Isso implica dizer que o conhecimento pode ser buscado

por outras arqueologias, que não necessariamente a *episteme*. A política, por exemplo, pode ser observada a partir do comportamento, das proposições estéticas, dos movimentos, das lutas, dos conflitos, das decisões e das estratégias, em vez de tomar como ponto de partida a teorização sistemática sobre o aparelho político. A arqueologia mantém, portanto, seu olhar voltado para a prática discursiva, isto é, para a construção de enunciados que se consolidam de forma processual e situada. Ela não trata o discurso como documento de algo e, sim, como acontecimento, em sua própria qualidade, em sua singularidade:

A arqueologia busca definir não os pensamentos, as representações, as imagens, os temas, as obsessões que se ocultam ou se manifestam nos discursos, mas os próprios discursos, enquanto práticas que obedecem a regras. Ela não trata o discurso como *documento*, como signo de outra coisa, como elemento que deveria ser transparente, mas cuja opacidade importuna é preciso atravessar frequentemente para reencontrar, enfim, aí onde se mantém à parte, a profundidade do essencial; ela se dirige ao discurso em seu volume próprio, na qualidade de *monumento*. Não se trata de uma disciplina interpretativa: não busca um “outro discurso” mais oculto. Recusa-se a ser “alegórica” (FOUCAULT, 2012, p. 169-170).

Do ponto de vista metodológico, a arqueologia histórica não se limita a interpretar e a avaliar se o documento atesta ou não uma realidade, mas busca descrever suas relações e distinguir o que é pertinente do que não é pertinente em um documento. Trata-se de uma definição do conjunto documental, a partir de suas relações, descontinuidades e rupturas. Ao contrário da história factual, a arqueologia não caminha em uma direção evolutiva, teleológica. Ela problematiza os recortes e limites (rupturas e continuidades), renunciando a qualquer concepção homogênea e linear sobre os períodos históricos.

Sob esse aspecto, a ciência é essencialmente um discurso e deve ser compreendida como um processo articulado às outras práticas discursivas. O saber é tido, na concepção arqueológica, como um campo de possibilidades discursivas que, organizadas de maneira coordenada e sistemática, podem dar origem a um campo científico. A história, assim como qualquer outro saber científico, resulta de formulações discursivas que instauram enunciados, que, por sua vez, reverberam nas práticas, influenciando sua transformação. Mas como bem nota o autor, essas formulações discursivas não são o estado último das coisas ou a última instância de elaboração da língua e do pensamento, mas sim um sistema que abriga também a

desordem e o devir. Há, por trás desse sistema acabado que o discurso oferece, enorme sistematicidade composta por relações múltiplas que a fazem transformar.

Na concepção de Foucault, a positividade de um discurso desempenha o papel de um “a priori histórico”, isto é, a condição de realidade de determinado enunciado (FOUCAULT, 2012, p. 155). O termo *a priori* adotado por Foucault busca dar conta da noção de enunciado em sua dispersão, isto é, partindo da ideia de que o discurso não possui um sentido unívoco ou uma verdade, mas sim uma história, uma historicidade. Trata-se, portanto, de uma concepção que permite compreender o discurso histórico – e, por consequência, o arquivo, enquanto matéria desse discurso – como um conjunto transformável, em estado de devir. Em sua definição peculiar, o autor descreve o arquivo como conjunto de práticas situado entre o sistema e a dispersão, entre a tradição e o esquecimento:

Entre a língua que define o sistema de construção das frases possíveis e o *corpus* que recolhe passivamente as palavras pronunciadas, o *arquivo* define um nível particular: o de uma prática que faz surgir uma multiplicidade de enunciados como tantos acontecimentos regulares, como tantas coisas oferecidas ao tratamento e à manipulação. Não tem o peso da tradição; não constitui a biblioteca sem tempo nem lugar de todas as bibliotecas, mas não é, tampouco, o esquecimento acolhedor que abre a qualquer palavra nova o campo de exercício de sua liberdade; entre a tradição e o esquecimento, ele faz aparecerem as regras de uma prática que permite aos enunciados subsistirem e, ao mesmo tempo, se modificarem regularmente. *É o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados* (FOUCAULT, 2012, p. 159).

No rastro de Foucault (mas em leitura singular), Giorgio Agamben também situa o arquivo entre o pensamento da tradição, que “conhece apenas o já dito”, e o esquecimento, que “se entrega unicamente ao nunca dito” (AGAMBEN, 2008, p. 145). O autor define o arquivo como “a massa do não-semântico, inscrita em cada discurso significativa como função da sua enunciação, a margem obscura que circunda e limita toda concreta tomada da palavra” (AGAMBEN, 2008, p. 145). O arquivo estaria, assim, entre a língua, enquanto pura possibilidade de dizer, e a dimensão positiva dos enunciados, isto é, aquilo já pronunciado ou escrito.

Jacques Derrida discute o conceito em chave distinta, a partir do diálogo com a psicanálise. Em *Mal de Arquivo*, o filósofo parte do conceito freudiano de *blocos mágicos*² para propor uma investigação da memória como aquilo que conserva a

² Sigmund Freud compara o aparelho de percepção humana ao *bloco mágico*, objeto que consiste em uma prancha de cera coberta com uma folha de celuloide, sobre a qual se escreve com um objeto

escrita do passado semiapagada, porém acessível por meio de uma escavação. O autor reflete sobre os sentidos produzidos pela memória como substância, isto é, enquanto escritura que se lança para fora do corpo, inscrevendo-se sobre um suporte material. Como a memória, o arquivo constitui-se sob a lógica “da conservação e da inscrição que põem em reserva, acumulam, capitalizam, estocam uma quase infinidade de camadas, de estratos arquivais e, por sua vez, superpostos, superimpressos e envelopados uns nos outros” (DERRIDA, 200, p. 35).

É, pois, sob a forma de *impressão* que o arquivo vai se constituir, deixando marcas sobre a superfície de um suporte (DERRIDA, 2001, p. 41). O suporte, por sua vez, não apenas registra a memória, mas a produz, isto é, manifesta, ordena e hierarquiza o enunciado. Desse modo, o arquivo não é somente o local de estocagem e de conservação de um conteúdo arquivável passado, que existiria de tal ou qual maneira. Trata-se de uma escritura que tanto registra quanto produz o evento (DERRIDA, 2001, p. 29).

Opondo-se ao pensamento da tradição que toma o arquivo como um documento estático e fixo sobre o passado, isto é, como uma espécie de monumento positivo, Derrida atribui ao arquivo outra temporalidade, atravessada pelas incidências do presente e do futuro. Enquanto, para o pensamento clássico, o arquivo tem sua origem no passado e nele se fixa, tornando-se acessível no presente por meio de uma rememoração, para Derrida, a experiência do arquivo é marcada por rasuras e só se constitui em um vir a ser, isto é, em um processo de abertura que lança ao futuro as possibilidades de existência e de sentido: “O arquivo, se queremos saber o que isto teria querido dizer, nós só o saberemos num tempo por vir. Talvez. Não amanhã, mas num tempo por vir, daqui a pouco ou talvez nunca” (DERRIDA, 2001, p. 51).

O autor chama ainda atenção para a condição dupla e contraditória do arquivo, que carrega, ao mesmo tempo, uma pulsão de conservação e uma pulsão de destruição. Haveria, assim, uma espécie de destruição contínua dos arquivos em nossa sociedade, exterminados, apagados, anulados ou mesmo recalçados por

pontiagudo, marcando assim a superfície inferior. Para apagar a inscrição, basta levantar a folha de celuloide. Na visão de Freud, o aparelho perceptual humano é também composto por duas camadas, um escudo protetor externo contra estímulos, que reduz a intensidade das excitações, e uma superfície receptora por trás desse escudo, que absorveria os estímulos. Ainda que a inscrição sobre a camada superior possa ser apagada, as marcas dessa inscrição permanecem na parte receptora inferior, deixando ali o seu resquício. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/37098032/FREUD-UMA-NOTA-SOBRE-O-BLOCO-MAGICO>>. Acesso em: 8 mar. 2013.

aqueles que preferem obliterar passagens da nossa história. É, no entanto, essa mesma pulsão de morte que faz com que os arquivos sobrevivam, na medida em que o apagamento dita a própria condição e a necessidade de arquivamento constante:

Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalçamento. Sobretudo, e eis aí o mais grave, além ou aquém deste simples limite que chamam finitude, não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição (DERRIDA, 2001, p. 32).

Em chave psicanalítica, a pulsão de morte – o trabalho de destruição – seria a própria possibilidade de existência do arquivo. É somente diante do esquecimento, da morte, do apagamento, da destruição que o arquivo encontra a possibilidade e, mais do que isso, o desejo de existir.

A imagem de arquivo é, em alguma medida, uma espécie de materialização da memória. Esta que tem como condição o esquecimento, encontra na imagem a forma de uma lembrança que se fixa (sem se deter) em um suporte material. A memória é, de algum modo, corporificada na imagem, inscreve ali suas marcas como num *bloco de cera*, sem, contudo, jamais perder a condição que lhe é inerente: a da fragilidade e incompletude. Pois o ato de lembrar carrega em sua outra face o esquecimento. Preservar algo implica, inevitavelmente, perder algo outro. E implica também reabrir esse algo a cada vez que o olhar e a imaginação se lançam novamente sobre ele.

Se voltarmos, como propõe Ronaldo Entler (2008), à gênese poética e mitológica do arquivo, encontraremos a razão dessa vicissitude. Na mitologia grega, a memória, personificada na figura de Mnemosine, é quem torna possível a história, preservando o passado do esquecimento. Mãe das nove musas, Mnemosine é a deusa protetora das artes e do saber (dela nascem as deusas da história, da poesia épica e romântica, da música, da tragédia, da dança, da comédia, dos hinos e da astronomia). É, portanto, inspiradora dos poetas, pois a memória é o que possibilita a eles lembrar e retransmitir o passado.

Na Grécia Antiga, o poeta é portador da história dos heróis. A ele cabe a transmissão dos mitos e sua palavra tem valor de verdade, não em sentido positivista, mas em seu entendimento pré-filosófico.

Dentro de uma concepção pré-filosófica de verdade, a palavra do poeta é inquestionável, ela não apenas se refere a algo que é, mas faz com que algo seja, um gesto que é mais divino que humano, graças ao respaldo de Mnemosine. O destino do herói não está resolvido, ele entra em jogo a cada vez que seus feitos são objeto do relato. Esta palavra é concreta, cantada, carregada de visualidade, exige entonação da voz e expressão corporal, é mais da ordem da performance que do conceito” (ENTLER, 2008, p. 6).

A palavra do poeta torna a história possível por meio da reencenação, do gesto que emerge diante do espectador, a cada nova performance. Mas o mito narrado é sempre algo provisório, torna-se outro a cada vez que é ritualizado, estabelecendo uma relação íntima entre lembrar e imaginar, entre narrar e fabular, entre preservar e inventar a história.

Como a palavra do poeta, a imagem do passado não pode prescindir da imaginação. Para ver é preciso imaginar. Nosso olhar não pode jamais livrar-se desse movimento ambíguo que consiste, por um lado, em ater-se à materialidade, à imanência da imagem, àquilo que ela nos oferece como aspecto visível; e, por outro, em desprender-se infinitamente até o seu espaço invisível.

Também no campo da mitologia, encontramos a origem de outra formulação: a alegórica. O conceito de alegoria, segundo a tradição clássica, significa, etimologicamente, *allos* (outro) + *agoreuein* (falar em assembleia, falar em público na praça). Implica, portanto, dizer algo no lugar de outra coisa, isto é, dizer algo a fim de manifestar outra ideia. Nesse sentido, a definição clássica de alegoria abriga, como nota Ismail Xavier, uma fratura entre espírito e letra, isto é, entre algo manifesto – a palavra, a imagem, o objeto – e algo não manifesto, porém convocado pelo discurso (XAVIER, 1984).

A alegoria guarda, portanto, um sentido que não está dado no plano da palavra, do objeto discurso, e, sim, no plano das ideias e dos conceitos, convocando outra cena, tal como propõe Benjamin, ao dizer da alegoria no drama barroco alemão:

Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico. Em suas mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera. Nisso reside o caráter escritural da alegoria. (BENJAMIN, 1984, p. 206).

A partir da noção de alegoria, Benjamin ressalta o caráter fragmentário e transitório da história. Do ponto de vista alegórico, a história pressupõe um jogo de significações e interpretações. Ela se exime de uma verdade imanente, na medida em que se volta para um plano de significados formado no campo das ideias.

Quando, com o drama barroco, a história penetra no palco, ela o faz enquanto escrita. (...) Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que são as ruínas, no reino das coisas (BENJAMIN, 1984, p. 200).

Contrariamente, ao se entregar à busca pelas referências lógicas e pela ordem cronológica, a história se distanciaria do universo mitológico e, conseqüentemente, da alegoria, atribuindo ao arquivo o papel de construção sistemática do passado a partir de evidências.

A partir da releitura de Benjamin, Ismail Xavier aponta três perspectivas para a noção de alegoria: a perspectiva *teológica*, que diz respeito à alegoria enquanto manifestação de uma linguagem sagrada e oculta, com o intuito de salvaguardar a “verdade”; a perspectiva *política*, que se refere ao caráter cifrado do enunciado como forma de driblar a censura política; e a *pedagógica*, que compreende desde o deciframento das fábulas de cunho didático até a leitura complexa de enunciados da mitologia (XAVIER, 1984, p. 7-8).

O autor chama atenção também para um sentido moderno de alegoria que pressupõe a fragmentação e a descontinuidade. A alegoria porta, nesse sentido, brechas, lacunas que exigem do espectador uma postura analítica. Ela traz um sentido oculto a ser desvendado, uma “verdade” que se esconde sob a superfície do texto.

Thomas Elsaesser compara o trabalho de Farocki ao gesto do alegorista descrito por Benjamin, aquele que seria “capaz de contemplar um mundo em fragmentos e uma vida em ruína, enquanto ainda os lê como totalidade – nesse caso, a totalidade da destruição, por uma nação, de um povo e de si mesma enquanto entidade moral” (ELSAESSER, 2010, p. 119).

No cinema de Farocki, é por meio da montagem que as imagens convocam outra cena, carregando um conceito que faz surgir algo outro. Nesse sentido, a

montagem assume um gesto político radical. Como observa Christa Blumlinger, “toda atitude política em Farocki passa pela tomada de consciência do autor como produtor, no sentido benjaminiano. Trata-se sempre de ‘desmitologizar’ e ‘socializar’ o autor, para transformar, tal como propõe Benjamin, ‘leitores e espectadores em participantes’” (BLUMLINGER, 2010, p. 151). Essa atitude aproxima, segundo a autora, o gesto de Farocki daquele do alegorista, na medida em que faz surgir um pensamento político sobre a discursividade das imagens.

A estrutura enigmática e lacunar dos filmes de Farocki oferece uma leitura alegórica do contexto histórico passado. Em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, o cineasta interrompe constantemente o fluxo narrativo por meio de *imagens-cunhas*, que atravessam o sentido do filme e abrem fendas entre um arquivo e outro. Por meio da montagem, Farocki confere a determinados planos autonomia narrativa, ao passo que a outros ele atribui associações e entrelaçamentos de sentidos que acionam saberes para além da cena. A montagem assume, portanto, um princípio organizador, não sob a forma de uma inscrição totalizante, mas por meio de um gesto que confere nova vida aos arquivos.

Em *Images in Spite of All*, Didi-Huberman qualifica a imagem de arquivo como uma “massa desordenada”, desprovida de sentido até que seja pacientemente desenvolvida (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 94)³. Para o filósofo, o arquivo não nos oferece uma memória que fixa um significado, mas uma história em construção, cujo desfecho nunca é inteiramente perceptível. Trata-se, antes de mais nada, de uma imagem que porta, em sua materialidade, uma experiência do passado que se acumula, que resiste, que sobrevive, mas sem se deixar fixar; um passado não modulável e, sim, aberto às potências de um presente igualmente instável. Nesse sentido, a imagem de arquivo é, em alguma medida, algo que une passado e presente, preservando a natureza ontológica desses dois momentos: o passado é aquilo que se preserva, embora inacabado, enquanto o presente é algo que está deixando de ser constantemente, aquilo que acabou de ser, algo que, portanto, nunca é alcançável.

O autor evoca o pensamento de Arlette Farge para dizer do caráter essencialmente lacunar dessas imagens: “o arquivo não é um estoque do qual nós extraímos prazer, ele é constantemente uma falta, uma carência e, às vezes, a

³ No original: “(...) the archive – an often unorganized mass at the outset – does not become meaningful unless it is patiently developed”.

impotência de não saber o que fazer com isso” (FARGE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 98)⁴. Situado entre aquilo que há para ver e o que falta, o arquivo é, para Didi-Huberman, uma imagem que assume o espaço entre o conhecimento histórico e a reconstrução, entre o já conhecido e o desconhecido, entre o dito e o não-dito:

Por um lado, o arquivo divide-se em conhecimento histórico através da sua aparição como fragmento, ou como “traços de vidas” (...). Por outro lado, o arquivo abre de forma brutal uma palavra desconhecida e libera um efeito de realidade que nos provê com um “esboço vivo” da interpretação a ser reconstituída (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 99)⁵.

Buscando discernir suas várias funções, o pesquisador Maurício Lissovsky atribui ao arquivo cinco dimensões: historiográfica, republicana, cartorial, cultural e poética. A dimensão historiográfica diz respeito à condição institucional do arquivo, fruto de um “projeto de edificação de uma sociedade sem ruínas” (LISSOVSKY, 2004, p. 2). Já o caráter republicano refere-se ao direito público de utilização do arquivo, protegendo-o do uso estritamente privado, sem deixar de levar em conta as tensões existentes entre essas duas esferas. Por sua vez, a dimensão cartorial cumpre a tarefa de resguardar o arquivo de qualquer alteração, fraude ou falsificação. Assim como as dimensões historiográfica e republicana, a condição cartorial diz respeito a um compromisso do arquivo com a produção de verdades. A condição cultural esbarra na questão da memória e do esquecimento, ou melhor, no modo como as sociedades lidam com isso. Lissovsky chama atenção para o projeto moderno de constituição das “instituições-memórias” (LISSOVSKY, 2004, p. 10), processo que consiste não apenas numa exteriorização da memória, mas, sobretudo, em sua *espacialização*, isto é, “um processo de destemporalização da memória, que perde assim sua potência (que os ritos das sociedades tradicionais encarnavam)” (LISSOVSKY, 2004, p. 10). Para Lissovsky, as instituições de proteção da memória social, tais como os museus, têm como finalidade *pacificar o passado*, isto é, separá-lo da experiência, distanciando-o no tempo, como forma de evitar que ele lance qualquer ameaça sobre o presente.

⁴ No original: “The archive is not a stock from which we draw for pleasure, it is constantly a lack’ – and even sometimes, ‘the impotence of not knowing what to do with it”.

⁵ No original: “On the one hand, the archive divides up historical understanding through its appearance as a ‘scrap’ or as a ‘raw trace of lives’ (...) On the other hand, it ‘brutally opens onto an unknown world’, and liberates a quite unpredictable ‘reality effect’ that provides us with a ‘living sketch’ of the interpretation to be reconstituted”.

Por fim, em chave benjaminiana, Lissowsky destaca a dimensão poética do arquivo: “a história pode ser um romance, mas o arquivo é uma poética” (LISSOVSKY, 2004, p. 47). Essa dimensão poética diz respeito à noção de descontinuidade, ao vazio que se coloca entre um saber e outro, entre uma imagem e outra, entre o acontecimento e sua reconstrução na linguagem (condição lacunar própria do poema). O enunciado proposto por Lissovsky também traduz uma ideia de distinção entre as funções romanescas da história – narrada oficialmente pelo Estado – e a função do arquivo – não na sua condição institucional, mas na sua dimensão “selvagem”, isto é, na condição que lhe deu origem: o esquecimento. Para Lissovsky, o esquecimento é a própria condição poética do acontecimento. E é, sobretudo, por meio dessa descontinuidade do documento, que é também própria do esquecimento, que se torna possível “mergulhar na memória”.

A respeito do uso da imagem de arquivo no cinema, Consuelo Lins (2009) aponta dois caminhos: o primeiro consiste no uso das imagens como forma de comprovar ou ilustrar determinado texto (prática comum e persistente no documentário clássico, no jornalismo e em programas televisivos). Esse primeiro movimento resulta no desinteresse pelas particularidades da imagem e num apagamento do seu caráter histórico. Já a segunda lógica consiste em práticas investigativas que consideram a imagem de arquivo como acontecimento em si, parte do passado, e não mero signo de outra coisa. Há um gesto que consiste em tornar novas essas imagens, fazendo surgir aspectos que escapam ao controle daqueles que as produziram: “tornar nova uma imagem é, então, descobrir elementos latentes, que não eram ‘visíveis’ à época de sua captação” (LINS, 2009, p. 115).

O arquivo tomado como documento institucional, como registro visual que atesta e legitima uma versão da história sobre o passado e que pretende fixar sentidos únicos, aniquila sua própria essência. É somente quando arrancado das bases do aparelho burocrático e lançado ao campo da imaginação que ele encontra novamente sua gênese poética. Seria preciso, pois, libertá-lo das manipulações interpretativas unívocas para que ele reincorpore sua potência imaginativa.

Tendo feito esse percurso conceitual, arriscamos dizer que, em Farocki, articulam-se duas concepções do arquivo: de um lado, uma dimensão arqueológica – não interpretativa e mesmo não alegórica – que exige um trabalho de escavação; de outro, uma concepção alegórica, que expõe uma história fraturada, incompleta,

que exige o exercício da imaginação e da invenção de interpretações a contrapelo das leituras hegemônicas. Ainda que aparentemente contraditórios, esses dois trabalhos de investigação parecem se encontrar em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* – filme que nos interessa, em especial. Ali, o arquivo assume um gesto performático de reencenação do passado, convocando a imaginação do espectador por meio das lacunas mantidas intencionalmente na montagem. Não sem que antes se descubra essas imagens, retirando-as dos escombros que as fariam desaparecer (escombros, muitas vezes, institucionais).

Sem reduzir nossa experiência a um culto iconográfico da catástrofe de Auschwitz (ou à reiteração de sua dimensão irrepresentável), o documentário nos confronta com uma experiência política do passado, por meio de imagens que foram arrancadas do lugar institucional que o historicismo lhes reservou e reconfiguradas sob um gesto ensaístico no cinema.

Explorando a relação entre imagem, vestígio e memória, Farocki investiga as potencialidades da imagem de arquivo e o modo como elas instituem, por meio da montagem, uma tensão entre o real e a imaginação. Em seus filmes, o arquivo é tratado como uma matéria que traz um resquício do passado mais próximo da memória que do documento. Enquanto o documento (em seu sentido prioritariamente institucional) se fixa, a memória segue aberta, instável e inacabada, guardando uma experiência anterior que se atualiza (sempre de um modo diferente) no instante de uma reminiscência. A imagem é, nesse sentido, pensada como uma matéria provisória, aberta às desconstruções e reconstruções de sentido que a montagem estabelece.

Georges Didi-Huberman enfatiza a presença do arquivo, no cinema de Harun Farocki, como responsável pela relevância de sua obra, no contexto da arte contemporânea. Porém, chama a atenção para o caráter ambivalente do uso dessas imagens:

Por um lado, há o arquivo como objeto de crítica: o “mal do arquivo”, segundo Jacques Derrida, o arquivo como “nome próprio do Poder”, o arquivo ao qual não se pode escapar, o arquivo como terreno da Guerra Moderna (...). E há, por outro lado, o arquivo como objeto de exposição ao qual corresponde o olhar do etnólogo, como em Farocki, com suas instalações que espacializam sobre os muros do museu toda uma massa de documentos, de imagens de arquivo (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 109).

Em vez de simplesmente reunir um conjunto de imagens de arquivo com o intuito de preservá-las, tal como o fazem os bancos de registros e informação,

Farocki expõe os conflitos, inquieta os arquivos em busca de uma nova visibilidade e uma nova legibilidade.

Criando um vínculo entre passado e presente, Farocki aciona processos históricos distintos e reflete sobre a condição de abertura e retomada das imagens, e sobre a potência desses registros pertencentes a outras épocas, no presente do filme. O arquivo surge como um objeto imanente à história, trazendo consigo um resquício da experiência do passado, isto é, um vestígio daquilo mesmo que documenta, uma espécie de ruína dos tempos, incessantemente a arruinar-se.

Sob esse aspecto, o cinema de Harun Farocki assume um procedimento arqueológico. De forma analítica, o cineasta escava o passado e investiga o modo como a vida se organiza na imagem, sem desconsiderar seus condicionamentos institucionais. O arquivo incorporado a alguns de seus filmes não nos diz algo do tipo *isto foi* e, sim, uma espécie de *isto é*. A imagem é parte do passado em si e expressa, no próprio modo de construção, no posicionamento da câmera, no relacionamento de quem filma com quem é filmado e na mera possibilidade ou necessidade de existência, como cada sociedade lidou com seu presente. Trata-se, portanto, de um gesto historiográfico que apanha o passado em seu presente, isto é, em sua substância, em seus traços, em seus restos e memórias deixados pela sociedade.

Como escreve Georges Didi-Huberman (2010), o cinema de Harun Farocki tem se dedicado à liberação do olhar, na medida em que opõe ao poder das imagens – essas imagens aliadas à guerra, ao poder industrial, ao controle e à coerção – sentidos que desconstroem as representações já dadas e nos levam a reaprender a ver.

Harun Farocki parte quase sempre de um documento. Por isso tem se falado dele como um artista-arqueólogo ou artista arquivista⁶. “Meu caminho”, diz ele, “é ir em busca de um significado enterrado, para retirar os escombros que obstruem a imagem”. Diante de um documento é necessário começar por desarmar os olhos, desprender o olhar, desfazer-se do pensamento prévio. (...) O artista-arqueólogo não é de todo um nostálgico sobre o passado, ele abre o tempo para um esforço constante de transmissão, de passagem ao testemunho (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 108)⁷.

⁶ Georges Didi-Huberman se refere ao texto de Thomas Elsaesser, “Harun Farocki: Cineasta, Artista e Teórico de mídia”, no qual o autor menciona esses adjetivos, “arqueólogo” e “ativista político” a respeito de Harun Farocki.

⁷No original: “Harun Farocki repart presque toujours d’un document. On a parlé de lui comme d’un artiste-archéologue ou d’un artiste-archiviste. ‘Ma voie, dit-il, c’est d’aller à la recherche d’un sens enseveli, de déblayer les décombres qui obstruent les images. Façon de dire qu’en face d’un

Os arquivos que vemos em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* são, mais do que o registro do passado, um objeto que, como escreveu Derrida, tanto o registra quanto o produz. Elas são a enunciação e o enunciado, ao mesmo tempo. São a matéria substancial do passado, sua existência enquanto *coisa dita*, enquanto substância. Por isso, Farocki não negligencia o documento e não se contenta, por outro lado, em recuperá-lo para endossar uma construção discursiva sobre os campos. O cineasta se apropria do arquivo como objeto-discurso do passado que traz em si um saber sobre os campos traduzido em gestos, em maneiras de encarar (e não encarar) a câmera, ou ainda, em formas de olhar por suas lentes.

Farocki se coloca ainda como um *psicanalista* que propõe investigar, sob determinados aspectos, aquilo que a sociedade recalçou, o passado obliterado pelo Estado e pelas instituições. Seu olhar se lança sobre a dupla pulsão do arquivo: a condição irrevogável da preservação, por um lado e, por outro, aquilo que impulsiona essa preservação: sua vocação à morte. Em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, importam, sobretudo, aquelas imagens que foram, digamos, recalçadas. É o caso das fotografias aéreas tiradas pelos Aliados, vistas e manuseadas num momento histórico em que foi preferível eliminar do estado consciente a situação inaceitável dos campos. Importam também as imagens que resistiram à destruição, como as fotografias tiradas por Alex Ayann, um judeu, de dentro das câmaras de gás, sob a iminência da morte; bem como as imagens do extermínio que o comando nazista tentou eliminar quando os campos foram libertados.

No filme, coexiste uma dualidade entre passado e presente, destruição e reconstrução, que tensiona fortemente a relação entre a história e uma política de reinscrição e abertura das imagens. Situadas entre a realidade histórica e a construção cinematográfica, essas imagens inscrevem uma historicidade que se afasta das proposições estritamente teleológicas, assumindo assim caráter dialético. Aqui, talvez, se faça notar o trabalho de Farocki como *alegorista*: aquele que trabalha nas lacunas e incompletudes dos fragmentos, buscando aí certas alegorias,

document, il faut toujours commencer par désarmer les yeux, déprendre le regard, dessaisir la pensée préalable. Ou, comme le demandait Walter Benjamin, 'arracher de nouveau la tradition au conformisme qui est en train de la subjugué'. Déblayer, en somme, les décombres de conformisme qui obstruent les images pour mieux assurer la 'tradition', c'est-à-dire la transmission, de celles -ci. L'artiste-archéologue n'est pas du tout un nostalgique replié sur le passé: il *ouvre les temps* par son effort constant de transmission, ce qu'on appelle si bien, en français, un 'passage de témoin'".

certos discursos explicativos – mas não em chave totalizante – sobre dado contexto. A remontagem do arquivo promove, nesse sentido, a inscrição material do passado em uma nova escritura – o filme, em seu argumento preciso, mas permeado de lacunas, incompletudes e não-ditos. Cada um desses gestos – o arqueológico, o psicanalítico e o alegórico – convivem, não sem contradições, na obra de Harun Farocki.

1.3 A via ensaística

*You don't have to search for new images, ones never seen before,
but you do have to utilize the existing ones in such a way that they become new*
Harun Farocki⁸

O pensamento de Harun Farocki expresso acima remete ao gesto artístico que se sobressai em muitos de seus trabalhos: a remontagem de imagens. Ao trabalhar a justaposição entre diferentes registros, documentais, ficcionais ou performáticos, Farocki instaura o confronto das imagens com seus significados usuais, na medida em que as articula, por meio da montagem, em filmes-ensaios que confere a elas uma nova legibilidade. Não se trata de adotar imagens de arquivo para elucidar ou reforçar determinado argumento, utilizando-as como uma espécie de prova ou atestado de autenticidade, e, sim, de criar, por meio da montagem, do reenquadramento, das aproximações, dos distanciamentos e recortes, uma nova escritura.

Esse tipo de remontagem de imagem, embora intensificado nos dias de hoje, não é uma prática recente. Já na primeira metade do século XX, Dziga Vertov produziu alguns de seus filmes a partir de materiais de arquivo, como em *Três Cantos para Lênin* (1934), ou a partir de imagens produzidas por cinegrafistas espalhados por vários cantos da Rússia, a exemplo do filme *A Sexta Parte do Mundo* (1926). Tendo em vista a noção de montagem intelectual, Vertov articula imagens e conceitos em filmes que convocam elementos imateriais por meio da materialidade da imagem, fazendo surgir um jogo entre o concreto e o subjetivo.

⁸ “Você não precisa procurar por novas imagens, jamais vistas anteriormente, mas deve utilizar as que já existem de modo que elas se tornem novas”. Citação extraída do texto de LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz. A voz, o ensaio, o outro: arte, mídia e imagens de arquivo. In: FURTADO, Beatriz (Org.). *Imagem Contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games*. São Paulo: Hedra, 2009. p. 107-119. [Tradução nossa]

Também a cineasta e montadora ucraniana Esther Schub produziu alguns de seus filmes a partir de material de arquivo, como cinejornais e outros registros da época. *A Queda da Dinastia Romanov* (1927) é um dos pioneiros no que diz respeito a filmes feitos com base na compilação de arquivo. Na Rússia de Lev Kuleshov e Sergei Eisenstein, Schub, assim como Vertov, buscou experimentar o recurso da montagem como forma de recriar o sentido das imagens, para além do efeito dramático. *A Queda da Dinastia Romanov* enfatiza o contraste entre os Czares e o povo russo por meio dos princípios de montagem desenvolvidos pelo construtivismo soviético, confrontando imagens pertencentes a essas duas realidades.

Algumas das imagens utilizadas por Schub em *A Queda da Dinastia Romanov* vão aparecer, mais tarde, em outros filmes, como a cena do desfile em que os Romanov festejam seu tricentenário à frente do Império Russo, retomada por Chris Marker em *Le Tombeau d'Alexandre* (1993), filme no qual o autor homenageia o cineasta russo Alexandre Medvedkine.



Figura 1 - Frame de *Le Tombeau d'Alexandre*, Chris Marker (00:03:05).

Ao exibir essa imagem (FIG. 1), Marker indaga: “Qual filme não mostrou este desfile de funcionários? E quem o viu?” Trata-se da mesma cena exibida no filme de Esther Schub, agora em meio a outras imagens e sob uma nova indagação. Marker

prossegue em seus questionamentos diante da imagem: “O que diz o gesto desse homem gordo que toca na testa? Que o público está louco? Não, os pede para tirar os gorros. Tem-se que tirar o chapéu ante o passo da nobreza. Um Maquiavel russo teria escrito para os poderosos: Dominem, explorem, massacrem, mas nunca humilhem”. E, em seguida, Marker expõe sua visão sobre a montagem das imagens do passado: “Já que o esporte da moda é remontar o tempo para achar os culpados de tantos crimes, de tantas desgraças derramadas sobre a Rússia durante um século, não se esqueçam desse gordo que antes de Stalin, antes de Lênin, ordena aos pobres que saúdem os ricos”. E repete então a mesma imagem, agora sob um novo enquadramento e com destaque para o gordo que protagoniza a cena (FIG. 2).



Figura 2 - Frame 2 de *Le Tombeau d'Alexandre*, Chris Marker (00:03:50).

Esse homem, que passa quase despercebido no filme de Esther Schub, em meio a tantos outros, torna-se agora protagonista da cena, graças à repetição, ao reenquadramento e ao discurso proferido pelo narrador do filme de Marker.

Como escreveu Consuelo Lins, o arquivo é uma imagem que “precisa ser retomada, remontada, olhada de perto, relida no que ela ainda pode nos dar a ler, de forma a permitir uma reconexão com o que se pensou ser possível naquele momento, mas que foi derrotado” (LINS, 2009, p. 116). A repetição, portanto, nunca

traz apenas algo já visto, mas, sobretudo, aquilo que permanece guardado na imagem, uma espécie de invisível que se preserva por trás do visível. Por isso Marker nos traz de volta o desfile de funcionários, ainda que essa imagem já tenha sido exibida em diversos outros filmes. Afinal, “quem os viu”? Como notou Giorgio Agamben, a repetição nunca é o retorno ao idêntico, do mesmo enquanto tal, e, sim, a abertura de novos possíveis (AGAMBEN, 2012).

Também em *Le fond de l'air est rouge* (1977), Marker remonta imagens de outros filmes. O documentário elenca acontecimentos políticos que marcaram a década de 1960 no mundo, como a guerra do Vietnã, a morte de Che Guevara na Bolívia, o Maio de 68 na França, a Revolução Cultural na China e a Primavera de Praga. Contudo, a imagem que abre o filme não foi produzida na década de 60, mas em 1925, por Sergei Eisenstein, para o *Encouraçado Potemkin* (1925). Em seguida, Marker cria uma sequência de cerca de quatro minutos que aproxima, em série, imagens do cinema russo a outros registros, de diferentes contextos históricos e políticos (FIG. 3).



Figura 3 - Sequências 1 de *Le fond de L'air est rouge*, Chris Marker.

Não há propriamente uma continuidade temporal ou espacial nesta montagem, ou uma ordem cronológica, e sim uma contiguidade visual, do gesto e do movimento expressos na imagem. Uma comunidade de punhos cerrados, braços erguidos e corpos em confronto na luta armada.

Marker parte das imagens do filme de Eisenstein para compor uma sequência que privilegia o gesto inscrito na imagem. Em detrimento das formas narrativas de matiz discursivo ou explicativo, ele organiza uma espécie de “argumento visual”, assumindo um estilo ensaístico que se atenta aos atributos formais e às inscrições no interior da imagem.

Em suas reflexões sobre o filme-ensaio, Arlindo Machado (2012) o define como uma modalidade de discurso científico ou filosófico que carrega atributos mais próprios da literatura do que da ciência propriamente,

como a subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), a eloquência da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de ideias) (MACHADO, 2012, p. 3).

Por esses atributos, o ensaio situa-se entre o objetivo e o subjetivo, distanciando-se do saber científico, em definição estrita. Por outro lado, por buscar a verdade (tida aqui em seu sentido não positivo) e evocar certa racionalização (ainda que em um escopo ampliado de razão), o ensaio precisa também manter alguma distância da literatura:

O atributo literário desqualifica o ensaio como fonte de saber, a irrupção da subjetividade compromete a sua objetividade e, por consequência, aquele “rigor” que se supõe marcar todo processo de conhecimento e, por outro lado, o compromisso com a busca da verdade torna o ensaio também incompatível com o que se supõe ser a gratuidade da literatura ou o irracionalismo da arte (MACHADO, 2012, p. 4).

De acordo com esse pensamento, que ecoa as ideias de Theodor Adorno⁹, o ensaio rompe com as dicotomias entre arte e ciência, verdadeiro e falso, objetividade e subjetividade, experiência sensível e cognitiva, situando-se numa zona de indiscernibilidade entre a verdade e a autonomia formal. Nas palavras de Adorno:

O ensaio não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza. Torna-se verdadeiro pela marcha de seu pensamento, que o leva para além de si mesmo, e não pela obsessão em buscar seus fundamentos como se fossem tesouros enterrados. (...) No ensaio, elementos discretamente separados entre si são reunidos em um todo legível; ele não constrói nenhum andaime ou estrutura. Mas, enquanto configuração, os elementos se cristalizam por seu movimento. Essa configuração é um campo de forças (ADORNO, 2003, p. 48-49).

⁹ Expressas no texto “O ensaio como forma”.

Para Machado, o documentário adquire valor “quando ele se transforma em ensaio, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo, portanto, aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo” (MACHADO, 2012, p. 10). Em outras palavras, é somente quando o filme consegue transpor o caráter meramente documental e instrumental das imagens, acessando sua dimensão sensível e fabuladora, que ele se torna de fato um pensamento distintamente reflexivo sobre o mundo.

Também no rastro de Adorno, Didi-Huberman (2010) atribui ao ensaio um movimento que se afasta do pensamento de vocação totalizante:

Adorno nos diz que o ensaio rompe decisivamente com as “regras do método” cartesiano. Ele emprega contra essas regras uma forma aberta do pensamento imaginativo onde jamais alcança a totalidade como tal. Como na imagem dialética de Benjamin, a descontinuidade é fundamental ao ensaio, tornando-o sempre um conflito imobilizado (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 94)¹⁰.

Para Didi-Huberman, o ensaio opera pela montagem de imagens. “Como em toda montagem, as pausas e as transições dirão o essencial, sendo amalgamadas no ensaio ao conteúdo de verdade” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 95)¹¹. A legibilidade do ensaio advém, portanto, de uma montagem atenta às dimensões conceitual e formal, mas não reclusa à certeza (à certeza intelectual – isto é que é verdadeiro; à certeza estética – isto é belo; ou à certeza moral – isto é bom)¹² (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 96). Por essa recusa à totalidade e a um saber que se queira absoluto, o ensaio se expõe ao erro e à experiência, em um trabalho tateante:

Como o pensamento descrito por Adorno, Farocki se dedica a um aprendizado quase tátil, das coisas – ele tateia, ele retoca, ele ajusta – sem deixar de se expor ao erro. O preço dessa sua experiência com as imagens – essa experiência intelectual aberta – é a ausência de certeza adquirida (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 96)¹³.

¹⁰ No original: “Adorno nous dit qu’il rompt décisivement avec les fameuses ‘règles de la méthode’ cartésiennes. L’essai déploie, contre ces règles, une forme ouverte de la pensée imaginative où jamais n’advient la ‘totalité’ en tant que telle. Comme dans l’image dialectique chez Benjamin, ‘la discontinuité est essentielle à l’essai (qui) fait toujours son affaire d’un conflit immobilisé’”.

¹¹ No original: “Comme dans tout montage, les césures et les transitions diront l’essentiel, étant ‘amalgamées dans l’essai au contenu (même) de vérité’”.

¹² No original: “(...) Sa certitude intellectuelle, ‘ceci est le vrai’, sa certitude esthétique, ‘ceci est le beau’, ou sa certitude morale, ‘ceci est le bien’”.

¹³ No original: “Comme le penseur décrit par Adorno, Farocki s’adonne à un apprentissage presque tactile des choses – il tâte, il ausculte, il retouche, il ajuste – sans cesser de s’exposer à l’erreur. Le prix de son affinité avec les images, cette ‘expérience intellectuelle ouverte’ est l’absence d’une certitude considérée comme acquise”.

Na visão de Didi-Huberman, o ensaio obriga a pensar a complexidade das coisas em oposição à ilusão de um mundo de coisas simples e aparentemente ordenadas. O trabalho do ensaísta ou montador consiste em remover o objeto da sua interpretação óbvia, imediata, e desenterrar os sentidos obscurecidos pelo senso comum e pelo olhar acomodado historicamente. “Ensaíar é experimentar de novo. É experimentar por outras vias, outras correspondências, outras montagens. O ensaio como o gesto de *sempre tudo de novo*” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 100)¹⁴.

Em referência a Georg Lukács, Consuelo Lins constata que a apropriação crítica de algo preexistente é uma característica essencial do ensaio, que reorganiza e entrelaça os elementos de modo a priorizar não os objetos propriamente, mas sim a relação entre eles (LINS, 2009, p. 36). Ao remontar as imagens, relacionando-as a outros tempos e a outras histórias, o filme-ensaio nos faz olhar para a imagem pelo viés de suas próprias relações.

Para Consuelo Lins, o que chama a atenção nesses filmes é, em complemento, sua dimensão autorreflexiva: “a forma como os autores criam uma distância em relação às imagens – reflexiva, por vezes irônica –, que desnaturaliza o que estamos vendo e revela a ‘natureza’ imagética da imagem” (LINS, 2009, p. 110).

É, portanto, sobretudo na tradição do filme-ensaio, que tem como expoentes cineastas como Chris Marker, que Harun Farocki encontra precedentes para a sua obra. Entretanto, é importante demarcar uma distinção entre o cinema de Farocki e a obra de diretores consagrados como cânones do ensaio moderno e contemporâneo, como Jonas Mekas, Agnès Varda, Marguerite Duras, Alain Resnais, Jean-Luc Godard, e mesmo Marker, cujos trabalhos possuem uma dimensão poética e artística que decorre não só do procedimento da montagem, mas do próprio estatuto da imagem. Como chamou a atenção Consuelo Lins, em muitos filmes de Farocki as imagens são desprovidas de estatuto artístico (LINS, 2011, p. 62), não trazem em si qualquer sugestão plástica – a exemplo dos arquivos de guerra, os registros de câmeras de segurança, as imagens de simulação ou da propaganda. Trabalhando imagens técnicas, tantas vezes desprovidas de beleza, a dimensão ensaística da obra de Farocki sobrevive, contudo, por meio de uma montagem aberta e, ao

¹⁴ No original: “Essayer, c’est essayer encore. C’est expérimenter par d’autres voies, d’autres correspondances, d’autres montages. L’essai comme geste de toujours tout reprendre”.

mesmo tempo, precisa. Trata-se de construções que demonstram clara recusa às formas narrativas teleológicas e plenas, mas que buscam nomear muito precisamente cada operação estética e política em jogo.

No âmbito do cinema alemão, o caráter ensaístico da obra de Harun Farocki aproxima-o de cineastas como Alexander Kluge, Hartmut Bitomski e, indiretamente, Werner Herzog e Wim Wenders, embora ele mesmo tenha marcado certo distanciamento, em termos conceituais e práticos, em relação a Wenders, Herzog e Kluge, na revista *Filmkritik* (ALTER, 1996, p. 171)¹⁵. Como observa Nora Alter, as circunstâncias materiais que envolvem a produção dos filmes de Farocki são muito diferentes daquelas presentes na obra desses outros cineastas mais conhecidos e comercialmente bem-sucedidos. Como cineasta independente de esquerda, trabalhando na periferia da Alemanha e sujeito a restrições econômicas, Farocki muitas vezes não tem outra alternativa senão fazer uso do arquivo (ALTER, 1996, p. 173)¹⁶. O próprio Farocki comenta, de forma um tanto quanto irônica, o modo como adquire financiamento para suas pesquisas e projetos:

Seguindo o exemplo da indústria siderúrgica... Eu tento criar um *Verbund* (composto) com meu trabalho. A pesquisa básica para um projeto eu financio com uma transmissão de rádio, alguns dos livros que eu utilizo eu reviso para os programas de livros, e muitas das coisas que eu observo durante esse tipo de trabalho acabam em meus filmes televisivos (FAROCKI, 1975, p. 368-369, apud ALTER, 1996, p. 173).¹⁷

O comentário anterior explicita e justifica, parcialmente, uma série de procedimentos presentes nos filmes de Harun Farocki, tornando clara a intenção notadamente subversiva de sua obra. Ele desloca, insistentemente, as imagens e o faz com os recursos oferecidos pelas próprias fontes que lhes deram origem. Não há como não criar, a partir daí, uma tensão entre esses dois lugares: o da origem e o do

¹⁵ No original: "Farocki and his group around the avant-garde journal *Filmkritik* explicitly took their distance, in theory and in practice, from Wenders, Herzog, and Kluge".

¹⁶ No original: "The material circumstances surrounding the production of Farocki's films are significantly different from those, say, of Wenders, Herzog, or other comparatively better-known and commercially successful filmmakers who are not working under extreme economic constraints. This difference explains something about Farocki's technique. For, as an independent avant-garde leftist working on the periphery of the German and European film-subsidy system, he has little choice but to recycle material that he has produced for his paying customers, including German industry as well as television (though some of his made-for-TV shows are not broadcast)".

¹⁷ No original: "Following the example of the steel industry . . . I try to create a *Verbund* with my work. The basic research for a project I finance with a radio broadcast, some of the books I use I review for the book programmes, and many of the things I notice during this kind of work end up in my television features".

destino conferido ao material bruto. É a partir da remontagem, que é, antes de tudo, simbólica, que os filmes do cineasta adquirem uma dimensão política e contestadora das bases dos sistemas de produção de imagens, colocando à prova a condição material da imagem. É isso que faz com que planos duros, concebidos sob o cálculo dos sistemas industrial e comercial, ou sob clichês próprios à imagem televisiva, ganhem um novo *status* em meio a uma narrativa ensaística, ainda que assumindo, muitas vezes, uma forma austera.

1.4 A imagem dialética e o lampejo do passado

O trabalho com os arquivos nos leva, incontornavelmente, à noção benjaminiana de *imagem dialética*, tal como formulada pelo filósofo em suas *Teses sobre o Conceito de História* (1994). Longe de uma representação totalizante, a imagem dialética, cuja definição é central na teoria de Walter Benjamin, atravessa os tempos e surge como um lampejo: ela nos apresenta o passado sob a forma de um lapso, um acidente que irrompe e que se deixa vislumbrar precariamente. “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (1994, p. 224), escreve Benjamin em uma de suas teses mais célebres.

Como observa Jeanne-Marie Gagnebin (2006), essa afirmação diz de uma clara recusa do filósofo ao ideal positivista que crê e busca, insistentemente, a verdade sobre o passado. Esta recusa, diz a autora, se fundamenta em razões de ordem epistemológica e ético-política:

Ele denuncia primeiro a impossibilidade epistemológica de tal correspondência entre discurso científico e “fatos” históricos, já que estes últimos adquirem seu *status* de “fatos” apenas por meio de um discurso que os constitui enquanto tais, nomeando-os, discernindo-os, distinguindo-os nesse magma bruto e não linguístico “que, na falta de algo melhor, chamamos de real”, como diz Pierre Vidal-Naquet (...) Benjamin denuncia, também e antes de tudo, a cumplicidade entre o modelo dito objetivo do historicismo (ele cita Leopold von Ranke), nós diremos hoje o paradigma positivista, e um certo discurso nivelador, universal, que se vangloria de ser a história verdadeira e, portanto, a única certa e, em certos casos, a única possível (GAGNEBIN, 2006, p. 40).

* VIDAL-NAQUET, Pierre. *Les assassins de la mémoire*. Paris: La Découverte, 1987. p. 148.

Sob esse aspecto, o passado é algo que só pode ser alcançado por meio de um discurso, isto é, por uma construção retórica que articula os “fatos” conhecidos em um novo ordenamento, sujeito ao ponto de vista daquele que narra. Em leitura particular do pensamento marxista, Benjamin rejeita a concepção historicista e positivista que crê numa visada objetiva dos fatos e na construção de verdades objetivas. A denúncia feita pelo autor dirige-se, sobretudo, à pretensa exatidão científica que quer ocultar um efeito narrativo ideológico vinculado, na verdade, aos interesses da classe dominante. Como observa Michael Lowy, para Benjamin, “o pretenso historiador neutro, que acede diretamente aos fatos ‘reais’, na verdade apenas confirma a visão dos vencedores, dos reis, dos papas, dos imperadores” (LOWY, 2005, p. 65). Porém, como sublinha Gagnebin, a questão que se coloca não é apenas o interesse daqueles que narram os fatos históricos de forma cronológica e pretensamente positivista. Mas, antes de tudo, a ilusória separação entre o tempo presente do historiador e o tempo passado, quando, na verdade, essas temporalidades se afetam em relação dialética:

De resto, pouco importa que os historiadores do historicismo sejam ou não de boa-fé quando preconizam a necessidade de estabelecer a “história universal”. O que é essencial é que o paradigma positivista elimina a historicidade mesma do discurso histórico: a saber, o presente do historiador e a relação específica que esse presente mantém com um tal momento do passado (GAGNEBIN, 2006, p. 41).

Para Benjamin, a história não se firma no tempo cronológico, *homogêneo e vazio*, mas numa construção da história que deve ser, ela própria, historicizada. Há, portanto, uma questão epistemológica indissolúvel nessa perspectiva: o saber sobre o passado só pode ser construído em relação com o presente, a partir de um pensamento historicamente situado, que elabora e dá origem ao próprio passado. Nesse sentido, toda e qualquer pretensão de verdade positiva tende a cair por terra, uma vez que o passado não corresponde a um objeto fixo, que possa ser observado e descrito, e, sim, a um objeto em constante estado de transformação, dada a relação com o tempo-agora do historiador.

Enquanto o historicismo caminha em favor dos dominantes, ao historiador revolucionário caberia, na visão de Benjamin, restituir à história a dimensão subversiva que lhe fora roubada. Para tanto, é preciso retomar os restos, vasculhar os escombros em busca daquilo que está prestes a desaparecer. E isso não

significa, para Benjamin, um simples ritual de protesto: “Também cumprem a tarefa silenciosa, anônima, mas imprescindível do narrador autêntico” (GAGNEBIN, 2006, p. 118). Para Benjamin, a modernidade trouxe um conseqüente declínio da experiência de narrar. Baseados na informação, os textos históricos ou jornalísticos cumpririam a simples missão de comunicar o acontecimento, isentos de toda a carga da experiência do narrador.

O gesto que Benjamin reivindica à imagem – esta imagem que resta sob os escombros – e sobretudo àquele que a recolhe é o do mergulho na experiência, o sinal do narrador impresso no relato, como a “mão do oleiro na argila” (BENJAMIN, 1994). Esse é, na visão de Lissovsky (2004), o sentido fundamental do historiador-filósofo para Benjamin. Ele é também um historiador-poeta que busca na descontinuidade (condição própria da experiência) e no esquecimento (condição própria do acontecimento) um mergulho na memória. Não apenas em nossa memória individual, ou na memória fixada pela crônica histórica, mas na memória que se abre para a experiência coletiva: “só na memória a experiência pode ser reencontrada. No agora-memória para onde confluem o passado e o futuro” (LISSOVSKY, 2004, p. 61).

Para Benjamin, o passado carrega consigo um “índice secreto” pelo qual ele é remetido à redenção. Não se trata aqui da redenção absoluta por um ato de misericórdia divina: na verdade, cada acontecimento conteria em si a própria “semente da redenção”. Como nota Lissovsky, é por meio daquilo que, no acontecimento, aponta para o futuro que ele pode vir a ser redimido do passado. Não se trata, portanto, de um passado consumado – o passado do passado –, mas um passado que poderia ter sido – o futuro do pretérito (LISSOVSKY, 2004).

A imagem é, portanto, uma memória do que poderia ter sido: “memória coletiva que abriga, com frescor original, como cada época sonhou o seu futuro irrealizado” (LISSOVSKY, 2004, p. 61). Segundo Lissovsky, a memória é, para Benjamin, a condição para que possa haver reciprocidade entre o presente que se volta para o passado e o passado que visa, na mesma medida, ao futuro. Desse modo, não se pode atribuir ao arquivo a retomada de um fato consumado no passado. É preciso, pois, atentar para esse gesto recíproco que consiste numa dupla visada: passado e presente se voltam um para o outro, em um breve e furtivo instante: o agora.

É somente como lampejo, como imagem capturada nesse breve instante de reconhecimento, que podemos avistar o passado naquilo que nele não é imediatamente visível nem consumado como fato histórico. A imagem dialética propõe, nesse sentido, uma superação da dicotomia entre passado e presente. Trata-se de uma relação dialética em que o presente ilumina o passado, que, por sua vez, emerge como um lampejo reminiscente no presente:

A verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido (...) Pois irrecuperável é cada imagem do passado que se dirige ao presente, sem que este presente se sinta visado por ela (BENJAMIN, 1994, p. 224).

O passado só pode ser compreendido à luz do presente, mas não sob a forma do discurso totalizante, movido por uma vontade de verdade. Para Benjamin, é preciso “escovar a história a contrapelo”, recusar o cortejo triunfal dos vencedores e opor-se ao discurso conservador que atribui aos vitoriosos o mérito do progresso. O autor rejeita a concepção historicista de modernidade e progresso, junto à qual, segundo ele, os ideais fascistas da sociedade industrializada e toda a barbárie triunfam. A noção de escovar a história a contrapelo tem um duplo sentido: significa, por um lado, ir contra a corrente, na versão oficial da história, opondo-lhe a tradição dos oprimidos; e, por outro, em um sentido político, implica a redenção/revolução pela via da luta política. A história deixada à própria sorte somente produzirá novas guerras e novas formas de opressão (LOWY, 2005).

Mais do que a simples pesquisa histórica, a redenção implica, para Benjamin, a rememoração do passado em seus acontecimentos insignificantes, honrando cada pequeno gesto, até a mais breve e furtiva imagem do passado, como possibilidade de abrir a história à transformação. A iluminação desses gestos modestos, ofuscados ou negligenciados pelo historicismo vulgar coloca em questão não só a vitória dos opressores, mas a própria dominação no presente.

Ao comentar dois de seus filmes, *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* (1988) e *Entre Duas Guerras* (1978) – que tratam da relação entre o terror fascista e o desenvolvimento da indústria armamentista –, Harun Farocki expressa, em conformidade com o pensamento benjaminiano, sua crença na imagem como portadora de uma faculdade redentora e profética, ao mesmo tempo: “Só se pode prevenir o fascismo no futuro, ou saber ao menos combatê-lo, se você estiver

familiarizado com suas raízes” (FAROCKI, 2010, p. 74). O cineasta expõe a possibilidade de uma redenção por meio da imagem, reivindicando a rememoração do passado como forma de combater a tirania no presente e salvar o futuro de uma nova catástrofe.

Como bem mostra Benjamin, em sua célebre formulação na IX Tese, essa redenção não é tarefa simples. Embora o anjo da história – figura alegórica concebida pelo filósofo a partir do quadro *O Anjo*, de Paul Klee – tenha seu rosto voltado para o passado, no qual enxerga uma catástrofe a acumular escombros sobre seus pés, a tempestade do progresso o impele forçosamente em direção ao futuro, indicando a repetição desse passado catastrófico. Para Benjamin, só há dois caminhos para deter o progresso: a via teológica, pela salvação messiânica, e seu correspondente político, a revolução. Não há emancipação natural dos oprimidos. A única continuidade natural é a da dominação. Como observa Michael Lowy, os momentos de liberdade são, para Benjamin, momentos de descontinuidade, de interrupção no contínuo natural da ordem opressora:

A tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção, com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo (BENJAMIN, 1994, p. 226).

A luta dos oprimidos tende a ser desterrada do campo da história e sua imagem, ofuscada pelo discurso oficial, lançada à sombra da cena política, de modo que o embate travado no passado não ameace acender qualquer faísca de esperança no presente. Por isso, Benjamin insiste na memória dos ancestrais vencidos e na recusa da história como fato consumado. Para o filósofo, há um encontro secreto marcado entre a geração do presente e as que a precederam, e não há qualquer possibilidade de luta pelo futuro sem olhar para aqueles que se encobrem sob os escombros. Esse encontro, contudo, não se dá por meio de visada totalizante sobre a história, mas pela atenção à emergência fugaz, precária e quase invisível de uma imagem.

O pensamento de Walter Benjamin, ecoado por Didi-Huberman, Agamben, Gagnebin e outros autores, nos incita a olhar para o cinema de Harun Farocki sob uma perspectiva dialética, levando-nos a recusar o pensamento da história erguido sob o prisma teleológico, da linearidade e do tempo concebido como homogêneo. O

que interessa, numa leitura guiada por esses conceitos, é pensar a imagem de arquivo a partir de uma política das sobrevivências, atentando para a potência oculta por trás do menor gesto inscrito nesses registros. O cinema de Harun Farocki se mostra atento a essas inscrições, sem, contudo, desejar fixar, por meio delas, um saber sobre o passado ou uma imagem acabada do mundo histórico.

1.5 Por uma história dos vencidos

Desde sua invenção, o filme parece ter como principal objetivo tornar visível a história. Conseguiu mostrar o passado e pôr o presente em cena. Vimos Napoleão a Cavalos e Lênin no trem. Foi possível inventar o filme porque havia história para contar. Sem que se percebesse, em dado momento a página foi virada. Ao ver o filme, pensamos: se o filme é possível, então a história também é. (Trecho do filme *Videogramas de Uma Revolução*, de Harun Farocki e Andrei Ujica, Alemanha, 1992).

A passagem extraída do documentário *Videogramas de uma Revolução* (1992), de Harun Farocki e Andrei Ujica, atribui ao filme um desafio: o de tornar visível a história. Não apenas a história dos historiadores, dos grandes acontecimentos, dos fatos e versões oficiais, mas também a história dos vencidos. Não se trata mais somente do retrato da face gloriosa de Napoleão ou quaisquer outros imperadores, monarcas, estadistas, guerreiros vitoriosos, mas da aparição dos corpos e rostos tidos como infames. Para Farocki parece haver a necessidade de virar a página, contar por meio do filme uma história não contada e colocar o passado em cena, dando a ver os feitos que fraturam as bases de um sistema político hegemônico.

O filme aborda a queda do ditador comunista Nicolae Ceausescu, na Romênia, em 1989, por meio de imagens produzidas pela emissora de televisão estatal e imagens feitas por cinegrafistas amadores, criando um relato heterogêneo e de vozes antagônicas. Nesse cruzamento, uma crise se instaura entre o discurso oficial e o discurso contra-hegemônico proposto pelo filme, revelando o conflito das representações sociais e as estratégias políticas que colocam uns em cena e excluem outros.

Oscilando entre cinema e vídeo, *Videogramas de uma Revolução* (1992), cujo próprio nome porta essa indefinição, mescla a estética documental à televisiva, confrontando essas duas escrituras. A TV, levada à tela grande, é reconfigurada

pelo dispositivo cinematográfico, ganha uma nova dimensão cognitiva. Não mais podemos vê-la com os olhos do espectador que ela parece ter idealizado. As imagens do passado documentado transportam a instantaneidade do “ao vivo” televisivo para o cinema. O cinema só pode documentar aquilo que foi, o presente que “já não é”, ao passo que a TV busca, em alguma medida, dar conta daquilo que é, do que “está sendo”. O filme de Farocki embaralha essas temporalidades, o presente da transmissão se imbrica ao passado da imagem cinematográfica. O deslocamento espaço-temporal provocado pelo filme faz com que nos demos conta do nosso próprio olhar, isto é, o olhar que se coloca diante das imagens. O dispositivo se mostra: aparece como inscrição, artifício, sistema, escritura. O olhar retorna para si, toma consciência de sua atuação sobre o filme, ou seja, o espectador toma consciência de si, de onde vê e como vê.

Ao exibir imagens gravadas pela própria população, o filme reconta a história por meio de uma narrativa que reúne diferentes vozes e atores políticos, evidenciando a complexidade de um sujeito que é, ao mesmo tempo, testemunha e ator da cena. Não se trata nem de um espectador passivo, nem propriamente de um ativista revolucionário, mas de um sujeito que escreve e assiste à sua própria história (YOUNG, 2004, p. 249). Uma espécie de sujeito que ilumina e se deixa iluminar, ao mesmo tempo, como vaga-lumes, para nos valer da metáfora de Georges Didi-Huberman. Seres que cintilam na escuridão, representando, nas palavras desse autor, uma luz inquietante que sobrevive arduamente, “pobres moscas-de-fogo (...) que sofrem em seu próprio corpo uma eterna e mesquinha queimadura” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 13).

No cinema de Harun Farocki, a imagem parece surgir em consonância com esses corpos que crepitam num terreno de dominação. Um brilho frágil sobrevive, ainda que precariamente, a toda escuridão e à ofuscação impostas pela luz excessiva dos projetores do espetáculo televisivo, da encenação política e do controle.

Também em *Imagens da Prisão* (2000), há uma visada histórica que não se fixa em uma escritura totalizante. O filme aborda, de forma crítica, o modo como a sociedade, em diferentes contextos históricos, pune aqueles que não são capazes de “respeitar as ordens que lhes são impostas”. Mas, para além da simples relação causal e explicativa entre passado e presente, o filme produz um arranjo de

imagens, atentando-se para formas de poder e coerção que atravessam os tempos e os limites das prisões.

Valendo-se de imagens documentais e fictícias, o filme aproxima momentos distintos, sem inscrever esses registros em um ordenamento cronológico que indicaria uma espécie de evolução dos sistemas prisionais ao longo do século. O que as imagens inscrevem é algo da ordem do fragmento, frações do passado e do presente nas prisões que se cruzam em uma estrutura lacunar e remissiva.

A primeira sequência retoma uma série de imagens produzidas na Alemanha dos anos 1920, nas quais homens uniformizados andam em fila dupla por um pátio penitenciário, como em um desfile militar, sob o olhar vigilante dos guardas do presídio. O título atribuído à sequência é *À margem do Caminho*. Em seguida, vemos as imagens de um asilo, habitado por crianças com algum tipo de deficiência, confinadas devido à incapacidade de respeitar a ordem social que lhes foi imposta. As crianças são colocadas à frente da câmera como objetos. “Há uma obsessão de as por em movimento”, comenta o narrador. Novamente o filme exhibe as imagens da primeira sequência, em paralelo a outros registros de desfile de prisioneiros, associando-as ao seguinte comentário: “a câmera posta diante deles assumiu o lugar de Deus, do rei e do chefe de exército”. Outra sequência de imagens, dessa vez intitulada *O Mal das Drogas no Egito*, produzidas pelo Ministério da Justiça para prevenir o uso das drogas, exhibe os presos em fila ordenada. A partir dessas tomadas produzidas no asilo e nas prisões, Farocki reflete sobre dois tipos de enquadramento:

Por um lado, uma tentativa – a fila ordenada, expressão da ordem da prisão, e depois o retrato. A imagem do indivíduo ou do grupo. No movimento se busca a aparência, na imobilidade, o ser. Nos rostos se busca algo para o qual não há definição, isto é o que a câmera atrai: a droga ou a loucura (Filme *Imagens da Prisão*, Harun Farocki, Alemanha, 2000).

Essa última frase é proferida junto à imagem de uma mulher visivelmente perturbada, a perambular solitária diante da câmera, sequência que se encerra em um plano fechado em seu rosto. Aqui, Farocki enfatiza a condição irremediável de exposição do sujeito por meio do rosto, da sua pura aparência, desse espaço de exterioridade que aproxima o olhar e a câmera da sua mais íntima experiência. Uma relação assimétrica é enfatizada entre quem olha e quem é observado, entre quem

filma e quem é filmado, entre sujeito histórico e espectador, trazendo à tona uma reflexão sobre a própria condição do cinema.

Em seus estudos sobre *A Vida dos Homens Infames*, Michael Foucault (2010) constata, com base na análise de arquivos pertencentes a hospitais, à polícia e ao governo dos séculos XVII e XVIII, que, embora alguns homens tenham sido entregues pelo poder à obscuridade, um feixe de luz se lança sobre eles graças a esse mesmo poder que tentou ofuscá-los. “Quis o poder”, escreve Foucault,

que essas personagens fossem elas próprias obscuras; que nada as predispuesse a um clarão qualquer, que não fossem dotadas de nenhuma dessas grandezas estabelecidas e reconhecidas – as do nascimento, da fortuna, da santidade, do heroísmo ou do gênio (FOUCAULT, 2010, p. 207).

No entanto, ainda que o poder tenha empenhado seus esforços em ofuscar essas vidas desviantes, é somente graças aos relatos produzidos no âmbito oficial (das petições ao rei de internamento de algum familiar por desvio às cartas com ordem de prisão) que algumas dessas vidas *destinadas a passar sem deixar rastro* ganham registro e, conseqüentemente, a forma de um arquivo que sobrevive ao longo do tempo:

O que as arranca da noite em que elas teriam podido, e talvez sempre devido, permanecer é o encontro com o poder: sem esse choque, nenhuma palavra, sem dúvida, estaria mais ali para lembrar seu fugidio trajeto. O poder que espreitava essas vidas, que as perseguiu, que prestou atenção, ainda que por um instante, em suas queixas e em seu pequeno tumulto, e que as marcou com suas garras, foi ele que suscitou as poucas palavras que disso nos restam; seja por se ter querido dirigir a ele para denunciar, queixar-se, solicitar, suplicar, seja por ele ter querido intervir e tenha, em poucas palavras, julgado e decidido. Todas essas vidas destinadas a passar por baixo de qualquer discurso e a desaparecer sem nunca terem sido faladas só puderam deixar rastros – breves, incisivos, com frequência enigmáticos – a partir do momento de seu contato instantâneo com o poder (FOUCAULT, 2010, p. 207-208).

Na sociedade disciplinar descrita por Foucault, o poder não se exerce mais por meio do triunfo, da exibição e da celebração do soberano – o que deixa à sombra aqueles sobre os quais a soberania se exercia –, mas também de forma invisível, lançando luz sobre os que estão subjugados. As vidas ordinárias, invisíveis, tornam-se portanto, visíveis, diante do olhar de um poder, agora, difuso e impessoal. Trata-se de um efeito panóptico, que instaura um estado de constante

observação. Para Foucault, agora, é a iluminação dos súditos que assegura ao poder disciplinar sua soberania.

Essa observação permanente, que se utiliza de diversos mecanismos de controle e exame, permite identificar e descrever as particularidades do indivíduo para caracterizá-lo e agrupá-lo em determinadas categorias comparáveis. As individualidades são, portanto, definidas e produzidas em relação a um padrão ou norma dados *a priori*, gerando uma grade comparativa que permite apontar os desvios dos sujeitos.

Ocorre, pois, o que Foucault define como “troca do eixo político da individualização” (FOUCAULT, 2009, p. 184), na medida em que o indivíduo não mais é definido como tal por suas proezas, por suas glórias ou pelo *status*. A individualização, que, em um sistema, por exemplo, feudal, era marcada, notadamente, pela superioridade ou pelo privilégio, político ou de classe, que geraria uma ascendência social, passa a se configurar, na sociedade disciplinar, por um regime “descendente”:

À medida que o poder se torna mais anônimo e mais funcional, aqueles sobre os quais se exerce tendem a ser mais fortemente individualizados; e por fiscalizações mais que por cerimônias, por observações mais que por relatos comemorativos, por medidas comparativas que têm a “norma” como referência, e não por genealogias que dão os ancestrais como pontos de referência; por “desvios” mais que por proezas (FOUCAULT, 2009, p. 184).

A individualização não mais se consolida pelo lastro conferido pelo privilégio ou pela virtude, mas pelo desvio, pela insubordinação em relação à norma instituída. Como nota Foucault, num sistema de disciplina, a criança é mais individualizada que o adulto, assim como o louco é mais que o normal e o transgressor, mais que o legalista.

Como os fragmentos textuais analisados por Foucault, os registros recuperados por Farocki em *Imagens da Prisão* advêm dos arquivos de instituições destinadas a manter o controle e a ordem, segregando do convívio social homens, mulheres e crianças identificados por qualquer tipo de desvio. É somente pelo registro produzido pelo poder que as buscou destruir que essas vidas infames sobrevivem e alcançam visibilidade no presente. Engendradas pelo imperativo da razão, as palavras e as imagens produzidas sob essas condições são, na verdade, a edificação do discurso parcial construído pelo Estado. Não seria possível, pois,

recuperar essas vidas senão pela mediação do poder. Como lembra Foucault, a essência desses homens remete apenas ao que deles foi dito: “eles não têm e nunca terão existência senão ao abrigo precário dessas palavras” (FOUCAULT, 2010, p. 209).

Mas se em *Imagens da Prisão* as faces dos sujeitos infames só sobrevivem pela via da exclusão, isto é, pelas mãos daqueles que as querem destruir, em *Videogramas de uma Revolução*, são os próprios homens banidos do discurso midiático que fazem cintilar a sua história – graças às suas câmeras amadoras espalhadas por Bucareste. De uma forma ou de outra, o que está em jogo, no cinema de Farocki, é certo movimento do olhar em direção a essas vidas lançadas à sombra e iluminadas em outros contextos, por outras narrativas, outras histórias.

Pouco a pouco, portanto, seus filmes conduzem a um pensamento sobre o próprio olhar, sobre a condição em que olhamos para a história e sobre o modo como o olhar é construído historicamente. Mas, como veremos, Farocki recupera as imagens de arquivo sem fixá-las em uma escritura rígida que buscaria integralizá-las numa narrativa abrangente ou dar conta de todo o processo histórico que as circunscreve. A única totalidade nos filmes de Farocki é, como nota Elsaesser, a de uma perspectiva da destruição (a guerra, o fascismo, o controle, a prisão, o mercado), sem deixar de apontar sempre para o difícil princípio esperança, de que nos fala Didi-Huberman.

1.6 Notas sobre a montagem

Contar a história é, de alguma forma, tornar o passado novamente possível. É preciso que haja o relato para que a ação possa, de fato, resistir e durar. E, antes de tudo, é preciso que haja a preservação de algo do passado, uma memória, um documento, um vestígio, um testemunho, para que a história possa ser contada.

Retomando o pensamento de Jacques Le Goff e Michel Foucault, Consuelo Lins constata que o documento – aquilo que é preservado e tornado monumento histórico – resulta de um processo de montagem, consciente ou inconsciente, que elege, em determinadas épocas, o que deve ser lembrado e, por consequência, o que será esquecido: “Qualquer documento, por ser monumento, é, ao mesmo tempo, verdadeiro e falso, na medida em que esconde/revela traços das condições

em que foi produzido e do poder que o produziu” (LINS, 2011, p. 61). É pela montagem histórica que um mundo abrasivo, marcado pelas relações de poder, se torna acessível.

Como a história, o cinema é também um fenômeno de montagem, isto é, de análise (decupagem) e síntese, que resulta na criação de imagens de mundos possíveis. É por meio da montagem que o mundo adquire contorno no filme, ora corroborando a realidade histórica já consolidada, ora desconstruindo, a contrapelo, o que era antes tomado como verdadeiro. Nesse processo, o autor pode concatenar os sucessivos blocos de imagens de forma orgânica ou pode, intencionalmente, construir uma estrutura notadamente lacunar, fendida, de modo que caiba ao espectador – mais do que a simples conexão entre um plano e outro – a construção de sentidos para o filme.

Enquanto elemento estruturador do filme, a montagem não poderia escapar da discussão ideológica que se dá em torno do cinema. Ainda que sob o risco de certo esquematismo, Jacques Aumont identifica duas tendências cinematográficas que, em determinados aspectos, expressam pensamentos antagônicos sobre a natureza da montagem. Enquanto uma primeira abordagem atenua (ou mesmo recusa, em certas condições) sua determinação, amenizando os efeitos sobre a construção de um sentido para o mundo, outra tendência concebe a montagem como uma técnica essencial à construção cinematográfica, atribuindo-lhe papel expressivo e produtivo.

De acordo com a visão expressa, dentre outros, no pensamento de André Bazin, a especificidade do filme consiste na unidade da imagem fotográfica, que traz, nela mesma, uma porção do real aberta à imaginação: “É preciso que o imaginário tenha na tela a densidade espacial do real. A montagem só pode ser utilizada aí dentro de limites precisos, sob pena de atentar contra a própria ontologia da fábula cinematográfica” (BAZIN, 1991, p. 60).

Segundo esse pensamento de matiz realista, a montagem buscaria reproduzir a forma como apreendemos o mundo, criando uma impressão de continuidade homogênea, assimilada naturalmente pelo espectador do filme. Esse tipo de encadeamento está presente, sobretudo, no cinema clássico, que busca camuflar a mudança de enquadramento, de planos e sequências, com o intuito de simular uma continuidade narrativa. Sendo assim, a montagem designa uma função particular do cinema: mostrar o evento narrado, sem revelar a si mesma enquanto escritura.

Em oposição a essa perspectiva, Sergei Eisenstein pensa a montagem cinematográfica de forma dialética, excluindo a ideia de que o real contenha em si seu próprio sentido. Na sua visão, o cinema produz uma leitura ideológica sobre o mundo que não se reduz aos sentidos propostos pelo autor, mas expande-se, em contato com a razão e os afetos do espectador:

A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor (EISENSTEIN, 2002, p. 29).

Sob esse ponto de vista, a montagem assume caráter essencial na estrutura fílmica, regendo, a partir da aproximação entre fragmentos de imagens, a construção do sentido. Se, para Bazin, o que interessa no filme é a inscrição de um real que traz em si mesma, não sem ambiguidades, o próprio sentido, para Eisenstein, a montagem é concebida como um recurso que ordena os objetos figurativos extraídos da realidade, no interior de um discurso que origina novos significados.

O pensamento de Eisenstein se distingue também das ideias de Lev Kulechov, um dos primeiros teóricos cinematográficos a investigar a montagem. Na Rússia de 1917, o autor inaugurou um pensamento sobre essa técnica cinematográfica que ainda hoje se aplica à narrativa clássica. Para Kulechov, “o momento crucial da prática cinematográfica é o da organização do material filmado; e a justaposição e o relacionamento entre os vários planos expressa o que eles têm de essencial e produz o significado do conjunto” (KULECHOV apud XAVIER, 2008, p. 47). Em seus conhecidos experimentos em torno dos efeitos da montagem, que consistiam em dispor uma mesma imagem em sequências distintas, Kulechov identificou o plano como uma unidade mínima de significado, que estaria sujeito a novas significações quando submetido à montagem.

Como observa Ismail Xavier, o que é importante para Kulechov é o efeito de realidade obtido a partir da montagem, e não a imagem isolada como potencialmente produtora de efeito: “cada imagem ou plano constitui apenas um pequeno fragmento de uma edificação ‘tijolo por tijolo’ e tem sua presença reduzida ao mínimo” (XAVIER, 2008, p. 48).

Em oposição à teoria proposta por Kulechov e à decupagem clássica, Sergei Eisenstein propõe a “montagem figurativa”. No cinema do diretor, a montagem não

organiza uma estrutura de causalidade linear e de continuidade narrativa. Não há uma evolução dramática de matiz psicológico. Em vez de encadeamentos, Eisenstein opera a “justaposição de planos”, praticando, por meio da montagem, uma espécie de disjunção.

Enquanto, para Kulechov, há a primazia da montagem sobre o plano, Eisenstein entende a imagem como uma unidade complexa, no interior da qual estão contidas formas significantes. Para Eisenstein, esses signos podem, muitas vezes, ultrapassar o sentido literal da imagem e alcançar dimensões simbólicas, na medida em que evocam conceitos que se estendem para além da materialidade da própria imagem. A montagem promove, então, o encontro não apenas entre um plano e outro, como também entre os próprios planos de sentido – o denotativo, expresso na materialidade da imagem, em sua dimensão narrativa; e o conotativo, dado pelos conceitos evocados pela imagem a partir de sua referência no mundo simbólico.

Esse confronto provocado pela montagem eisensteiniana pode se dar tanto no interior do próprio plano, no eixo paradigmático, quanto na relação entre os planos, no eixo sintagmático do filme. Desse modo, Eisenstein propõe uma montagem dialética que, como descreve Ismail Xavier, está fundada no conflito “entre formas no interior de cada imagem, entre os diferentes planos, entre as expectativas da plateia e as combinações executadas, entre o fato e a manipulação pela montagem” (XAVIER, 2008, p. 133). No lugar da linearidade construída tijolo por tijolo, o choque, a colisão entre um plano e outro. Esse tipo de montagem resulta no que o Eisenstein chamou de “cinema intelectual”, um cinema que seria capaz de alcançar a dialética elaborada no âmbito dos debates teóricos e ideológicos. Não se trata, portanto, de um cinema que adere à narrativa clássica, no qual os sentidos estariam sujeitos a um efeito de causalidade decorrente da perfeita sintonia entre o espaço sensível e inteligível das imagens, mas, sim, de um cinema que funde o sentir e o pensar

Também para Jacques Aumont, tanto o plano quanto a montagem entre planos são espaços potencialmente detentores de narratividade. O autor destaca a montagem no interior do próprio plano, por meio de procedimentos que atuam sobre a duração e o espaço, provocando rupturas e transformações dentro do quadro. Distinguindo o que ele chama de “definição restrita de montagem” (AUMONT, 1995, p. 55) de sua definição ampliada, Aumont assinala que para além do plano (tomado

como unidade empírica pela definição restrita), é possível considerar outros objetos nas operações de organização que definem a montagem. A montagem, portanto, se define como “o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração” (AUMONT, 1995, p. 62).

À sua maneira, também em visada ampla, Gilles Deleuze define a matéria cinematográfica como imagem-movimento, constituída por duas faces: uma voltada ao objeto, relativa ao enquadramento proposto pelo plano; e outra, em relação ao todo, referindo-se propriamente à montagem. Para o autor, a passagem do cinema clássico ao moderno significa uma mudança no estatuto da montagem, que deixa de ter por objeto a imagem-movimento e passa a se dedicar à imagem-tempo. A ideia de construção fílmica a partir da relação entre um plano e outro se rompe na medida em que o cinema enfatiza a montagem no interior do plano, por meio da duração e das metamorfoses. A imagem-tempo diz respeito a um desdobrar do tempo, algo que recusa a imposição da montagem sobre o plano como unidade mínima do filme. Uma vez dotada das qualidades do tempo, a imagem deixa de ser uma unidade simples e passa a constituir-se como potência, como imagem virtual, em oposição à imagem-atual.

O tempo num plano deve fluir independentemente e, se se pode dizer, ‘por conta própria’: é somente com essa condição que o plano extravasa a imagem-movimento, e a montagem, a representação indireta do tempo, associando-se ambos numa imagem-tempo direta, um determinando a forma, ou melhor, a força do tempo na imagem, a outra as relações de tempo ou de forças na sucessão das imagens (relações que, precisamente, não se reduzem a sucessão, nem a imagem se reduz ao movimento). (DELEUZE, 2007, p. 57)

Para Deleuze, há no filme uma condição temporal que deriva da montagem, da ligação entre um plano e outro. Mas, como o autor destaca, em consonância com o pensamento de Eisenstein, o todo não é uma adição, tampouco uma sucessão de presentes:

Como Eisenstein costumava repetir, é preciso que a montagem proceda por alternância, conflitos, resoluções, ressonâncias, em suma, por toda uma atividade de seleção e de coordenação, para dar tanto ao tempo sua verdadeira dimensão, quanto ao todo sua consistência (DELEUZE, 2007, p. 48).

O todo, contudo, não exclui as características intrínsecas a cada imagem: “Cada imagem-movimento exprime o todo que muda, em função dos objetos entre

os quais o movimento se estabelece” (DELEUZE, 2007, p. 49). O plano em si já abriga uma montagem em potencial, e a imagem-movimento, ela mesma, uma célula de tempo, afirma Deleuze. A questão é, portanto, dialética. Há uma oposição entre o ponto de vista sintético (o tempo fílmico constituído pelo todo, pela montagem) e o ponto de vista analítico (a imagem-movimento como célula de tempo). E, como nos mostra Eisenstein, essa oposição só pode ser resolvida dialeticamente.

Nos filmes de Harun Farocki, percebemos claramente esses procedimentos de organização espacial (por meio de recorte, reenquadramento, justaposição e sobreposição) e temporal (por meio da duração). Na mesa de montagem, o cineasta montador tem diante de si uma infinidade de possibilidades de construção da história, ou melhor, das histórias que pretende contar, recontar ou desmontar a partir do filme.

É por meio da montagem que Farocki exerce, de forma laboriosa, seu alento criativo e político, explorando o potencial retórico das imagens, como ele próprio diz:

Na mesa de montagem, do balbuciar, emerge a retórica. Por existir essa articulação retórica, o discurso sem articulação da sala de montagem é balbuciar. Na filmagem, pode-se deslocar a câmera para lá ou para cá, numa decisão tomada na hora, sempre marcada pela dúvida. Na sala de montagem, hesitamos por uma semana até saber onde será posta tal imagem de um minuto (FAROCKI, 2002 *apud* BLUMLINGER, 2010, p. 151).

Valendo-se da montagem como estratégia retórica, Farocki desmonta e remonta as imagens do mundo, trazendo o passado para o presente da escritura fílmica. O arquivo, no cinema de Harun Farocki, surge como resquício de um tempo já transcorrido, marcas que inscrevem uma historicidade e incrustam seus tempos e espaços em uma nova temporalidade: a do filme. Tal experiência consiste, mutuamente, num transporte do filme em direção ao passado – carregado de imagens – e no deslocamento do passado ao momento do filme. Como vimos, esse duplo caminho aponta para uma relação dialética: a história, assim como a memória, está repleta de imagens, ao passo que as imagens carregam também consigo a própria experiência histórica, como escreveu Giorgio Agamben, em diálogo com Benjamin e Deleuze:

(...) a imagem no cinema (e não apenas no cinema, mas nos tempos modernos em geral) já não é algo imóvel, já não é um arquétipo, quer dizer, algo fora da história: é um corte ele próprio móvel, uma imagem-movimento,

carregada enquanto tal de uma tensão dinâmica (...) É uma carga deste gênero que via Benjamin naquilo a que chamava uma imagem dialética, que era para ele o próprio elemento da experiência histórica. A experiência histórica faz-se pela imagem, e as imagens estão elas próprias carregadas de história (AGAMBEN, 2012, sem página).

Por meio da montagem, o filme cria condições para a realização desse movimento dialético. Na retomada do passado, Farocki parece buscar algo novo, dando-se conta de uma defasagem entre aquilo que foi e aquilo que a imagem reexibe. Esse gesto vai na direção da leitura de Agamben, ainda que em referência a outro cineasta (Guy Debord), sobre a estratégia de repetição:

A força e a graça da repetição, a novidade que traz, é o retorno em possibilidade daquilo que foi. A repetição restitui a possibilidade daquilo que foi, torna-o de novo possível. Repetir uma coisa é torná-la de novo possível. É aí que reside a proximidade entre a repetição e a memória. Dado que a memória não pode também ela devolver-nos tal qual aquilo que foi. Seria o inferno. A memória restitui ao passado a sua possibilidade. (AGAMBEN, 2012, sem página)

Como observa Anita Leandro¹⁸, a montagem inscreve o arquivo em um novo movimento, cunhando um gesto de abertura – cria condições de ressurgência e reaparição do arquivo –, levando-nos a uma experiência política do passado. O político se exerce nessa formulação retórica que reinscreve o mundo sensível em novas formas, novos possíveis.

Junto à repetição das imagens, destaquemos ainda o papel constituinte do intervalo. Como observa Thomas Elsaesser (2010), a montagem, no cinema de Farocki, constitui formas de sentido metafóricas por uma dinâmica de inscrição do pensamento por meio do corte, do intervalo entre um plano e outro, algo que se torna visível no espaço “entre”.

Daí a importância do corte, o intervalo não apenas na edição de trechos, mas também na montagem conceitual de seu argumento, que sempre deixa um “entre”, a imagem que falta ou a conexão ausente – para que o observador note ou não, mas de qualquer maneira, desvende por si próprio. (ELSAESSER, 2010, p. 111)

Entre o plano e o contraplano, entre um corte e outro, entre imagem e texto, reside esse espaço invisível que faz com que outra cena (ou outro pensamento) se

¹⁸ Texto apresentado por Anita Leandro no Seminário Cinema, Estética e Política, realizado pelo Departamento de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, em abril de 2011.

torne possível. Desse modo, Farocki faz com que surja nesse “entre” um pensamento sobre a sociedade e, sobretudo nos filmes que se valem das imagens de arquivo, sobre a história. Na construção de um discurso sobre o mundo que se dá por meio do não dito e do não visível, Farocki rompe com as formas de representação hegemônicas do historicismo, permitindo-nos pensar a história pelo viés da alegoria, tal como sugerido por Walter Benjamin.

1.7 Entre preservar e destruir

Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra (1988) é precedido por diversos outros filmes sobre a Shoah, entre eles o documentário *Nuit et Brouillard* (1955), de Alain Resnais, e *Shoah* (1985), dirigido por Claude Lanzmann. O que difere este último dos outros dois é a opção de Lanzmann por não convocar uma única imagem de arquivo, em um filme sobre o Holocausto com mais de nove horas de duração. Valendo-se apenas dos depoimentos de testemunhas, Lanzmann defende a ideia de que o Holocausto é inimaginável e, por isso, irrepresentável. Para ele, qualquer tentativa de representação visual desse horror será sintoma de um “fetichismo revisionista” (DIDI-HUBERMAN, 2008). Por essa razão, se opõe a toda e qualquer possibilidade de resgate das imagens de arquivo em torno dos campos de concentração, tanto tomadas pelos filmes quanto pela fotografia. Entre os alvos de sua crítica está o texto “Four pieces of film snatched from hell”¹⁹, de Georges Didi-Huberman, no qual o autor retoma quatro fotografias tiradas por Alex Ayaan, membro do Sonderkommando²⁰. Os homens do Sonderkommando fazem parte daquilo que Primo Levi denominou *zona cinzenta*, condição, nos campos, em que vítimas e algozes se confundem, ou melhor, em que carrascos se tornam vítimas e oprimidos surgem como opressores.

¹⁹ In: *Images on Spite of All - Four Photographs from Auschwitz* (2008).

²⁰ Grupo de judeus responsáveis por executar trabalhos dentro dos campos, a mando dos nazistas. Eram recrutados entre os prisioneiros recém-chegados e tinham como função a execução das tarefas mais críticas, como descreveu Agamben: “Eles deviam levar os prisioneiros nus à morte nas câmaras de gás e manter a ordem entre os mesmos; depois, arrastar para fora os cadáveres, manchados de rosa e de verde em razão do ácido cianídrico, lavando-os com jatos de água; verificar se nos orifícios dos corpos não estavam escondidos objetos preciosos; arrancar os dentes de ouro dos maxilares; cortar os cabelos das mulheres e lavá-los com cloreto de amônia; transportar depois os cadáveres até os fornos crematórios e cuidar da sua combustão; e, finalmente, tirar as cinzas residuais dos fornos” (AGAMBEN, 2008, p. 34).

Contestando duramente o uso dessas imagens, Lanzmann chegou a afirmar que, se as tivesse encontrado, teria desaparecido com elas (LINS, 2009, p. 111). Contra o argumento de Lanzmann, Didi-Huberman defende que as imagens podem revelar algo do real, ainda que pouco, sob a forma de um pensamento aturdido. Diante das quatro fotografias de Auschwitz e de outros relatos testemunhais, Didi-Huberman conclui que um pensamento sobre essas imagens parece impossível, porém necessário. O autor retoma Hannah Arendt quando diz que, na ausência de uma verdade, surgirão instantes de verdade, e esses instantes são tudo o que temos disponível para colocar ordem no horror (ARENDRT apud DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 31)²¹. Para Didi-Huberman, é isso que as imagens tiradas pelos membros do Sonderkommando representam: “instantes de verdade”. Trata-se de quatro imagens apenas, quatro instantes do horror de 1944, mas que são tudo o que nos resta.

Se Claude Lanzmann recusou essas imagens por considerá-las uma exposição nefasta, Alain Resnais, em *Nuit et Brouillard*, o fez por desconhecimento (o que não deslegitima a importância de seu ensaio fílmico, ao contrário, a reafirma). Como observa Sylvie Lindeperg (2010), no contexto em que o filme foi realizado (na década de 1950), Alain Resnais não tinha ainda o distanciamento necessário para que se pudesse compreender a real importância de algumas imagens (FIG. 4).

²¹ No original: Lacking the truth, (we) will however find *instants of truth*, and those instants are in fact all we have available to us to give some order to this chaos of horror. These instants arise spontaneously, like oases in the desert. They are anecdotes and they reveal in their brevity what it is all about. (Arendt, Hannah. *Le procès d'Auschwitz*, p. 257 – 258).



Figura 4 - Fotografia tirada por Alex Ayaan.

FONTE: *Images in Spite of All*.

Como nos conta Lindeperg, em entrevista concedida a Jean-Louis Comolli, Resnais, quando montou o filme, excluiu a fotografia por desconhecer o valor da imagem produzida nos campos de extermínio por uma testemunha em condição de risco iminente. Não se trata de uma fotografia tirada pelos nazistas, mas, sim, uma imagem que porta, em sua precariedade, em seu desenquadramento, o olhar da vítima que capta a cena do extermínio, instantes antes da execução. Somente anos mais tarde será constituído um saber sobre o valor dessas imagens:

A distinção irredutível entre o ponto de vista das vítimas e o dos carrascos só será pensada mais tarde. Para que as imagens do *Sonderkommando* sejam encaradas em sua singularidade, foi necessário investir o gesto do fotógrafo clandestino de um valor simbólico e testemunhal; encará-lo como um ato de resistência à política do segredo e à empreitada de invisibilidade do genocídio dos judeus (LINDEPERG, 2010, p. 329-330).

Em 1988, Harun Farocki insere essa fotografia em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, ciente de que se trata de uma imagem tirada clandestinamente por um membro do Sonderkommando. O que importa para Farocki não é somente o que a imagem exhibe, mas sobretudo aquilo que ali não é visível.

A fotografia tirada por Alex, assim como as fotos aéreas feitas pelos Aliados, que são também retomadas no filme, têm em comum a precariedade da informação disponível no plano visível da imagem. É preciso haver certo distanciamento temporal e espacial para que se possa enxergar o que essas imagens têm a mostrar. Para além da dimensão material, as imagens convocam um saber que está dado no fora de campo, refletem sobre a condição histórica do olhar que se coloca por trás das câmeras, e do olhar que se lança sobre elas, no momento de sua exposição.

Ao se voltar para a foto das mulheres nuas correndo pelos campos de extermínio, Farocki é capaz de perceber uma singularidade que não estava clara para Resnais, trinta anos antes, assim como os agentes americanos apreenderam nas fotos aéreas algo que não foi perceptível para os ingleses, anteriormente: as marcas de Auschwitz impressas na *zona cinzenta* da imagem e a historicidade de seu retorno.

Em *Images in Spite of All – Four Photographs from Auschwitz*, Didi-Huberman reforça que a imagem, assim como a história, não ressuscita nada em absoluto, mas salva um saber, a memória dos tempos. Na sua visão, enquanto restos, os vestígios de uma destruição não nos oferecem muita coisa, porém esse pouco que eles podem oferecer torna-se muito, é quase tudo o que nos resta. Ou, como concluiu Lissovsky, também a partir da leitura de Walter Benjamin: “a ‘experiência’ do arquivo dá-se sempre sobre a linha tênue que vincula aquilo que aparece àquilo que desaparece” (LISSOVSKY, 2004, p. 47). Essa é também a própria condição da memória, circunscrita, como sublinha Jeanne-Marie Gagnebin, numa eterna tensão entre a presença e a ausência (GAGNEBIN, 2006).

Por isso, não se pode esperar dessas imagens a condição de ver tudo, tampouco subjugá-las à condição de mero documento, de representação de um fato encerrado no passado. O que elas oferecem é uma relação lacunar, inexata, mas necessária, com a verdade, de caráter testemunhal, como um olhar sobrevivente. Enquanto vestígios, essas imagens são uma espécie de rastro do passado, marcas inscritas aleatoriamente no tempo, de forma frágil e descontínua, como enfatiza Gagnebin:

o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente. Sua fragilidade essencial e intrínseca contraria assim o desejo de plenitude, de presença e de substancialidade que caracteriza a metafísica clássica (GAGNEBIN, 2006, p. 44).

Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra parece ser construído em torno do paradoxo da destruição/reconstrução. As fotografias recuperadas por Farocki são, paradoxalmente, aquilo que deriva de uma sociedade industrial destruidora da experiência e, paradoxalmente, aquilo que salva a experiência da destruição.

Como lembrou Gagnebin, quando se tornou claro que o Terceiro Reich perderia a guerra, deu-se início à destruição dos rastros da própria destruição:

Os cadáveres já em decomposição nas fossas comuns foram desenterrados pelos prisioneiros sobreviventes e queimados; também a maior parte dos arquivos dos Campos de Concentração foi destruída ainda alguns dias antes da chegada dos Aliados. A ausência total de túmulo e de rastros que pudessem servir de documentos ou de provas prepara, assim, na lógica nazista, os raciocínios negacionistas posteriores (GAGNEBIN, 2006, p. 116).

Como um arqueólogo, Farocki recupera o passado por meio de seus vestígios materiais, reorganiza esses rastros num novo plano de sentidos que os faça valer como objetos da destruição, como uma espécie de ruína que resiste ao tempo e que carrega consigo as marcas do passado. No entanto, o gesto de reconstrução na imagem não desfaz o ato de destruição, como comenta o próprio Farocki, em outro filme, *Entre Duas Guerras* (1978). Trata-se, reiteramos, de um paradoxo, como escreve Elsaesser: “captar uma imagem é um gesto de preservação, mas é também um gesto que prepara o objeto para destruição” (ELSAESSER, 2010, p. 117). Para Elsaesser, a imagem que faz ressurgir o passado nos filmes de Harun Farocki, exhibe, em sua outra face, o seu impacto destrutivo. Reenquadrar o passado implica, por um lado, preservá-lo, salvá-lo do esquecimento, mas é também, em alguma medida, um gesto de abertura que torna novamente visíveis a barbárie e a destruição. As imagens portam as marcas do horror, da morte, da catástrofe. Reconstruir a catástrofe é, em alguma medida, trazer seus restos de volta.

Em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, a contradição está dada em sua própria condição de existência: o filme exhibe imagens de um lugar que – como comenta o narrador – não pode produzir fotografias, imagens do que não pode ser mostrado, promovendo, por meio do acesso ao inacessível, uma tensão entre o visível e o invisível. Imagens que existem apesar da impossibilidade de existirem. O terror de Auschwitz não pode ser imaginado, escreve Didi-Huberman (2008). Mas é também, por outro lado, algo que só pode ser imaginado.

Em dado momento do filme, Farocki recupera a fotografia de uma mulher, tirada por um membro da SS para seu álbum particular. De forma minuciosa, o cineasta repete, reenquadra, descreve e analisa essa fotografia, enfatizando a tensão presente na imagem entre preservar e destruir. O homem que produz a imagem da mulher pertence ao mesmo grupo que a conduzirá à morte. A narradora comenta: “Como estão ligados, o captar e o destruir”.

Também a fotografia tirada por Alex Ayaan do interior de uma das câmaras de Auschwitz resiste, de algum modo, à própria morte. Nem o fotógrafo nem as pessoas que aparecem na imagem sobrevivem. Só a própria imagem permanece. Ainda que produzida no interior da máquina de extermínio, essa fotografia é a única coisa que pode salvar a memória de Alex do apagamento. Novamente, o filme conecta a imagem à morte.

Nessas e em inúmeras outras passagens, o filme estabelece uma tensão entre a imagem e aquilo que ela representa. Essa colisão dá origem, por meio da montagem, ao pensamento do filme, fazendo com que as ideias ganhem forma num movimento dialético que não cessa de colocar os elementos em contraposição e, ao mesmo tempo, revelar o estado transitório de todas as coisas, um estado de constante devir. De forma dialética, o filme coloca em cena o arquivo e o testemunho, o inimaginável e aquilo que só pode ser imaginado, o vestígio do passado e seu apagamento, a verdade sobre a história e a sua construção.

1.8 Harun Farocki e o laboratório das imagens

Em *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, Harun Farocki problematiza a proximidade entre a indústria, a fotografia e a guerra. A fábrica é apontada como a própria condição de surgimento das fotografias aéreas dos campos: “Aviões americanos que tinham levantado vôo em Foggia, Itália, sobrevoavam alvos na Silésia: fábricas de gasolina sintética e borracha – Buna. Aproximando-se das instalações da IG-Farben em construção, um avião tirou uma fotografia do campo de concentração de Auschwitz” (...) “O quanto estão perto um do outro: a indústria e o campo de concentração”.



Figuras 5 e 6 – Frames 1 e 2 de *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, de Harun Farocki (00:15:00)

As mãos de um homem que manuseia a fotografia aérea aponta e reafirma a proximidade entre os campos e as fábricas da IG-Farben, conglomerado de empresas que deteve quase toda a produção química da Alemanha nazista (FIG. 5 e 6). A empresa, que inicialmente era destinada à produção de tinturas e corantes, passou a desenvolver, durante a Segunda Guerra Mundial, outros produtos químicos como borracha, óleo sintético e, principalmente, o gás tóxico Zyklon B, utilizado no interior das câmaras para o assassinato massivo dos judeus. Durante a Guerra, a IG-Farben construiu uma fábrica em Auschwitz, na qual trabalhavam cerca de 83 mil

operários escravos. A proximidade histórica agora é tornada visível, materializada pelo gesto da mão que vincula a indústria e o campo de concentração, alguns poucos centímetros em uma fotografia aérea.

O trabalho forçado nas fábricas deixou marcas nas fotografias recuperadas por Farocki. Nelas, é possível ver as pegadas dos pés dos operários gravados na neve, nos dias mais frios. As fotos revelam também os experimentos com seres humanos desenvolvidos pelo exército nazista. Sob a neve, a imagem mostra as barracas improvisadas como laboratório onde os presos eram submetidos a experiências que deveriam ser realizadas em animais. Na sequência de fotos recuperadas, o trabalho não por acaso aparece bem próximo à morte.

A concentração promovida nos campos deu origem a verdadeiros laboratórios de investigação dos limites da vida: “Laboratórios nos quais se punha à experiência se a pretensão fundamental dos sistemas totalitários de que as pessoas podem ser completamente domináveis se confirma. Trata-se de verificar que é possível provar que simplesmente tudo é possível” (*Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra, Voz over*). O filme retoma o pensamento da escritora judia Hannah Arendt para dizer da condição atroz imposta nos campos. Mais do que exterminar os judeus, o projeto nazista visava a destituí-los de sua humanidade, extraindo-lhes a condição moral, o direito e a dignidade. Visava, sobretudo, a silenciar nos sujeitos a voz e o pensamento, por meio da suspensão de qualquer direito vital ou político, reduzindo-os a uma condição matável, à vida nua do *Homo sacer*, como a define Giorgio Agamben (2002).

Nos laboratórios da morte, os sujeitos são submetidos a um “estado de exceção”, condição-limite em que o homem pode ser morto sem ser imolado: “Soberana é a esfera na qual se pode matar sem cometer homicídio e sem celebrar um sacrifício, e sacra, isto é, matável e insacrificável, é a vida que foi capturada nesta esfera” (AGAMBEN, 2002, p. 91). O campo de concentração nazista é, precisamente, o lugar onde o estado de exceção se torna a regra, onde é possível matar sem cometer assassinato, isto é, sem ferir o senso de justiça de uma nação.

No estado de exceção, admitem-se a escravidão e a matança em nome de uma guerra justa, travada em prol de um projeto maior de civilização e desenvolvimento da nação, em benefício de todos. A barbárie dos campos isenta-se no leito do justiceiro progresso. Dentro dessa lógica, tudo aquilo que é considerado

estranho ou estrangeiro a um *corpo nacional* deve ser banido, suprimido da ordem social, antes que ela seja corrompida.

Nas fronteiras entre uma cultura que se impõe de forma brutal e outra que se subjugua, identificamos o lugar da alteridade, do encontro entre origens e forças estranhas. O judeu, o negro e o cigano representam o outro, um corpo estranho ao progresso, à expansão industrial e ao crescimento econômico da Alemanha nazista. O massacre promovido nos campos, assim como tantos outros que o precedem e sucedem, marca um processo histórico de atrocidades contra as minorias, violência esta que opera tanto no plano físico quanto no plano simbólico.

Para Agamben, os direitos humanos representam a primeira de todas as figuras originárias para a inscrição da vida na ordem política e jurídica do Estado-nação. A vida nua, que, na Antiguidade, pertencia a Deus, passa a pertencer à esfera da administração do Estado e torna-se sua fundação terrena. Nesse processo de secularização, em que a noção de vida nua sai do plano divino para adentrar o plano político, o Estado-nação significa um sistema que faz do nascimento (ou seja, da vida nua) a fundação de sua própria soberania (AGAMBEN, 2002). A experiência dos campos torna clara essa hipótese: judeus, negros e ciganos só puderam ser exterminados nos campos após terem sido completamente desnacionalizados.

Desnacionalizados e desindividualizados, esses homens passam a fazer parte de uma multidão anônima, obrigados à rotina de trabalho escravo nas fábricas, aos experimentos científicos, à fome, ao frio e às constantes agressões físicas e morais. A experiência nazista buscou transformar esses sujeitos em animais-homens, guiados pelo mais primitivo instinto de sobrevivência e pelas necessidades básicas e imediatas.

A meta do regime nazista não era, portanto, apenas exercer sobre os presos o poder despótico do soberano, escravizando-os com finalidade produtiva e econômica, mas, principalmente, eliminar sua condição jurídica de sujeito, sua individualidade e sua capacidade de ação. Afinal, a morte põe fim à relação de poder, ao passo que a submissão e a humilhação a endossam. Por isso os campos visavam, antes de tudo, à coisificação do homem. E são as câmaras de gás que introduzem nos campos a trama da morte. Elas são o fim ao qual se destinam esses mortos-vivos que, já destituídos de sua vitalidade, esperam inertes a execução de seus corpos.

A esses homens que chegaram até o limite foi destinada, nos campos, a denominação *muçulmano*, criada para identificar aqueles que haviam submergido por completo ao projeto de desumanização nazista, os que perderam completamente a esperança, o afeto, a sensibilidade, o discernimento e a razão. Homens que ficaram completamente entregues à morte, descritos como cadáveres ambulantes. “Antes de ser o campo da morte, Auschwitz é o lugar de um experimento ainda impensado, no qual, para além da vida e da morte, o judeu se transforma em muçulmano, e o homem em não-homem” (AGAMBEN, 2008, p. 60).

Há várias versões para o uso do termo muçulmano²² em designação aos prisioneiros dos campos. Uma delas, talvez a mais provável, é a que remete ao significado da palavra árabe *muslim*: aquele que se submete, incondicionalmente, à vontade de Deus (AGAMBEN, 2008, p. 52). Há também outras versões que aparecem em testemunhos, como a ideia de que esses homens, enfermos e desnutridos, por andarem pelos campos curvados, trêmulos, cambaleando o corpo para frente e para trás, pareceriam, de longe, árabes em oração. Fato é que o termo acabou se tornando um jargão usado tanto pelos membros da SS quanto pelos outros presos para designar aqueles que viviam entregues à fatalidade, sem reação e sem esboçar qualquer sentimento, pois já não estariam mais vivos. Cadavéricos e silenciosos, esses não-homens viviam simplesmente à espera do fim absoluto de seus corpos. Primo Levi define a multidão anônima de muçulmanos nos campos como *submersos*, homens nos quais já teria se apagado qualquer traço de vitalidade ou divindade, cujo estado se encontra numa cisão entre a vida e a morte: “Hesita-se em chamá-los vivos; hesita-se em chamar ‘morte’ à sua morte, que eles já nem temem, porque estão esgotados demais para poder compreendê-la” (LEVI, 1988, p. 91).

A ação promovida nos campos foi, nas palavras de Agamben, um experimento biopolítico capaz de desarticular o sujeito a ponto de romper o nexo entre subjetivação e dessubjetivação, tornando-o uma “monstruosa máquina biológica, isenta não apenas de qualquer consciência moral, mas até mesmo de sensibilidade e de estímulos nervosos” (AGAMBEN, 2008, p. 64). Também para Levi, o muçulmano é, nas palavras de Agamben, “o lugar de um experimento, em que a própria moral, a própria humanidade são postas em questão. É uma figura-

²² Agamben aponta, no uso do termo, uma profunda ironia: “os judeus sabem que em Auschwitz não morrerão como judeus” (AGAMBEN, 2008, p. 53).

limite de uma espécie particular em que perdem sentido não só categorias como dignidade e respeito, mas até mesmo a própria ideia de um limite ético” (AGAMBEN, 2008, p. 70).

Em *Imagens do Mundo*, Harun Farocki evidencia o campo de concentração como laboratório de pesquisa e de morte, voltado para a produção industrial e científica. A todo o tempo, o filme ressalta o vínculo entre Iluminismo e máquina nazista, entre progresso científico, industrialização e extermínio. Sob essa perspectiva, o filme é perpassado por uma tríade indissolúvel: a ciência, o trabalho e a indústria. Na definição do termo *laboratório*, encontramos as bases dessa relação: lugar de trabalho e investigação científica; lugar de grandes operações ou de transformações notáveis; parte de um forno de revérbero onde se efetuam as trocas de calor ou as reações químicas.²³

O laboratório é, portanto, espaço onde se opera um trabalho em função de um saber científico, quase sempre com vistas ao progresso. Como vimos em Agamben (2005), a comprovação científica é o lugar do experimento separado da experiência. A ciência expropria a experiência da sua condição não calculável, na medida em que busca reconhecê-la a partir de determinações quantificáveis. Em seu interior, o laboratório científico busca controlar o acaso por meio do experimento calculado. Porém, como observa o autor, com base na leitura de Michel de Montaigne, esse pensamento rompe com a tradição, uma vez que “a experiência é incompatível com a certeza, e uma experiência que se torna calculável e certa perde imediatamente a sua autoridade” (AGAMBEN, 2005, p. 26).

Com o crescimento industrial, a morte surge atrelada à violência capitalista, do mercado, do trabalho e da guerra. Durante a Segunda Guerra, os prisioneiros submetidos ao trabalho forçado são a força produtiva da máquina industrial IG-Farben, que, por sua vez, gerará o gás destinado a exterminá-los; e são também, ao mesmo tempo, a cobaia dos experimentos científicos destinados ao progresso da raça ariana.

Junto com a indústria cresce também o alcance da fotografia, capaz de captar e reproduzir, massivamente, a imagem da sociedade, das fábricas, dos trabalhadores, dos bens. Tanto na indústria quanto na guerra, a imagem é utilizada como instrumento de identificação (seja do indivíduo ou do território), de treinamento

²³ Ver <<http://michaelis.uol.com.br/>>.

e de propaganda. É responsável por introduzir padrões e gerar operários, consumidores, prisioneiros e soldados-modelo.

Atento a essas questões, Harun Farocki conduz um pensamento sobre a relação entre a indústria, a fotografia e a guerra. Em uma sequência que dura pouco mais de cinco minutos, Farocki apresenta as fotografias de uma caldeiraria tiradas em 1982, por Fritz Peters, que escreveu: “vi o interior de uma fábrica que deve ter deixado de seguir o progresso tecnológico no início deste século”. Curiosamente, a sequência de fotos em preto e branco é atravessada por uma imagem em movimento, colorida, protagonizada por um homem que opera as máquinas da caldeiraria abandonada, enquanto comenta o estado do equipamento: “Os moldes são de madeira, é por isso que empenam. Porque estão aqui sem serem usados há anos”. Didaticamente, a sequência explica o trabalho de um caldeireiro e fala sobre o abandono da última caldeiraria de Berlim-Oeste, em 1982, quando o dono faleceu e a fábrica foi definitivamente desativada. Antes disso, a empresa teria produzido vasos, panelas e outros produtos manufaturados ao longo de 60 anos. Ramo ampliado durante a Segunda Guerra Mundial, quando foram produzidas chapas para projetores que procuravam aviões no céu. “Aviões que, por sua vez, lançavam bombas luminosas, como um flash, de modo a iluminar a terra para uma foto” (*Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra. Voz over*).

Após uma sequência pedagógica sobre a história da caldeiraria, Farocki chega então ao ponto que o interessa: a ampliação das fábricas e o conseqüente fim das pequenas oficinas, aliado ao crescimento da indústria da guerra. O diretor continua a traçar relações inauditas, que se tornam claras assim que enunciadas: por exemplo, o vínculo sutil entre a luminosidade projetada por uma bomba e a luz necessária para a captação da imagem fotográfica. Mais uma vez, o trabalho, a indústria e a morte se encontram lado a lado no filme, agora conectados à imagem fotográfica, técnica pouco mais jovem que a da caldeiraria, segundo a narradora. Como mísseis, as câmeras se projetam sobre o campo de guerra, captando o trabalho e a morte: “Por que os pilotos têm dificuldade em dizer exatamente se atingiram seus alvos e quais os efeitos, começou-se na Segunda Guerra Mundial a montar câmeras nos bombardeios. A fotografia que conserva, a bomba que destrói estão ligadas agora” (*Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra. Voz over*). Indissociáveis, nesse caso, a imagem técnica e a morte.

Em passagens como essa, Farocki atrela a imagem à morte. Relação já criada, embora em outra perspectiva, pelo teórico André Bazin, em seu ensaio *Ontologia da Imagem Fotográfica* (1983). Ali, ele diz da necessidade de perpetuar a memória dos mortos em alguma forma que se faça visível para as gerações futuras. Prática que tem sua origem, entre os egípcios, com a técnica de embalsamar faraós e que se estenderia até hoje, por meio da pintura, da escultura, da fotografia, do cinema...

Movida pelo anseio realista e pela necessidade de registro diante do estado perecível e mutável das coisas, a sociedade sempre buscou aprimorar suas técnicas de produção de imagem. Apesar de esse anseio existir desde a Antiguidade, é somente a partir da fotografia que se conseguirá fixar e imortalizar a imagem de alguém:

Sejam quais forem as objeções de nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente representado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução (BAZIN, 1983, p. 125-126).

A fotografia vem, portanto, imbuída de caráter documental. “Olhem, dizem as fotos, é *assim*. É isto que a guerra *faz*. E mais *isso*, também *isso* a guerra faz. A guerra dilacera, despedaça. A guerra esfrangalha, eviscera. A guerra calcina. A guerra esquarteja. A guerra *devasta*” (SONTAG, 2003, p. 13). Mais do que guardar a memória dos mortos, presta-se a identificá-los ou, antes disso, a demarcar sua presença no tempo e no espaço habitados. Ela é uma espécie do real na condição de passado, uma evidência da existência dos homens e das coisas, como refletiu Roland Barthes: “Como que eterno; mas ao deportar esse real para o passado (‘isso foi’), ela sugere que ele já está morto. Assim, mais vale dizer que o traço inimitável da fotografia (seu noema) é que alguém viu o referente (mesmo que se trate de objetos) em carne e osso, ou ainda em pessoa” (BARTHES, 1984, p. 118).

1.9 Do passado documentado ao futuro antecipado pelas imagens-máquina

Além das fotografias, *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* convoca imagens operatórias – produzidas no âmbito da indústria e da guerra com função de

treinamento, registro, simulação ou de segurança –, misturando-as em uma escritura que repete e alterna, experimentalmente, o lugar de cada uma delas no interior do próprio filme. Como exemplo, podemos citar os vídeos produzidos por câmeras acopladas aos aviões dos pilotos de guerra; as imagens de simulação de voo e de campos de guerra; imagens de aparelhos de desenho mecânico, entre outras. Algumas dessas imagens serão usadas de forma intermitente, no decorrer do documentário, reaparecendo em novos contextos, em meio a outras sequências. Mas, apesar da diversidade no que se refere aos regimes de imagens, o filme adota alguns procedimentos que estabelecem uma unidade – ainda que não conclusiva – ao longo do filme.

Para cada conjunto de imagens, Farocki adota um modo específico de colocá-las em cena. Algumas fotografias são manuseadas por mãos que aparecem diante da câmera, outras são dispostas sobre a mesa, ora ocupando todo o quadro, ora dividindo a cena com outros objetos. Algumas imagens são acompanhadas pela voz *over* da narradora; outras surgem em plano silencioso ou marcado pela música. Há também aquele grupo de imagens que se repetem no decorrer do filme, e aquelas que se destacam em uma única e breve passagem. Desse modo, o filme dedica uma operação para cada tipo de imagem.

Na maior parte do tempo, o documentário é conduzido pela voz *over* da narradora, não há entrevistas e praticamente não há fala dos personagens, salvo nos instantes em que Farocki capta o áudio direto das conversas entre os sujeitos filmados. O diretor se lança na busca pelas imagens de Auschwitz, trabalho que é também empreendido pelos agentes da CIA, quando da abertura dos arquivos da Segunda Guerra Mundial. E é justamente esse trabalho de investigação realizado pelos agentes que vai conduzir o filme às imagens dos campos, várias delas perdidas, esquecidas, guardadas ou, simplesmente, não compreendidas no momento em que foram produzidas.

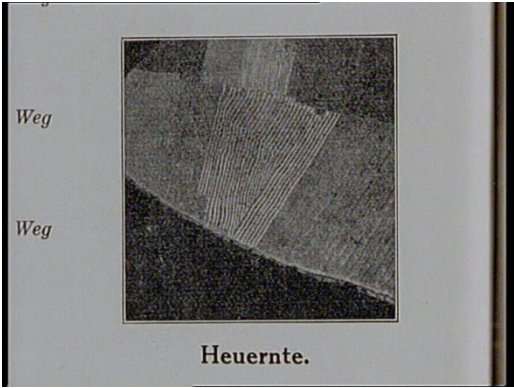

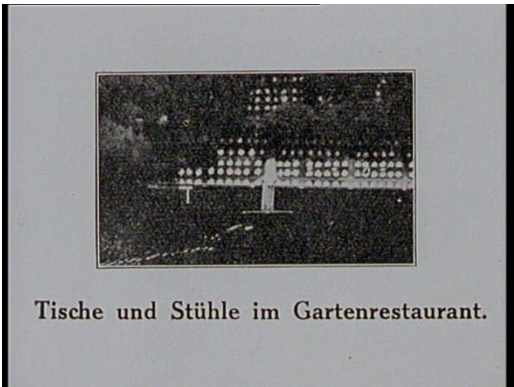
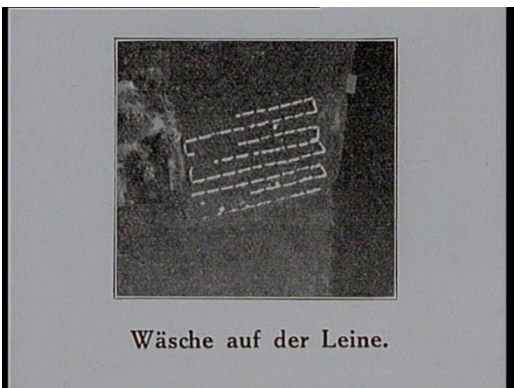
Atento à necessidade de revisão dessas fotografias, Farocki se debruça sobre as condições de seu surgimento, (in)visibilidade e interpretação. Seu método parece se espelhar no trabalho dos agentes. O cineasta investiga o trabalho dos pesquisadores, observa a análise minuciosa que esses agentes lançam sobre as fotografias e a forma como eles avaliam cada canto da imagem, cada detalhe, cada sombra, cada vestígio. Será esse mesmo procedimento de investigação que Farocki vai empreender sobre as imagens que retoma no filme, estabelecendo uma relação


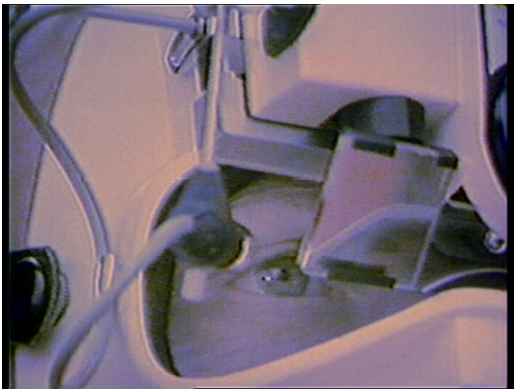
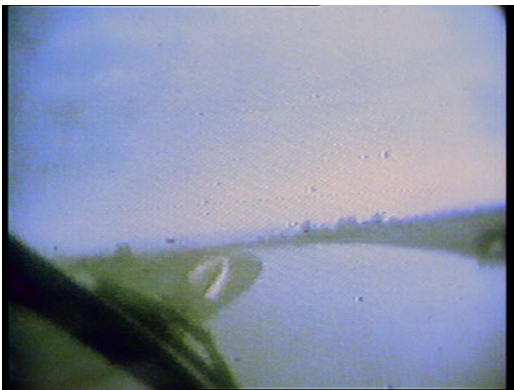
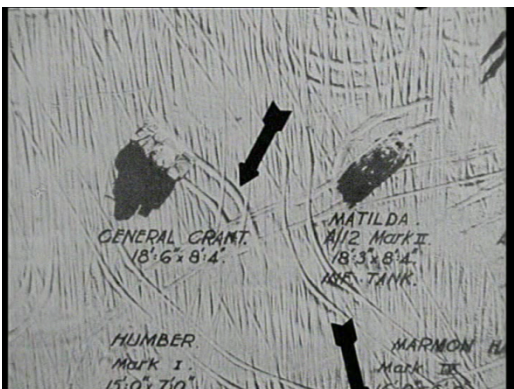
entre aquele que avalia as fotografias (os agentes), o sujeito que filma (o diretor) e o sujeito que assiste (o espectador), este que, por sua vez, não olha apenas para as imagens de Auschwitz, mas também para aqueles que as analisam. Cria-se, assim, uma relação em abismo que se abre, indefinidamente, perante o olhar do pesquisador, do diretor, da câmera, do espectador...

Mas sua investigação não se dá numa análise atenta exclusivamente à composição e à disposição dos elementos no interior do quadro. Dá-se também sobre o fora de campo, com foco naquilo que é projetado do interior da imagem para além da borda do enquadramento.

Em uma das sequências nas quais Farocki expõe seu método, a narradora observa: “desde que há a fotografia e a aviação, há também o reconhecimento aéreo fotográfico, que permite identificar, de um ângulo perpendicular à superfície da terra, os elementos dispostos sobre o plano investigado”. O registro permite mapear, traçar escalas, topografias, identificar os alvos. Mas para distinguir esses elementos é preciso aprender novamente a reconhecer os padrões da terra vistos de cima. Essa ideia, já sugerida anteriormente pelo filme, declara que *over* depende de um condicionamento histórico do olhar, de um sistema de pensamento que precede a função meramente fisiológica da visão.

Para desenvolver sua tese, o filme insere uma sequência de fotografias aéreas onde há, aparentemente, pouco para ser visto, mas muito a ser identificado ou “lido” (FIG. 7).

Tempo	Imagem	Áudio
00:20:40	 <p data-bbox="400 376 453 405">Weg</p> <p data-bbox="400 488 453 517">Weg</p> <p data-bbox="596 613 708 642">Heuernte.</p>	<p data-bbox="948 264 1390 360">Voz over: Para a nova imagem do mundo a ceifa do feno</p>
00:20:44	 <p data-bbox="612 1039 708 1068">Gutshof.</p>	<p data-bbox="948 678 1112 741">Voz over: E a herdade</p>
00:20:48	 <p data-bbox="432 1397 884 1426">Tische und Stühle im Gartenrestaurant.</p>	<p data-bbox="948 1093 1410 1189">Voz over: E mesas e cadeiras no restaurante ao ar livre</p>
00:20:52	 <p data-bbox="528 1845 788 1874">Wäsche auf der Leine.</p>	<p data-bbox="948 1507 1362 1570">Voz over: E roupa estendida na corda e...</p>

00:20:54		<p>Áudio: “Para mostrar um registro óptico na investigação ergonômica, demonstramos como este é utilizado nos helicópteros.”</p>
00:21:05		<p>Áudio: “O piloto traz consigo o famoso NAC Eye-Mark-Recorder. Vamos então iniciar agora um curto voo.”</p>
00:21:19		<p>Áudio: “Agora o piloto tem que evitar uma ponte”</p>
00:21:38		<p>Voz over: ... e traços de carros blindados na areia,</p>

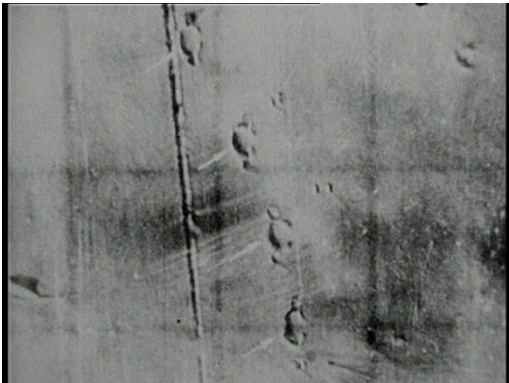
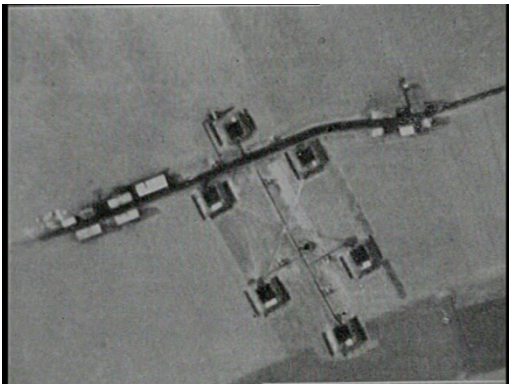
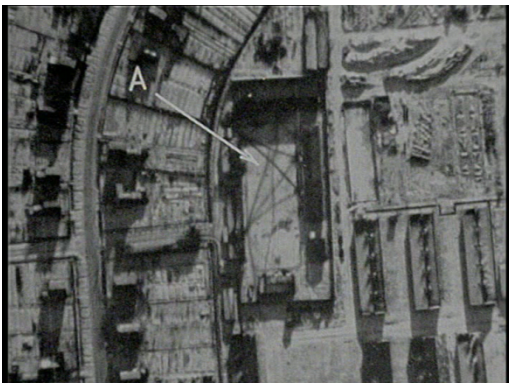

00:21:42		Voz over: e posições de artilharia na neve,
00:21:47		Voz over: e caminhos direitinhos dos soldados entre os canhões antiaéreos, boa disciplina,
00:21:57		Voz over: e caminhos naturais no pátio do quartel nevado. Violação da disciplina,
00:22:04		Voz over: e prisioneiros no campo...

Figura 7 - Sequência 1 de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*.

O que nos chama a atenção na sequência anterior não é apenas a condição aparentemente ilegível dos objetos identificados criteriosamente nas fotografias – os quais só é possível notar, ou melhor, deduzir a partir da indicação da narração –, mas especialmente o trecho de vídeo que corta abruptamente os arquivos. Nessa interrupção, Farocki põe em relação a fotografia de arquivo, que traz em si mesma o vestígio do passado impresso fotoquimicamente na superfície material, e o vídeo, que busca antecipar o real num procedimento de simulação. Enquanto as primeiras se colocam como objeto de investigação do filme, estas últimas funcionam como uma espécie de reagente, utilizadas de forma precisa entre uma sequência e outra, despertando sentidos para além das imagens examinadas pela narradora.

Esse atravessamento consolida a relação, demarcada em outros momentos do filme, entre o arquivo fotográfico e a imagem eletrônica ou digital. Além das fotografias do passado, Farocki faz uso de imagens eletrônicas e digitais produzidas nos domínios militar, científico e industrial (uma verdadeira “logística” das imagens). Processos que constituem aquilo que Paul Virilio (1993, p. 127) chamou de “industrialização da visão”, no interior da qual o computador funciona como “máquina de visão”, capaz de criar formas de representação e de interpretação em torno do ambiente real, recriando-o. Para Virilio, as imagens instrumentais da ciência possibilitam uma espécie de fusão entre o factual e o virtual, por meio de recursos visuais que antecipam o próprio olhar. Nesse sentido, ver se torna prever, e a previsão se configura como indústria a se desenvolver por meio da simulação profissional, adotada especialmente no âmbito da segurança, da robótica militar e da produção industrial. Em certos domínios, essas máquinas de percepção sintética são capazes de ultrapassar nossas capacidades fisiológicas, atravessando os limites da capacidade visual (VIRILIO, 1993, p. 129).

Em *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra*, Farocki convoca dois tipos de imagens de simulação: aquelas que se servem do próprio real como traço de composição, e que consistem na sobreposição de uma camada de efeito virtual sobre o terreno captado pelo sistema de sobrevôo (Exemplo: FIG. 8); e as que, no limite, prescindem do real, criadas inteiramente a partir do cálculo binário do sistema de informática (Exemplo: FIG. 9).



Figura 8 - Frame 3 de *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* (00:15:47)



Figura 9 - Frame 4 de *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* (00:15:56)

Ao retomar essas imagens de simulação, Farocki insere o espectador no espaço virtual da guerra, conectando-o ao campo da experiência e, ao mesmo tempo, livrando-o de qualquer ameaça. Trata-se de uma guerra na qual as imagens não exercem apenas o papel de registro (cobertura), mas de intervenção. São imagens operacionais, utilizadas como ferramentas em uma logística da guerra. Por meio das tecnologias de simulação, em sobrevoo, se intervém no território, mantendo-se distante, livre dos riscos dos conflitos e embates no terreno.

O processo é similar aos estudos aplicados em laboratórios, nos quais se experimentam as realidades artificiais: o sujeito habita, simultaneamente, o presente – enquanto espaço-tempo real; o passado, sob a forma de um espaço-tempo reconstituído; e até mesmo o futuro, projetado e antecipado por meio dessas máquinas de visão.

A imagem-máquina cria formas de percepção que diferem, naturalmente, dos processos mentais acionados pela imagem fotográfica e cinematográfica, na medida em que elas dão forma, muitas vezes, ao próprio objeto (re)presentado e projetam a memória do espectador sobre um universo sintético. Cria-se, pois, como notou Jean-Louis Weissberg, uma situação paradoxalmente real: “o operador está presente naquilo que não é mais uma representação, mas um novo meio, um composto de visão, tato e ação” (WEISSBERG, 1993, p. 125).

Algumas experiências científicas precisam se valer da simulação para validar uma interpretação. Porém, como bem observou Weissberg, o virtual não substitui o real, ele ajuda a lhe dar sentido (WEISSBERG, 1993, p. 121). Para o autor, a simulação informática implica um estado de não-separação entre imagem e objeto

do qual emergem “realidades artificiais” que inauguram novas modalidades de ver, perceber e sentir. A imagem virtual deixa de ser apenas representação e passa a ser também “apresentação” (WEISSBERG, 1993, p. 127). Deixa de ser figurativa e passa a ser também funcional. Na realidade artificial, a tela de visualização assume novo *status*: “não é mais superfície de projeção (cinema), nem de recepção (televisão), tornou-se órgão de visão” (WEISSBERG, 1993, p. 123).

Enquanto a imagem fotográfica opera dialeticamente – a ausência produz um efeito de presença, o que está dentro do plano pressupõe o que está fora –, na imagem de simulação, não há essa dualidade. Tudo está dado no mesmo plano. A imagem se cria e se exhibe no plano virtual e, não havendo, em alguns casos, referente no real, torna-se, assim, autorreferente. Nesse caso, o real passa a ser criado pela máquina. O que é da ordem de uma experiência sensível passa a ser concebido por uma lógica matemática e inteligível.

Mas, embora faça uso de imagens que são objeto de cálculo, *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* suspende a síntese (em termos narrativos) ao propor uma construção dialética que coloca em relação o passado da imagem de arquivo e o futuro, antecipado pela imagem de simulação. O arquivo interrompido pela imagem-máquina diz algo sobre o presente e sobre o futuro que se precipita nessas imagens, de matiz operacional. Dialeticamente, confronta, na montagem, as imagens-vestígio e as imagens-máquina. As primeiras guardam traços do passado e os projetam no futuro da expectativa; as segundas dizem de um futuro antecipado, expondo no filme o imaginário da ciência em seu desejo de esclarecimento e domínio do território.

Ao longo de todo o filme, as fotografias extraídas dos arquivos da Segunda Guerra Mundial são atravessadas por registros do funcionamento industrial e laboratorial, da robótica automotiva, das simulações militares, de vídeos de identificação e sistemas infravermelhos. Essas imagens produzidas, aparentemente, em um contexto mais recente, surgem isoladas no filme, ausentes de qualquer comentário por parte da narradora. É como se elas se abrissem a qualquer possibilidade de interpretação.

De forma intermitente, essas imagens interrompem e são constantemente interrompidas por outras imagens do filme, criando uma situação de descontinuidade no episódio narrado. A imagem do desenho mecânico (FIG. 10) corta a história do inspetor de edifícios; a imagem da simulação de um retrato (FIG. 11) interrompe a

sequência de fotos das mulheres da Argélia; as imagens do simulador de voo (FIG. 12) cortam a sequência sobre o reconhecimento aéreo fotográfico; o registro do robô de uma fábrica automotiva (FIG. 13) cruza a história do caldeireiro.

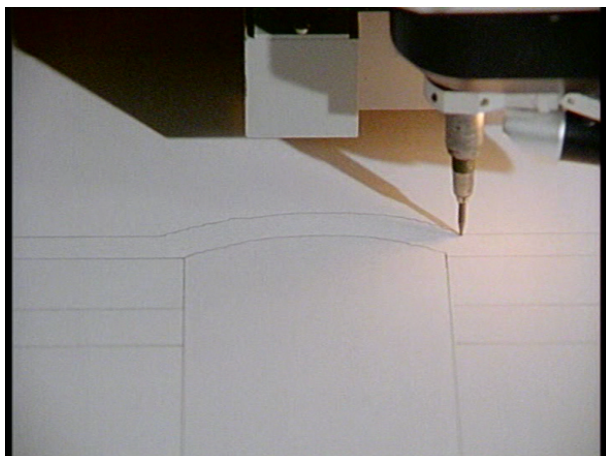


Figura 10. Frame 5 de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (00:04:05)



Figura 11 - Frame 6 de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (00:08:57)



Figura 12 - Frame 7 de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (00:21:05)

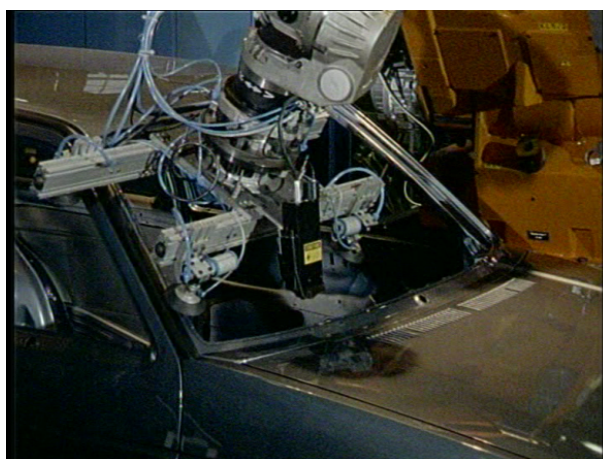


Figura 13 - Frame 8 de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (00:30:26)

Em geral, essas imagens aparecem isoladas, suspendendo a narrativa por alguns instantes e, ao mesmo tempo, cruzando as imagens de arquivo, de modo a interromper, ampliar ou mesmo romper com o argumento em curso. Ao contrário das imagens em preto e branco, sempre silenciosas (mas, algumas vezes, acompanhadas pela narração), esses registros instrumentais possuem cor e áudio. Na montagem, elas possuem autonomia e parecem falar por si sós. E dizem algo novo a cada vez que são inseridas em uma sequência.

Ao modo dos agentes da CIA, Farocki se lança em uma busca minuciosa pelos vestígios da morte nos campos. Cuidadosamente, o cineasta examina e testa

as imagens, no decorrer do filme, experimenta e explora suas possibilidades, aproximando umas às outras, em uma espécie de exercício de investigação, em um pensamento que se constrói no próprio ato de investigar e de manusear as imagens. Como em um laboratório, Farocki experimenta inúmeras possibilidades para tais imagens, deslocando-as de um contexto a outro do filme, fazendo com que elas permaneçam sempre as mesmas, porém nunca iguais. De forma ensaística, o filme insiste na ressonância entre uma imagem e outra, e na criação de fios narrativos que enlaçam as imagens-máquina e as imagens de natureza fotográfica.

1.10 Filmar, montar, remontar: a imagem em devir

A análise do filme *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* atravessa um terreno movediço, de constatações transitórias e resultados arriscados. É difícil traçar um operador que dê conta da variedade de estratégias e regimes de imagem que há nessa obra. Nela, a imagem de arquivo se coloca como um campo de significados instáveis, em constante transformação. Novos sentidos entram em jogo a cada vez que a imagem retorna à cena, a cada reaparição.

Se há um gesto que prevalece no filme, esse gesto é o da repetição e da ressignificação (repetição diferida), isto é, da constante transformação do sentido das imagens a cada reiteração. Esse recorrente estado de alteração, contudo, não é aleatório, dizendo respeito, numa concepção moderna, ao movimento dialético²⁴. Ao dispor, lado a lado, elementos conflitantes, Harun Farocki explora, em seu filme, o caráter contraditório da imagem e sua permanente transformação.

Em *Imagens do Mundo*, há dupla reencenação da imagem: primeiro, o arquivo é deslocado da esfera institucional ou privada e reexibido, no espaço narrativo do filme. Em um segundo momento, a imagem, já integrada ao documentário, é constantemente reiterada e deslocada, promovendo uma alteração

²⁴ Em *O que é a dialética*, Leandro Konder distingue a concepção moderna de dialética da noção dada pelos filósofos da Grécia Antiga: "Dialética era, na Grécia antiga, a arte do diálogo. Aos poucos, passou a ser a arte de, no diálogo, demonstrar uma tese por meio de uma argumentação capaz de definir e distinguir claramente os conceitos envolvidos na discussão. Numa acepção moderna, entretanto, dialética significa outra coisa: é o modo de pensarmos as contradições da realidade, o modo de compreendermos a realidade como essencialmente contraditória e em permanente transformação" (KONDER, 1981, p. 7).

(ou um acréscimo) de sentido já sugerido anteriormente pelo próprio filme. Esse constante rearranjo não cessa de surpreender o espectador e de colocar à prova o seu olhar. Por isso, o esforço analítico que fazemos aqui é menos o de alcançar os pretensos significados propostos pelo filme do que o de identificar as estratégias adotadas por Farocki na seleção e na remontagem do material, de forma a apreender a emergência de sentidos circunstanciais em sequências específicas.

Seguindo esse propósito, a análise do filme *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* percorre as operações específicas e concretas adotadas pelo diretor: ao fazer uso de procedimentos como reenquadramentos, sobreposições, repetições, suspensões, recortes, narrações em voz *over*, *Imagens do Mundo* promove uma reconfiguração da matéria fílmica original, dotando a imagem de uma condição de abertura, sem abrir mão, contudo, de perseguir certos argumentos e hipóteses, ainda que eles não estejam aprioristicamente explícitos.

Por meio do recurso narrativo, da refilmagem do arquivo e da montagem, o filme estabelece a tensão entre o contexto original ao qual as imagens pertenciam e o significado que elas ganham sob a nova escritura. Do ponto de vista da sintaxe, o sentido, no cinema, é organizado pela montagem dos planos, isto é, pela continuidade narrativa mais ou menos sequencial, ao passo que, no eixo paradigmático, há um sentido organizado no interior do próprio plano, por meio de relações de perspectiva, escala, duração, espacialidade e profundidade de campo, bem como por meio da conexão entre dois ou mais planos dispostos em sobreposições ou reenquadramentos, no interior de um mesmo quadro. Além da montagem horizontal, Farocki estabelece uma montagem dos planos no interior do próprio quadro: recorre ao *zoom*, aos reenquadramentos, ao recorte, à segmentação da imagem. A montagem sequencial é entrecortada por esse eixo, que introduz, em alguns momentos, outra montagem, vertical, no interior do próprio plano, complexificando, assim, a relação dialética que há no filme.

O trabalho de colocar o arquivo em cena por meio da refilmagem do material bruto confere nova visibilidade a imagens já existentes, enquanto a elaboração do discurso fílmico pela via da narração em voz *over* e da inserção de textos escritos atrela a elas um novo argumento. Farocki adota procedimentos narrativos ora em tom mais didático e estritamente descritivo, limitado ao espaço figurativo da imagem, ora em tom especulativo, que ultrapassa os limites da própria imagem. Em alguns momentos, não há um narrador que reflète sobre o conteúdo das imagens, mas um

narrador que as descreve didaticamente, atentando-nos para seu caráter imanente, para aquilo que está explícito em sua materialidade; em outros, a narração nos conduz para algo que a imagem convoca, mas que não é, de fato, visível, tornando legível uma informação originalmente invisível.

Nos capítulos que seguem, buscamos identificar alguns dos principais procedimentos adotados por Farocki no tratamento de dois tipos distintos de arquivo. Primeiramente, as fotografias de Auschwitz que compreendem desde as fotos áreas tiradas pelos Aliados até as imagens produzidas no interior dos próprios campos, por membros da SS e do Sonderkommando. Essas imagens, denominadas aqui de *imagens-vestígio*, representam, respectivamente, o olhar do inimigo, do comando nazista e da vítima. Posteriormente, serão observados os desenhos produzidos pelo prisioneiro judeu sobrevivente Alfred Kantor. A essas ilustrações atribuímos a denominação *imagens-testemunho*. Enquanto as *imagens-vestígio* mantêm uma relação indicial com aquilo que representam, estando ligadas materialmente ao passado, as *imagens-testemunho* guardam uma conexão visual com a experiência dos campos, mediada pelo corpo e pela memória. Não se trata de regimes totalmente distintos ou autônomos, mas de formas diferentes de fazer atravessar imagem e experiência histórica: se as primeiras são restos, rastros dessa experiência, as segundas, traços de uma lembrança.

2. Imagem-vestígio: do relance à resistência

2.1 Por uma historicidade do olhar

Na primeira cena de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, uma voz feminina comenta: “Quando o mar se quebra na costa, irregularmente, mas não sem regras, este movimento atrai o olhar sem o prender e liberta os pensamentos”. A imagem que vemos não é a do mar, mas a de um laboratório no canal de ondas de Hanôver, na Alemanha, onde se observa o movimento das águas. Pouco depois, a narradora faz uma comparação, indo direto ao ponto que interessa ao filme: “Até agora, os movimentos da água foram menos investigados do que a luz”. Por meio desse comentário, o estudo das águas conduz a um pensamento sobre o olhar e a luz, esta última tomada em sentido amplo, da razão iluminista à luminosidade que se projeta na sala de cinema. Na sequência, Farocki convoca a história do inspetor de edifícios que, como já vimos, inventou a técnica da fotogrametria para medir a altura dos prédios de forma mais segura. Esse episódio é ilustrado por gravuras retiradas de um livro intercaladas por um olho sendo maquiado, por mãos pintando quadros, por um aparelho que produz imagens gráficas mecanicamente e uma modelo nua sendo desenhada. Fotografias, ilustrações e filmagens se revezam, em um curto intervalo de tempo, para compor o episódio.

Corta-se, então, para um plano que enquadra as mãos de dois homens a examinar, minuciosamente, uma série de fotografias dispostas sobre a mesa. Eles comentam a presença de um tanque de guerra na imagem. Antes que tenhamos consciência de que esse plano mostra os agentes americanos que examinarão, durante todo o filme, as primeiras fotografias de Auschwitz produzidas em 1944, as imagens da modelo e do aparelho de desenho mecânico são exibidas novamente.

Logo em seguida, retratos em preto e branco de mulheres da Argélia²⁵ são apresentados. “O que fazer em frente de uma câmera?”, indaga a narradora. E, então, vem a explicação para as imagens: “Em 1960, na Argélia, mulheres estão a ser fotografadas pela primeira vez. Vão receber cartões de identidade. Caras que, até aquele momento, usavam um véu. Só pessoas íntimas é que viram aquelas

²⁵ Harun Farocki recupera retratos produzidos por Marc Garanger, em 1960, na Argélia. As imagens foram feitas com propósito policial, sob o comando do exército francês, no contexto da guerra de descolonização. Cerca de 2 mil mulheres foram obrigadas a retirar o véu para serem fotografadas.

caras sem véus – famílias e moradores”. Dos retratos, passamos à imagem de um álbum sendo folheado pelas mãos de um homem. Aqui, Farocki recoloca as imagens em cena, propõe um novo contato com elas. A narradora observa que, “quando se vê uma cara conhecida, associa-se a ela uma parte do passado comum. A fotografia capta o momento, cortando, assim, o passado e o futuro”. Esse jogo entre o desconhecido e o já conhecido será levado adiante durante todo o filme. Em vários momentos, ele se valerá dessa estratégia: retornar às imagens já conhecidas, provocando ora seu reconhecimento, ora um estranhamento.

Das mulheres da Argélia, o filme parte para fotografias de rostos em sobreposição, com tarjas pretas sobre os olhos. Nada é dito, não sabemos de quem são esses rostos. E isso não será esclarecido ao longo do filme, embora essa imagem seja reexibida mais adiante.

Minutos depois, algumas dessas imagens já conhecidas (porém, não menos opacas) são novamente postas diante de nós. O plano dos agentes americanos é encadeado ao plano da modelo. Mas, agora, parece haver um paralelo sugerido entre os homens que analisam as fotografias sobre a mesa e os homens que observam e reproduzem a imagem da modelo. Há uma proximidade visual entre esses dois planos, criando um tipo de associação que não estava dada anteriormente.

Nessa sequência inicial, Farocki já ensaia algumas estratégias que serão adotadas ao longo do filme: a repetição, o deslocamento e a intercalação de uma imagem já exibida em meio a uma nova sequência, bem como a suspensão do fluxo narrativo gerada por essa imagem. Deslocada da sequência que narra o caso do inventor da fotogrametria para a sequência dos homens que analisam as fotografias dispostas sobre a mesa, a imagem da mulher nua estabelece outras relações. Em um primeiro momento, esse plano surge solto, abrupto, desconexo, trata-se de uma imagem nunca vista anteriormente e cuja aparição nos é absolutamente estranha. Em um segundo momento, contudo, a montagem propõe uma aproximação entre o olhar científico, institucional e analítico dos agentes da CIA, e o olhar criativo, mas não menos técnico, dos alunos da escola de desenho que reproduzem a imagem da modelo.

Antes de tocar diretamente nas imagens de Auschwitz, o filme suscita questões sobre o olhar, o tempo, o passado, a razão, a memória, o desconhecido. Faz-nos adentrar um terreno instável, no qual as imagens nos oferecem pouco (mas

algo) para a compreensão, e a narração, em complemento, menos explica do que sugere. O olho sendo maquiado, o desenho feito pelo aparelho mecânico, as mulheres da Argélia, as mãos que analisam as fotos sobre a mesa, tudo isso vai ganhando significado – tendo seu sentido deslocado – no decorrer do filme, a partir dos rearranjos que serão propostos com a reparação das imagens. Desse modo, Farocki introduz o filme com a ordem que lhe   própria: a da abertura do arquivo. Revela, de saída, sua intenção de mobilizar o olhar, por meio do arquivo e da montagem, mas sem o prender em um sentido  nico.

Após 13 minutos, Farocki coloca o espectador diante do tema central do filme: as primeiras fotografias de Auschwitz tiradas em 4 de abril de 1944, pelos Aliados (FIG. 14).



Figura 14 - Frame 9 de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (00:14:15).

A narradora comenta, então, que essas imagens foram analisadas na Inglaterra, mas, por não ter sido procurado, o campo de Auschwitz não foi encontrado. São em 1977 é que dois técnicos da CIA analisaram as fotografias

aéreas, em busca dos vestígios dos campos de concentração, e inseriram sobre elas indicações dos principais instrumentos de controle nazista: a torre de observação, a casa do comandante, o posto de registro dos prisioneiros, o quartel general, a sala de administração, a cerca elétrica, o muro de execução, a câmara de gás. Esses espaços são mostrados por meio de uma sequência de planos que reenquadram fragmentos da foto anterior, buscando-se, no recorte, alguma legibilidade.

No reenquadramento, é possível ler cada uma das inscrições inseridas pelos agentes da CIA. Porém, na medida em que a câmera se aproxima, a imagem torna-se menos legível. Paradoxalmente, quanto mais se quer ver e mostrar, mais o visível se dissolve, desfazendo-se em superfícies granuladas. De forma fragmentada, Farocki dispõe as peças de um quebra-cabeça para que o espectador possa montar e recompor a história. E, nesse jogo que provoca o olhar a descrever e decifrar, a imagem é cada vez mais recortada, torna-se um fragmento do fragmento, um recorte da parte já recortada:

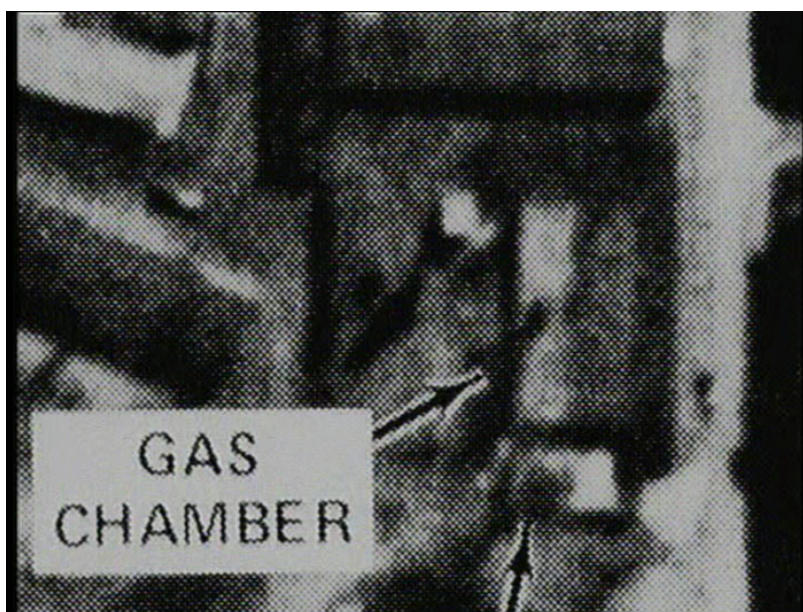


Figura 15 - Frame 10 de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (00:15:44).

Primeiro, esta imagem: a câmara de gás identificada (FIG 15). Trata-se já de um recorte da foto que exhibe o plano geral de Auschwitz (FIG. 16). Cerca de um minuto depois, Farocki insere o mesmo recorte, no qual se lê “gaschamber”, porém, em um plano um pouco mais aberto, enquadrando também a palavra “vehicle”.

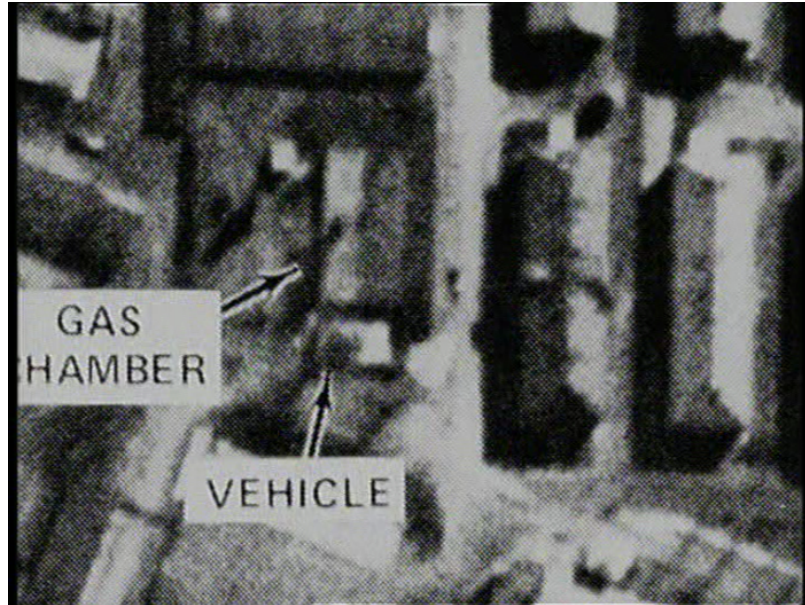


Figura 16 - Frame 11 de *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* (00:16:47).

Diante dessa imagem, a narradora comenta: “Em um areal de segurança especial, ao lado das câmeras de gás está uma viatura. Testemunhas mencionaram caminhões pintados como veículos da Cruz Vermelha e que davam a esperança aos recém-chegados de que estariam em um campo sob regulamento internacional”. A câmera faz então um *zoom*, novamente reenquadrando o fragmento fotográfico (FIG. 17).

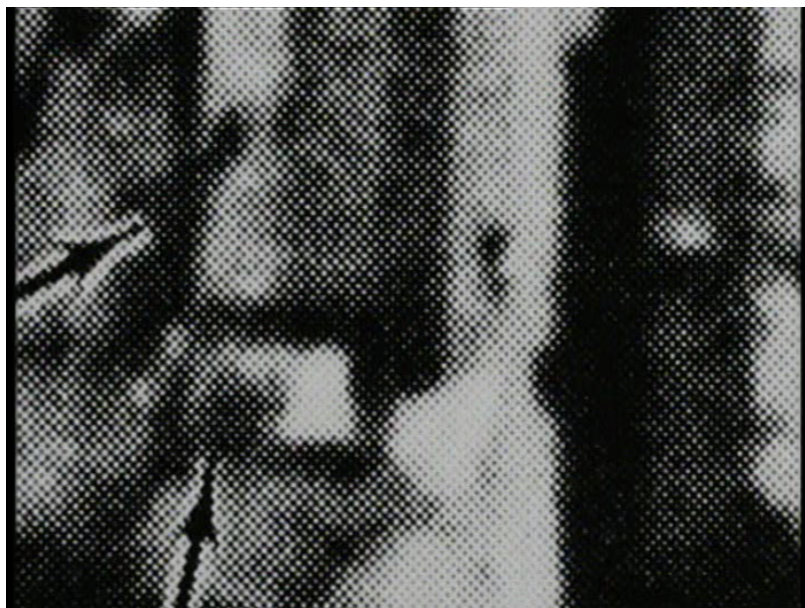


Figura 17 - Frame 12 de *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* (00:16:49).

A narradora prossegue: “Na verdade, os veículos traziam o gás tóxico Zyklon B. Será este um desses veículos? Os avaliadores não têm toda a certeza”. Por meio dessa montagem de frações, Farocki dilacera a fotografia, parte-a em pedaços, fragmentando-a até o limite de sua visibilidade. Quanto mais a câmera se aproxima da imagem, menos podemos ver, tornando necessária, portanto, a criação de legibilidade – ainda que sob a forma discursiva – para essas imagens. Essa força discursiva atrai o espectador do filme a uma busca pelos vestígios de Auschwitz, tal como fizeram os agentes da CIA, instigando-o a imaginar. Com o olhar atento, eles vasculham as imagens, procurando decifrar as marcas deixadas por aqueles que passaram pelos campos. De fato, encontram indícios quase imperceptíveis, como o veículo apontado na imagem ou até mesmo as pegadas dos trabalhadores forçados na fábrica de Buna. O discurso fílmico assume, portanto, uma espécie de exploração daquilo que pouco se vê ou, ainda, daquilo que não se via.

Na imagem-vestígio, o indicial ultrapassa o caráter icônico. O veículo e as pegadas apontados no filme não podem efetivamente ser vistos pelo espectador. Mas eles estão lá, indiscutivelmente, no letreiro que aponta: “vehicle” e “snow paths”. Para além do espaço figurativo, há um valor atribuído à conexão física da imagem com seu referente que faz com que a verdade da inscrição²⁶ supere o próprio visível. Há ali, inegavelmente, uma inscrição. Mas sua precariedade faz com que seja preciso imaginar e, sobretudo, crer na imagem (apesar de tudo, diria Didi-Huberman).

O filme atesta algo que não pode ser simplesmente captado por uma operação física do olhar (a visão), mas sim por uma operação de natureza histórica e social (a visualidade), como distingue Nora Alter:

Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra é uma extensa investigação sobre a natureza da visão e da visibilidade em relação ao modo como as modernas tecnologias produzem imagens e ao modo como nós percebemos e interpretamos essas imagens de um ponto de vista fenomenológico. Visão aqui expressa “uma operação física” (a capacidade e a ação de ver), e visualidade significa “a visão como um fato social” (o entendimento e a modalidade do ver) (ALTER, 2004, p. 214).²⁷

²⁶ Termo cunhado por Jean-Louis Comolli (2008).

²⁷ No original: “*Images of the World* is an extended investigation into the nature of vision and visuality in relation to modern technologies of image production and into the way of perceiving and interpreting both vision and visuality from a phenomenological point of view. Vision here means ‘sight as a physical operation’ (the capacity and action of seeing), and visuality means ‘sight as social fact’ (the understanding and modality of seeing)”.

Como lembrou Foster, essa dualidade diz respeito à distinção entre natureza e cultura, sem deixar de levar em conta o caráter relativo da separação: “a visão é também histórica e social, e a visualidade envolve também o corpo e o psíquico” (FOSTER, 1988 apud ALTER, 2004, p. 214)²⁸. Embora relativa, essa distinção nos ajuda a compreender o modo como o olhar se constrói historicamente, por meio de determinações discursivas, isto é, por condicionamentos diversos (ideológicos, epistemológicos, culturais e técnicos) que nos tornam aptos ou não aptos a ver, determinando, sobremaneira, o que vemos, quando vemos e como vemos.

Para Alter, Farocki está ciente de que a lente da câmera pode captar algo que o espectador não é capaz de ver, apesar de toda a visibilidade. O que impediu os ingleses de enxergar Auschwitz nas fotografias aéreas não foi a ilegibilidade da imagem, e sim uma espécie de cegueira histórica (ou um ponto cego da história). Do mesmo modo, o que permite aos agentes da CIA, bem como o espectador, enxergarem, em uma dessas fotografias, as pegadas dos presos não é propriamente uma condição legível da imagem, mas um condicionamento do olhar (sua mobilização), determinado pela nova cena em que o arquivo se encontra, pela voz *over* e pela montagem do filme.

Contudo, entre o olhar dos agentes e o do espectador, se interpõe outro olhar: o do diretor. Neste *mise-en-abyme*, Farocki não apenas acompanha o olhar dos investigadores – dá algo a ver por meio de seus olhos –, mas mostra justamente a artificialidade de todo olhar, inclusive o desses funcionários da CIA. Nas imagens, Auschwitz está dentro de campo, visível na imagem. Porém, se consideramos a historicidade do olhar, ele está fora de campo, em determinado momento; e dentro de campo, em outro momento histórico. O que há para ver nas fotografias está lá, captado pela lente da câmera, inscrito quimicamente na película. Mas para ver é preciso, como chamou atenção Didi-Huberman, *desarmar os olhos*: “fazer cair as muralhas que a ideia prévia – o prejuízo – interpõe entre o olho e a coisa. Por em pedaços o sentimento de familiaridade com toda imagem, a impressão de que é tudo já visto”. É preciso, também, por outro lado, *armar os olhos*: “não de regras gerais, de princípios duros como ferro ou de representações que fecham novamente o visível em armadilhas de ideias feitas. Rearmar os olhos para ver, para ensaiar o

²⁸No original: “Vision is social and historical too, and visuality involves the body and the psyche”.

olhar, para reaprender a ver” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 106). É propriamente isso o que Farocki busca em seus filmes: liberar a potência do olhar por meio da remontagem do arquivo, desarmando os olhos dos clichês que fazem ver sempre o mesmo, e armando os olhos para ver aquilo que a imagem esconde historicamente. Desse modo, Farocki coloca o cinema como dispositivo capaz de armar e desarmar os olhos, provocando um dissenso entre o olhar do espectador e o olhar situado dos agentes da CIA, dos aliados, dos fotógrafos de guerra, dos historiadores...

2.2 Amor e resistência

Entre as inúmeras imagens do horror disseminado nos campos de concentração e extermínio nazistas, uma fotografia do álbum da SS guarda um sorriso inusitado, desses que parecem surgir inexplicavelmente, como o dos amantes que flertam discretamente nas ruas (FIG. 18).



Figura 18 - Frame 13 de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (1:03:12).

Em meio ao grupo de judeus que caminha pelos campos em uma espécie de fila, um sorriso se mistura, é difícil percebê-lo. É preciso, pois, reenquadrar o rosto da jovem, trazê-la para o centro do plano, destacando-a das outras. A narradora aponta: “Entre as cabeças calvas, uma moça a sorrir” (...) “Em Auschwitz, além da

morte e do trabalho, havia um mercado negro, histórias de amor e resistência” (FIG. 19).



Figura 19 - Frame 14 de *Imagens do Mundo e Inscritões da Guerra* (1:03:12).

Há menos para entender ou descobrir nesta imagem do que para imaginar. Pouco ou quase nada sabemos sobre essa jovem que sorri, mas sua feição levemente alegre nos faz enxergar ali uma efêmera felicidade, algo que escapa, ainda que provisoriamente, ao destino do campo de concentração. Farocki parece dar-se conta de um sentimento dissonante expresso nesse furtivo gesto. Dele, é extraída uma forma de amor e de resistência que escapa ao controle e à violência impostos em Auschwitz.

A foto foi tirada de um álbum da SS criado para “mostrar ao mundo como eliminaram os judeus”, observa a narradora. Está inserida junto a outras imagens que retratam o processo de extermínio nos campos. São imagens já criadas para conservar algo que desaparecerá.

Em uma entrevista a Jean-Louis Comolli, Sylvie Lindeperg reflete sobre a condição de surgimento da imagem: “muitas vezes, ela não é gravada para ser arquivo: ela se torna arquivo”. Mas, no caso das imagens do álbum da SS, tal como os registros produzidos nos guetos poloneses pelos nazistas, “pode-se considerar que a imagem é pensada a título de conservação de alguma coisa que será destruída” (LINDEPERG, 2010, p. 319). Imagens que preservam não só a existência

daqueles que serão exterminados, destruídos pelos próprios autores das imagens, como também o olhar desses que captam, para, então, destruir. Como observa ainda a autora:

No ato da fotografia e do cinema nazista, há, através do aparelho, um encontro entre a preservação, a conservação e o ato de execução (...) Muitas imagens foram filmadas no gueto de Varsóvia entre 1940 e 1942 pelas câmeras nazistas. Elas trazem, na maioria das vezes, um olhar antissemita que está de acordo com uma visão racalista “do judeu”. Os câmeras procuram nos guetos fabricar imagens que não faziam referência à realidade, mas que estivessem de acordo com seu imaginário antissemita. Essas tomadas trazem o olhar nazista traduzido por vários procedimentos bastante conhecidos: *contra-plongées*, enquadramentos particulares, trabalho com as lentes focais etc. (LINDEPERG, 2010, p. 320)

Na produção das imagens dos guetos, os cinegrafistas nazistas buscavam os rostos que correspondiam ao imaginário antissemita. Mas como nota Lindeperg, nesse ideário estereotipado, apareciam figuras que sugeriam algum tipo de resistência: “um rosto integrado ao plano mas que não está de acordo com ele pode desmentir esse primeiro trabalho. As ordens dadas pelos câmeras nazistas não são escrupulosamente seguidas” (LINDEPERG, 2010, p. 320). Um rosto que não adere à *mise-en-scène* proposta pelos autores das imagens resiste a essa construção caricatural. “Quando eles pedem a um grupo para rir, uma pessoa pode não fazê-lo e olhar estranhamente para a câmera ou fugir da lente” (LINDEPERG, 2010, p. 320). O simples gesto de não sorrir é capaz de gerar um ato de resistência, de desvio da ordem que foi dada pelo dispositivo de propaganda nazista. Um suposto assujeitamento do judeu às ordens que lhe são impostas não se dá da forma esperada. Há um fator de instabilidade e de imprevisibilidade intrínsecos à natureza de cada um, que impede que eles sejam inteiramente entregues ao controle da máquina cinematográfica.

Se, no exemplo citado por Lindeperg, é o ato de não sorrir que resiste, na imagem do álbum da SS parece ser justamente o sorriso que escapa ao domínio dos nazistas, na medida em que faz com que a maneira singular da jovem ganhe a superfície, expondo um gesto, entre voluntário e involuntário, um modo de ser. O sorriso suspenso em *Imagens Mundo e Inscrições da Guerra*, repetido e reenquadrado, desvia a finalidade do próprio álbum e interroga, por sua vez, a condição ambígua da tomada. Espontâneo, o sorriso, nesse contexto (não mais no da propaganda nazista – tal como as imagens gravadas nos guetos –, mas de

legitimação do controle e da ordem dentro dos campos), escapa à norma que foi imposta. Ele é o contrário do dever, da coerção e da subordinação.

Isso nos leva a pensar sobre o olhar do fotógrafo que captura a cena, bem como sobre aquilo que, na imagem, resiste para além do instante da captação e que revela-se, com o passar do tempo, na retomada do arquivo. Teria o fotógrafo registrado esse gesto se soubesse que ele revelaria, anos mais tarde, que, em Auschwitz, além da morte e do trabalho, havia também histórias de amor e resistência?

O gesto guarda algo que nem mesmo o olhar do fotógrafo pode perceber. E é no gesto, como ressaltou Agamben, que o cinema encontra seu motivo: “o cinema reconduz as imagens para a pátria do gesto”. Ao contrário do fazer, que possui um fim para além de si mesmo, o gesto é, em si, o próprio fim, ou melhor, um meio sem fins: “O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal”. O gesto é, portanto, a expressão de uma medialidade pura que se coloca entre os homens, é a comunicação de uma comunicabilidade: “Este não tem propriamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade” (AGAMBEN, 2008, p. 13).

Para Agamben, o rosto escapa ao que é comum e ao que é próprio, “não é nem a individuação de uma *facies* genérica nem a universalização de traços singulares: é o rosto qualquer, no qual o que pertence à natureza comum e o que é próprio são absolutamente indiferentes” (AGAMBEN, 1993, p. 23). O rosto da jovem é, nesse sentido, aquilo que comunica uma espécie de incomunicabilidade do ser, algo aquém e além das identidades socialmente constituídas, e que traz consigo algo mais próximo da sua verdade, sua singularidade.

Como nos fala Agamben (1993): “ser singular é perseverar no próprio ser”. O sujeito singular não é um indivíduo identificável, fixável, classificável, aquele que detém um próprio, atributos ou qualidades dadas *a priori*, mas um sujeito que não se deixa fixar. A singularidade reside, como formula o filósofo, no “ser qualquer”, indiferente às suas próprias qualidades, que adere a elas, mas sem deixar que elas o identifiquem.

Na defasagem entre a imagem e aquilo que ela, por princípio, representa, é possível encontrar o invisível da imagem, aquilo que só existe enquanto potência, sob uma virtualidade que, paradoxalmente, se inscreve na materialidade da própria imagem. O grão da fotografia tirada pelo fotógrafo da SS incuba o gesto. Mas só o

permite nascer na subtração da ordem já dada, quando a imagem rompe com a finalidade que lhe deu origem e, disruptiva, abre-se a novas possibilidades de atualização. Somente nessa diferença é possível encontrar aquilo que Farocki notou: o amor e a resistência.

No instante fotográfico, apreende-se o gesto (a expressão do rosto). Essa suspensão se desfaz assim que a imagem é inserida em uma nova narrativa, em relação com outras imagens. O vestígio fotográfico porta, nesse sentido, uma condição duplamente política: ele carrega, por um lado, o gesto da garota inscrito no grão – um gesto que expressa o inefável do sorriso como pura medialidade, pura comunicabilidade –, por outro, porta a possibilidade de desativar os usos e sentidos da imagem, na medida em que a inscrição fotoquímica resiste para além da situação em que é dada a ver, podendo ser “lida” em outro contexto.

O próprio Farocki explicita essa dimensão política da imagem-vestígio: “No grão da fotografia (as vítimas) encontram a proteção da personalidade”, comenta a narradora diante do reenquadramento de uma fotografia aérea na qual se vê (ou se deduz) uma fila de prisioneiros (FIG. 20):

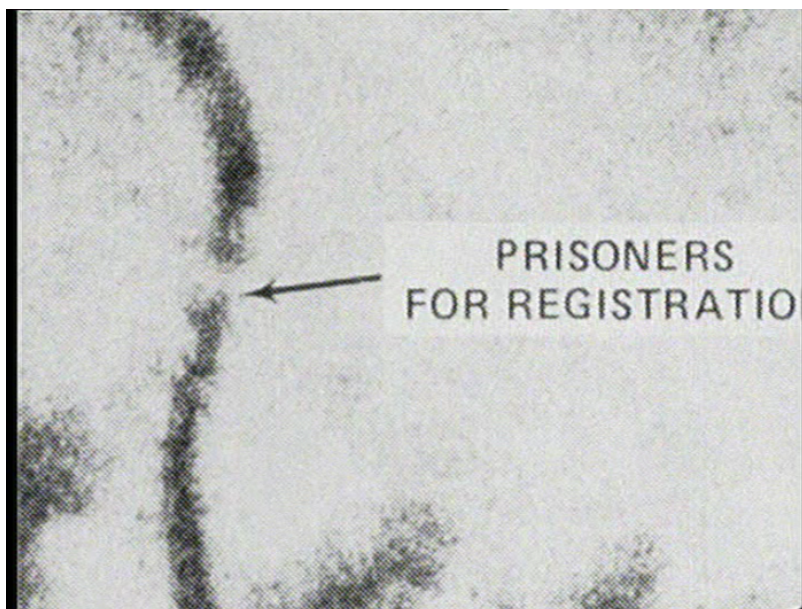


Figura 20 - Frame 15 de *Imagens do Mundo e Inscições da Guerra* (00:41:12).

Na imagem, a seta aponta para pontos que ganham corpo e vida mediante o sentido que lhes é atribuído pela legenda, pelo discurso da narradora e pela montagem fílmica. Pontos que preservam, ainda que de forma turva e disforme, a

personalidade das vítimas dos campos. Na suspensão e no reenquadramento da imagem, mais uma vez, o filme torna inoperante a finalidade original da fotografia aérea – que tinha por objetivo a identificação e o mapeamento do território inimigo – e extrai dela um sentido de proteção, pertencimento e presença.

Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra se constrói a partir do deslocamento, que consiste em retirar as imagens da esfera institucional (técnica, industrial, cultural) – o espaço da regra – para então inseri-las no espaço da exceção, isto é, da arte. Por meio da paragem e da repetição, o cinema quebra o fluxo narrativo, cria uma zona de inoperatividade entre imagem e sentido. Na disjunção, a imagem expressa a ausência de caráter narrativo, didático ou explicativo e, conseqüentemente, a ausência de finalidade, tornando-se puro gesto. A suspensão da imagem a subtrai, portanto, da ordem sintagmática e cronológica, para exibi-la enquanto devir imagem, fazendo surgir certo “pensamento itinerante” – para tomarmos de empréstimo a expressão cunhada por Blanchot –, no qual a descontinuidade e o inacabamento são essenciais: “a interrupção é necessária em toda a sequência de palavras; a intermitência torna possível o devir; a descontinuidade assegura a continuidade do pensamento” (BLANCHOT, 2001, p. 132 apud SEDLMAYER, 2011, p. 46).

Agamben acredita que a essência do homem, assim como a da arte em si, é constituída pela inoperatividade, pela absoluta e integral gestualidade. Inoperatividade, ressalta ele, não significa inércia: “Trata-se, antes, de uma operação que consiste em tornar inoperativas, em desativar ou *des-oeuvrer* todas as obras humanas e divinas” (AGAMBEN, 2008, p. 47). Para Agamben, o poema seria uma operação de inoperatividade:

O que é, aliás, um poema, senão aquela operação linguística que consiste em tornar a língua inoperativa, em desativar as suas funções comunicativas e informativas, para a abrir a um novo possível uso? Ou seja, a poesia é, nos termos de Espinosa, uma contemplação da língua que a traz de volta para o seu poder de dizer (AGAMBEN, 2008, p. 28).

Na suspensão, a palavra encontra sua natureza poética, isto é, na interrupção de unidades sintáticas (frase, verso, sentença), promovendo, assim, a ruptura do sentido: “o poeta pode opor um limite sonoro, métrico, a um limite sintático. Não se trata apenas de uma pausa, mas de uma não-coincidência, uma disjunção entre o som e o sentido” (AGAMBEN, 2012, sem página).

Como no poema, a suspensão da imagem no cinema arranca-a do sentido que a precede e sucede no encadeamento dos planos. Para Agamben, essa hesitação entre a imagem e o sentido é o que torna o cinema mais próximo da poesia do que da prosa. A interrupção do fluxo dá a ver a própria imagem, exibida enquanto tal, em sua forma pura, inoperante, momentaneamente suspensa da ordem narrativa. A imagem torna-se, portanto, puro meio, pura medialidade, fazendo com que o ato expressivo seja consumado no próprio meio: “A imagem dá-se a ver ela própria em vez de desaparecer no que nos dá a ver” (AGAMBEN, 2012, sem página).

Em outra fotografia do álbum da SS, exibida anteriormente pelo filme, o rosto de uma mulher captado pelas lentes do fotógrafo imprime na imagem uma expressão que sobrevive ao instante do registro. A primeira inserção dessa foto no filme dá-se por meio de um enquadramento que promove a suspensão do plano ao rosto da mulher. A narradora indaga: “O que fazer diante de uma câmera?”

Minutos depois, Farocki insere a imagem da capa do álbum da SS acompanhada da seguinte narração: “Desde que as autoridades fotografam, tudo está acompanhado por imagens. Até mesmo os próprios crimes. Uma montanha de imagens cresce paralelamente à das atas”. O arquivo institucional da SS é contrastado, no plano seguinte, com a fotografia turva tirada pelo membro do Sonderkommando, Alex Ayaan. Em seguida, o filme retorna ao álbum da SS, agora exibindo uma imagem das filas formadas pelos prisioneiros na chegada a Auschwitz, quando era feita a divisão entre “aptos” e “não aptos”²⁹ a trabalhar: “Efetivamente, os nazistas fotografaram Auschwitz. Não publicaram nada. Pareceu-lhes mais sensato esconder a verdade sobre o campo de concentração”. Só então o plano da imagem da mulher se abre e percebemos que ela é um dos prisioneiros da fila. A sequência reproduzida a seguir (FIG. 21) mostra o modo como Farocki insere essa fotografia no filme, por meio da repetição, do reenquadramento e da suspensão da imagem:

²⁹ Os não aptos a trabalhar eram crianças com menos de 15 anos e mulheres e homens com mais de 40, todos os doentes e mulheres com crianças. Estes eram imediatamente levados para as câmaras de gás. (Fonte: *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*).

Tempo	Imagem	Áudio
00:38:02		Voz over: Uma mulher acaba de chegar a Auschwitz. A máquina capta-a em movimento.
00:38:07		Voz over: O fotógrafo tinha montado a máquina e, quando a mulher passou, tirou uma foto, como teria olhado para ela na rua, porque ela é linda. A mulher sabe captar o olhar fotográfico com a posição do rosto, e não olha diretamente para quem está a olhar.
00:38:17		Voz over: Numa avenida, olharia dessa maneira para uma montra e não para o senhor que está a olhar para ela. E, ao não olhar, ela tenta imaginar-se no mundo das avenidas, senhores e montras, longe daqui.
00:38:53		Voz over: A tarefa do campo da SS é acabar com ela, e o fotógrafo que capta sua beleza, eternizando-a, é da mesma SS. Como estão ligados o captar e o destruir!

Figura 21 - Sequência 2 de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*.

No rosto reenquadrado repetidas vezes, Farocki encontra novamente algo que não está na imagem, ou melhor, algo que está lá, mediado pela expressão da face, mas que não se faz de todo visível: uma maneira, uma memória, um pensamento. Mais uma vez, desejos e afetos ganham a superfície da imagem. A voz over que orienta nosso olhar narra o que, supostamente, se passa no imaginário da

prisioneira: “Numa avenida, olharia dessa maneira para uma vitrine e não para o senhor que está a olhar para ela. E, ao não olhar, ela tenta imaginar-se no mundo das avenidas, senhores e vitrine, longe daqui”. Só é possível ter acesso a esse pensamento pela via da imaginação, e isso se dá somente quando o arquivo é dotado de uma capacidade poética e fabuladora. A imagem extrapola seu próprio espaço figurativo, convocando outra cena, para além daquilo que nos é dado a ver. No entanto, só é possível ir além a partir do vestígio, isto é, a partir do que está gravado na imagem, das marcas da presença dos corpos diante da lente do fotógrafo. E é dessa inquestionável presença que se faz visível no álbum fotográfico – e, por extensão, no filme – que o cineasta parte para ir ao encontro do não figurável, desafiando o olhar.

Esse jogo entre o ver e o não ver fica ainda mais explícito no plano que será exibido, minutos depois, no qual o álbum de fotos da SS é folheado por mãos desconhecidas. Se, em um primeiro momento, temos acesso a essas fotografias por meio da montagem – reenquadramento e repetição –, nesse segundo momento, há também um trabalho de colocação em cena do arquivo. As fotos não mais aparecem ocupando todo o enquadramento, mas sim fixadas em um álbum sobre a mesa. Perto do álbum há um lápis, que, em outros momentos, será utilizado para escrever observações sobre as imagens do filme. Mas o que chama a atenção, nesse plano, é o gesto das mãos.

Folheando algumas páginas, vê-se, novamente, a foto da prisioneira na plataforma de Auschwitz, dessa vez enquadrada pela moldura do álbum. Mas, antes que possamos contemplá-la mais uma vez, uma mão intervém sobre a imagem, cobrindo sua face. Já não é mais possível ver porque a mão que desvela a imagem, dessa vez, decidiu ocultá-la. Reflexivamente, as mãos representam o trabalho do cineasta na mesa de montagem. As mãos conduzem nosso olhar, decidem a duração de cada imagem, quando passar as páginas, quando exibir a foto seguinte e quando esconder o que não se quer mostrar. E, ao encobrir a imagem, as mãos acionam, decisivamente, nosso desejo de ver (FIG. 22).



Figura 22 - Frame 16 de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (00:40:57).

Desse modo, o filme esboça uma espécie de ensaio sobre o olhar, demonstrando que ver ou não ver depende daquilo que se quer ver, daquilo que se consegue ver e daquilo que se quer dar a ver. Isto é, depende não apenas de uma historicidade, mas de uma *situação*, uma *circunstância*. O olhar é não apenas histórico, mas *situado*. Depende de uma pragmática. Sob esse aspecto, o filme aborda questões ligadas não só ao extermínio promovido nos campos de concentração, mas também aos modos de representação dessa destruição. Como observa a narradora, a máquina fotográfica fazia parte do equipamento do campo. O registro fotográfico é o indício do passado, a conexão existencial entre aquilo que resta – a imagem – e o que foi destruído. Atesta a presença do objeto diante da câmera, designa aquilo que Jean Louis Comolli chamou de *inscrição verdadeira*, isto é, a inscrição dos corpos filmados, das vozes e dos lugares na matéria cinematográfica (COMOLLI, 2008). É também a conexão física entre aquele que produz a imagem e aquele que será assassinado. Um enorme hiato se forma entre o que há para ver e o que deixou de existir. Farocki busca preencher essa distância entre imagem e acontecimento por meio da imaginação, extraindo dessas imagens os vestígios de um passado irrecuperável, que só pode ser imaginado. A imagem da destruição produzida pelos nazistas é também a imagem da resistência, daquilo que resiste ao passar do tempo e desafia o olhar, em uma nova aparição, agora voltada criticamente contra aqueles que a criaram.

Resistência é também o que marca as imagens produzidas pelos próprios prisioneiros, como as fotografias tiradas por Alex Ayaan, membro da Sonderkommando (FIG. 23):



Figura 23 - Frame 17 de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (00:37:09).

A narradora reconhece nessa imagem o sentimento de verdade: “Esta foto foi tirada de Auschwitz por presos, às escondidas. Queriam divulgar a verdade sobre o campo”. Ao contrário dos nazistas, que preferiram ocultar a verdade, a foto de Alex pretendia difundir, para além dos muros de Auschwitz, o que acontecia ali.

Farocki insere essa fotografia em meio às imagens do álbum da SS. Trata-se, em ambos os casos, de imagens-vestígio. O que as difere, contudo, para além da autoria, é a circunstância de produção. Na foto de Alex, o medo estampado no desenquadramento e no tremor da imagem. Nas fotos da SS, o olhar estável e estratégico de quem detém o controle da situação, quem dirige, soberano (mas vulnerável), a *mise-en-scène*.

Como notou George Didi-Huberman, no livro *Images in Spite of All* – dedicado às quatro fotografias tiradas por Alex –, as imagens trazem o testemunho de alguém que não cessa de dizer: eu estive lá, eu vi, eu vivenciei. A testemunha tem consciência de que não sobreviverá ao evento, mas sabe bem que a imagem sobreviverá, apesar de tudo (DIDI-HUBERMAN, 2008).

Cabe lembrar que Didi-Huberman faz uma ressalva em relação ao modo como essas fotografias foram posteriormente reproduzidas³⁰. Algumas das fotos tiradas por Alex, como essa que aparece em *Imagens do Mundo*, foram cortadas, reenquadradas, manipuladas, em uma tentativa de aproximação do objeto principal da imagem e de exclusão dos elementos não documentais do quadro. Originalmente, essa foto usada por Farocki possui uma borda escura que, a princípio, traz pouca ou nenhuma informação visual. O reenquadramento adotado pelo cineasta apaga essa zona de sombra e enquadra somente aquilo que, aparentemente, pode ser tomado como informação. Contudo, como bem nota Didi-Huberman:

Apagar uma “zona de sombra” em favor de alguma informação nítida (o testemunho visível) é, ademais, agir como se Alex fosse capaz de tirar a foto com segurança. Isto é quase um insulto ao perigo que ele enfrentou e à sua astuta resistência (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 36)³¹.

Para Didi-Huberman, o reenquadramento nessas fotografias é uma manipulação ao mesmo tempo formal, histórica, ética e ontológica. A intervenção, em princípio formal, compromete a leitura e a compreensão da circunstância histórica em que foram produzidas. A escuridão da borda revela a condição e o exato lugar de onde as imagens foram tiradas: o interior da câmara de gás. Essa zona de sombra que emoldura o centro do quadro guarda, como nota o autor, um paradoxo: a câmara da morte preserva, naquele momento, a vida do fotógrafo,

³⁰ Didi-Huberman refere-se à reprodução da imagem com o *cropping* no livro *Auschwitz: A History in Photographs*, Ed. Swiebocka (Oswiecim, Warsaw, and Bloomington: Auschwitz-Birkenau Museum, Ksiazka I Wiedza, and Indiana University Press, 1993); e também no livro *Mémoire des camps: Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Ed. C. Cheroux (Paris: Marval, 2001). Porém, cabe estendermos sua crítica ao filme de Harun Farocki, uma vez que o diretor se vale do mesmo recurso de reenquadramento.

³¹ No original: “To erase a ‘zone of shadow’ (the visual mass) for the sake of some lucid ‘information’ (the visible testimonial) is, moreover, to act as though Alex were able to take the photographs safely out in the open. It is almost to insult the danger that he faced and to insult his cunning as resistant”.

enquanto, no exterior da câmara de gás, vemos o terror das vítimas que serão incineradas.

Essas imagens feitas de sombra e escuridão revelam a própria condição do relato testemunhal: “Elas oferecem o equivalente ao modo como a testemunha potencialmente fala: as pausas, os silêncios e o peso na entonação” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 36)³². Elas mostram, naquilo que não se pode ver, a condição de urgência e terror em que foram produzidas. A sombra é como o silêncio no testemunho, expressa a condição inenarrável e irrepresentável da morte. As fotos de Alex encontram seu poder justamente nessa impossibilidade de dizer.

Nesse caso, as *imagens-vestígio* são também *imagens-testemunho*, dada a circunstância de sua produção e aquilo que permitem fazer circular fora dos campos. Abertas, hoje, no presente, elas representam um fragmento de Auschwitz, trazendo, apesar da precariedade, um gesto de sobrevivência.

Após uma hora de filme, outra sequência exhibe os resquícios de uma experiência de fuga. Trata-se da história de Rudolf Vrba e Alfred Wetzler, dois prisioneiros de Auschwitz que conseguiram fugir quando trabalhavam do lado de fora da cerca elétrica do campo, escondendo-se debaixo de uma pilha de madeira. A narradora ressalta a intenção dos fugitivos: “Três dias depois das primeiras fotos de Auschwitz, dois presos conseguiram fugir. Queriam contar ao mundo a verdade sobre os campos”. O plano que surge junto a esse comentário retoma o fragmento da foto área já visto anteriormente (Frame 12). Após o *zoom* da câmera, tudo o que podemos ver é um emaranhado de pontos em preto e branco com duas setas apontadas para algo ilegível. A presença desses fugitivos é apenas sugerida ao olhar, é preciso imaginá-la entre esses pontos, no grão da imagem.

Reinserida no filme, neste ponto que narra a fuga dos prisioneiros, a imagem torna-se outra. As setas apontam não mais para um veículo (como sugerido pela narradora, aos 16 minutos de filme), mas, supostamente, para os prisioneiros ou algum vestígio da fuga. A montagem, acompanhada da voz *over*, induz o olhar do espectador a construir uma nova imagem: a de Rudolf Vrba e Alfred Wetzler.

Como escreveu Sedlmayer, “o fragmento possui uma imagem pictórica exterior. É rodeado de lacunas, brancos, intervalos...” (SEDLMAYER, 2011, p. 46). É a partir desses fragmentos de imagem que Farocki narra a fuga de Vrba e Wetzler,

³² No original: “It offers the equivalent of the way a witness might speak: the pauses, the silences, and the heaviness of the tone”.

formulando, através do grão da fotografia, a presença precária – quase invisível – desses corpos. Na precariedade da imagem, o filme encontra uma fração pictórica que conserva o passado dentro e fora dos limites do plano. Por um lado, o vestígio porta uma verdade, atesta e legitima algo – ainda que este algo esteja na fronteira do visível –, mas cria também, por outro lado, uma crença. “Duvidosa e incerta, a imagem vale tanto pela crença que ela incita quanto pela verdade que pretende atestar”, nos lembra César Guimarães (2010). É preciso imaginar, achar um meio termo entre o vestígio e o pensamento, pois, como acredita Comolli:

Nós filmamos também algo que não é visível, filmável, que não é feito para o filme, não está ao nosso alcance, mas que está aqui com o resto, dissimulado pela própria luz ou cegado por ela, ao lado do visível, sob ele, fora do campo, fora da imagem, mas presente nos corpos e entre eles, nas palavras e entre elas, em todo o tecido que a máquina cinematográfica – que ao seu modo é uma parca – trama (COMOLLI, 2004 *apud* GUIMARÃES, 2010).

Em vários momentos, Farocki chama a atenção do espectador para o espaço não figurativo da imagem, que porta uma espécie de memória de algo não filmável, isto é, não totalmente controlado pela representação. E o faz por meio da desfiguração da própria imagem, transformando-a em uma massa granulada que força o espectador a imaginar, ou melhor, a crer naquilo que o filme tem a nos oferecer.

A narradora comenta que Rudolf Vrba, de 19 anos, tinha trabalhado na construção da fábrica de Buna e já estava, havia dois anos, nos campos, na área de administração. Era responsável por controlar os bens daqueles que chegavam ali, vivos ou mortos. O outro fugitivo, Alfred Wetzler, tinha trabalhado em um escritório: “Memorizou a data, o país de origem e o número dos recém-chegados”, observa a narradora, em um comentário vinculado à imagem que segue (FIG. 24):

6/	31 - 758	Kra-Tam.	19.9.	3778 - 3779	Katt.
6/	759 - 1071	--	19.9.	3780 - 3781	--
6/	1072 - 1094	Katt.	20.9.	3785 - 3820	--
6/	1095 - 1121	--	22.9.	3821 - 4454	Vasch
6/	1122 - 1221	--	7.10.	4460 -	Appel
6/	1222 - 1263	--	22.9.	4461 - 5526	Var
6/	1264 - 1282	--	23.9.	5527 - 5529	Katt.
7/	1283 - 1342	--	25.9.	5530 - 5531	--
7/	1343 - 1354	--	25.9.	5532	--
7/	1355 - 1419	Kra	7.10.	5533	Katt.
7/	1420	Katt.	28.9.	5534 - 5564	App.
7/	1421 - 1438	--	28.9.	5570 - 5571	Katt.
7/	1439 - 1441	--	29.9.	5572 - 5575	Vasch
7/	1442 - 1484	--	30.9.	5576 - 5578	Katt.
7/	1485	--	4.10.	5579	Brosch
7/	1486 - 1512	--	1.10.	5580	Hobert
7/	1513 - 1899	Var.	1.10.	5581	Katt.
7/	1900	Katt.	2.10.	5582	--
7/	1901 - 3474	Var.	4.10.	5583 - 5584	--

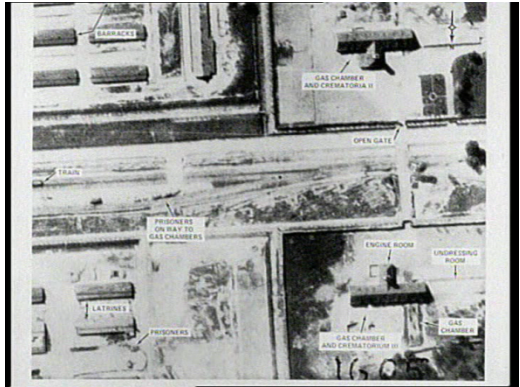
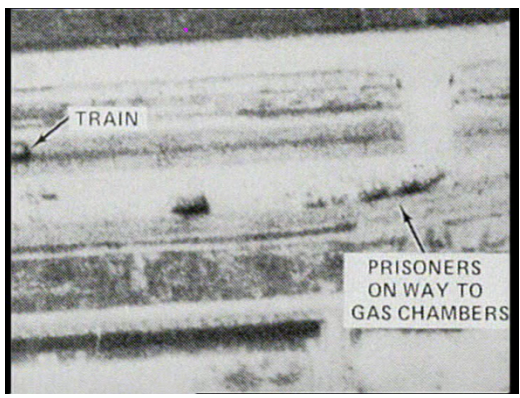
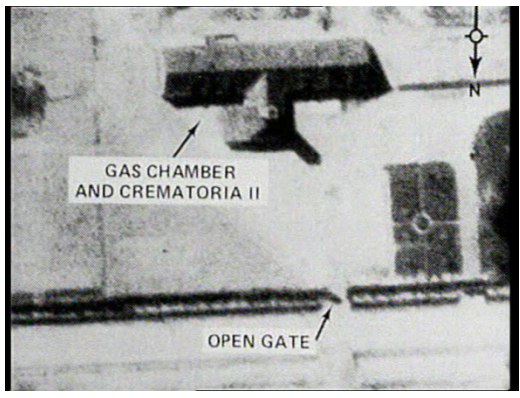
Figura 24 - Frame 18 de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (01:03:23).

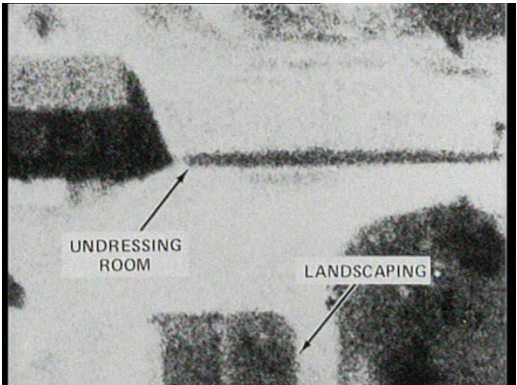
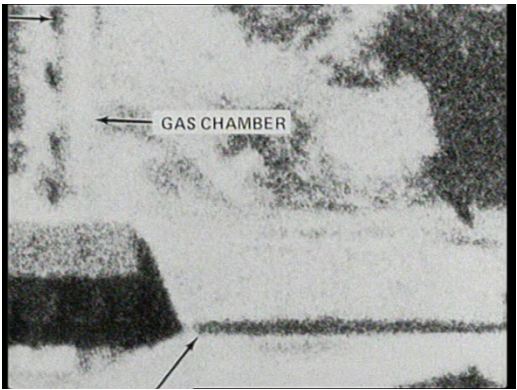
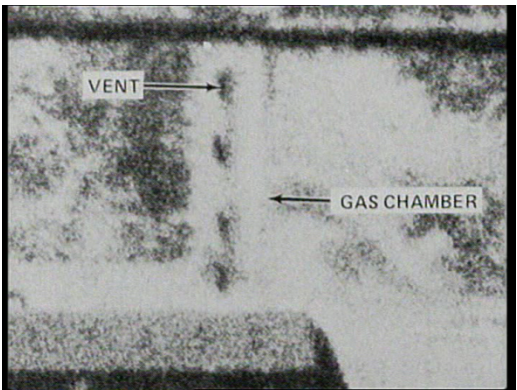
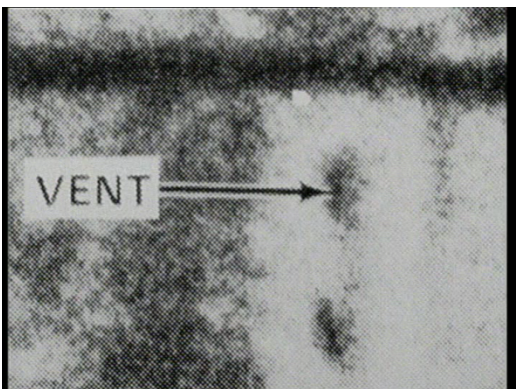
Essa imagem enigmática, composta por anotações e sequências numéricas, nos oferece pouco. Ela aparece aqui associada aos números dos recém-chegados, contabilizados por Wetzler. A narradora prossegue: “Após três dias, a SS desistiu de procurar por eles. A caminho da Eslováquia, uma camponesa acolheu-os. Vrba pensou que, se morresse naquele momento, não teria vivido em vão, teria contado a verdade sobre Auschwitz a pelo menos uma pessoa”. Mais uma vez, o filme adentra o imaginário de um dos prisioneiros, supõe aquilo que ele teria pensado diante da morte e ainda sugere o que teria acontecido, caso fossem pegos pelo comando nazista: “Se a SS os tivesse capturado durante a fuga, teriam sido enforcados e, como aviso, deixados ali alguns dias. Ou executados no mal-afamado muro entre o bloco 10 e o 11. Era perigoso ser testemunha”.

O filme conta que Vrba e Wetzler chegaram à Eslováquia e relataram o que se passava dentro dos campos. Testemunharam sobre as mortes, sobre o modo como a SS separava os recém-chegados em dois grupos: “À direita para o trabalho, à esquerda para a morte”. Diante do testemunho levado pelos prisioneiros para fora dos campos, a narradora indaga, mais uma vez: “Ter-se-iam os deportados deixado levar para o campo sem resistência, se soubessem a verdade sobre Auschwitz?”

E antes que o plano dos números seja retomado, Farocki introduz uma sequência de fotografias aéreas também marcadas pela precariedade, pela fragilidade da informação, porém carregadas de forte inscrição dos corpos, objetos e

espaços. Há, novamente, uma relação existencial dessas imagens com aquilo que representam, que resulta em uma afetação material da película, uma escritura gerada pela força bruta da inscrição dos corpos na imagem. A essa inscrição bruta, material, existencial, Farocki atribui valor testemunhal, revelador de um saber sobre os campos que pode ser visto e comprovado, mesmo na porção mais precária da imagem, como demonstra a sequência a seguir (FIG. 25):

Tempo	Imagem	Áudio
1:04:57		<p>Voz over: O que eles (Vrba e Wetzler) testemunharam está nas aerofotografias e pode ser visto aí.</p>
1:05:05		<p>Voz over: Um comboio nos carris no campo de Birkenau. Um grupo de deportados, jovens demais, velhos demais, fracos demais para trabalhar está a ser levado em direção às câmaras de gás.</p>
1:05:20		<p>Voz over: Complexo crematório número dois. O portão já está aberto. Ao lado do portão está um canteiro. Pátio e prédio deveriam fazer lembrar um hospital ou um sanatório.</p>

1:05:38	 <p>UNDRESSING ROOM</p> <p>LANDSCAPING</p>	<p><i>Voz over:</i> Por cima do canteiro – um prédio baixo. Quase só se vê a sombra do muro frontal: “UndressingRoom”. Nesta divisão, era dito às pessoas para se despirem para serem lavadas.</p>
1:05:55	 <p>GAS CHAMBER</p>	<p><i>Voz over:</i> Ao lado – a câmara de gás. Estava equipada com duchas. Nela cabiam até 2 mil pessoas empurradas para dentro à força. Então a SS fechava as portas.</p>
1:06:16	 <p>VENT</p> <p>GAS CHAMBER</p>	<p><i>Voz over:</i> Veem-se quatro aberturas no telhado. Depois de esperar um pouco para que a temperatura aumentasse, homens da SS, usando máscaras antigás, lançavam o gás tóxico Zyklon B através destas aberturas. Dentro de três minutos estavam todos mortos na câmara.</p>
1:06:34	 <p>VENT</p>	---

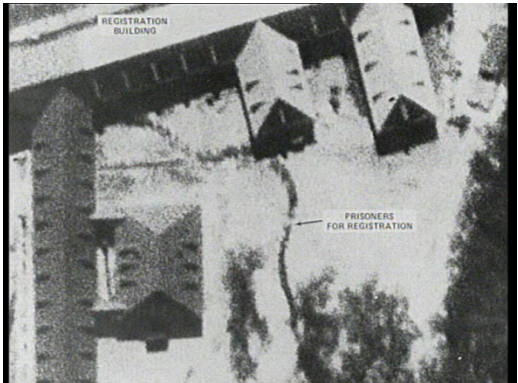
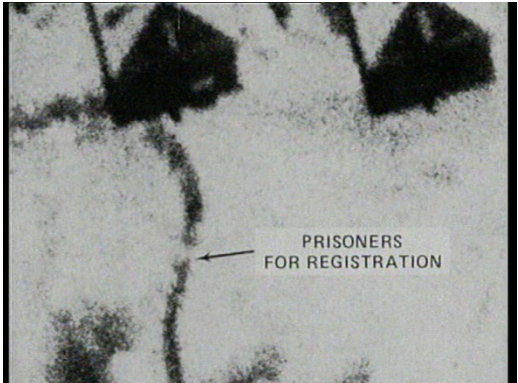
1:06:39		<p><i>Voz over:</i> Aqueles que não eram mortos imediatamente faziam fila aqui para serem registrados. Aqui, em agosto de 44, os vemos à espera de serem tatuados, de lhes serem raspados os cabelos e de serem mandados trabalhar.</p>
1:06:56		<p><i>Voz over:</i> Este trabalho acabará com a maioria deles. Os nazistas não se deram conta de que os seus crimes foram fotografados e os americanos não repararam que os fotografaram. As vítimas também não repararam nada. Registros como num livro de Deus.</p>

Figura 25 - Sequência 3 de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*.

Nessa sequência, Farocki adota novamente o recurso da fragmentação, do reenquadramento e da repetição da foto aérea em plano geral, retomando alguns “pedaços” de imagem que já haviam sido exibidos anteriormente. E, mais uma vez, o filme aponta na imagem elementos que não podem ser propriamente “vistos” pelo espectador, como sugere a narradora, mas que podem ser reconhecidos, na medida em que o olhar é conduzido pela voz over: um grupo de deportados, jovens demais, velhos demais, fracos demais para trabalhar; as duchas ao lado da câmara de gás; os presos à espera de serem tatuados, etc. Todos esses elementos tornam-se, de alguma forma, visíveis ou, melhor, ganham visibilidade, a partir da remontagem que o filme constrói.

Minutos depois, ao final do filme, o plano dos números é retomado e, só então, é esclarecida a origem das imagens. Enquanto a narradora explica tratar-se de um código cifrado de um grupo de resistência em Auschwitz, a imagem dos números é reexibida, em planos cada vez mais fechados. Ela conta que os homens do Sonderkommando atacaram os guardas da SS com martelos, machados e pedras, e usaram cargas explosivas de pólvoras trazidas por mulheres da fábrica de

munição “Union” para incendiar um crematório. “Conseguiram o que toda a maquinaria de guerra dos Aliados não conseguiu, inutilizaram uma instalação da guerra. Nenhum dos revoltosos sobreviveu”, afirma a narradora. E então o filme exhibe a aerofotografia a seguir (FIG. 26), que mostra a destruição parcial do crematório:

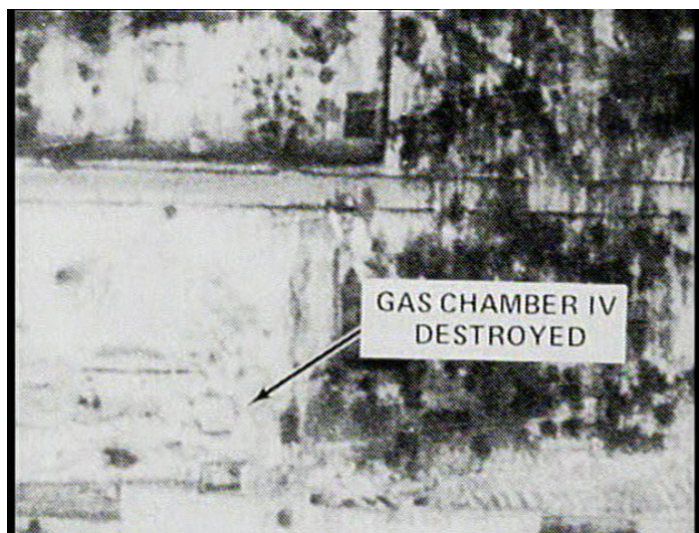


Figura 26 - Frame 19 de *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* (01:11:16).

A narradora prossegue: “Desespero e coragem heroica fizeram desses números uma imagem”.



Figura 27 - Frame 20 de *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra* (01:11:41).

A imagem exibida anteriormente (FIG. 27) encerra o filme *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra*. Trata-se de um reenquadramento do plano anterior (Frame 19), em que está apontado “GasChamber IV Destroyed” (câmara de gás destruída).

A última imagem do filme preserva o rastro da destruição provocado pelo grupo de resistência. Nela, há muito pouco para ver ou, melhor, quase nada além da ponta de uma seta. Ela aponta para o desespero e a coragem heroica dos rebeldes, é a própria consumação dos números da resistência em imagem, em indício da insurreição. Exibe, na mancha preta quase indecifrável, os destroços do crematório incendiado pelos membros do Sonderkommando. Resto, destroço, ruína. Isso é tudo o que há para ver nessa imagem, ela própria, ruína.

Como os escombros do crematório, as anotações numéricas dos rebeldes, as aerofotografias produzidas pelos Aliados, as fotos do álbum da SS, bem como aquelas tiradas por Alex Ayaan, são rastros da presença dos nazistas e dos prisioneiros nos campos, fruto da inscrição irrevogável desses corpos em uma matéria bruta – o concreto, o papel, a película –, dada de forma intencional ou não. Pois, como lembrou Emmanuel Levinas: “o rastro não é um signo como outro. Mas exerce também o papel de signo (...) ele significa fora de toda intenção de fazer signo e fora de todo projeto do qual ele seria a visada” (LEVINAS, 1993, p. 75-76 apud GAGNEBIN, 2002, p. 130). Em outras palavras, o rastro resiste mesmo quando inscrito de forma involuntária, fruto de um descuido, como escreve Gagnebin:

(...) o rastro é fruto do acaso, da negligência, às vezes da violência, ele foi deixado por um animal que corre ou por um ladrão que fugiu, ele denuncia uma presença ausente sem, no entanto, prejudicar de sua legibilidade: já que quem deixou rastros não o fez com uma intenção de transmissão ou de significação, o decifrar dos rastros também é marcado por essa não-intencionalidade. (...) Rigorosamente falando, rastros não são criados – como o são outros signos culturais e linguísticos –, mas, sim, deixados ou esquecidos (GAGNEBIN, 2002, p. 129).

O rastro é, nesse sentido, um acidente. Nem sempre resulta de uma intenção, um desejo de produção de sentido, mas pode, inclusive, como nota a autora, voltar-se contra quem o produziu. Não por acaso, os nazistas tentaram eliminar os rastros da destruição nos campos quando se deram conta de que perderiam a guerra. Apesar disso, algumas marcas do extermínio permaneceram e, ainda que poucas e

fragmentadas, essas marcas são, como diria Didi-Huberman (2008), tudo o que nos resta.

Enquanto rastros, essas imagens resultam de uma relação de alteridade, do contato de um corpo com outro. Elas são o que restou da presença desses corpos e, ao mesmo tempo, aquilo que restou de um processo de desaparecimento. Contêm a diferença entre o que foi e o que há para ver. São, simultaneamente, o sinal de uma presença e a revelação de uma falta, uma ausência, um vazio.

3. Imagem-testemunho: da experiência à memória figurativa

3.1 Sobre a experiência

Na primeira metade do século XX, Benjamin expôs suas reflexões sobre a experiência em dois textos que ainda hoje repercutem no pensamento filosófico contemporâneo. Em *Experiência e Pobreza*, texto de 1933, o filósofo escreve sobre o *empobrecimento da experiência e o fim da narração tradicional*, referindo-se especialmente ao contexto moderno. Empobrecimento que, segundo o autor, encontra suas razões no abandono da tradição e nas condições impostas pela modernidade, com a aceleração da produção da informação e o crescimento industrial. Benjamin destaca, especialmente, o trauma gerado pela Primeira Guerra Mundial, quando “já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (BENJAMIN, 1994, p. 114-115).

O trauma provocado pela Guerra deixou mudos aqueles que a vivenciaram, tornou-os impotentes diante da tarefa de transmitir a experiência, fazendo com que a realidade vivida não pudesse ser assimilada e comunicada por palavras. Em 1936, Benjamin escreveu o texto *O Narrador*, no qual reafirma o silêncio dos combatentes que retornam da guerra, sucumbidos pela miséria que se impõe sobre o corpo e o juízo dos homens. Miséria que, segundo o autor, já não é mais privada ou pertencente a um e outro, mas de toda a humanidade, levando, assim, a um estado de mudez e barbárie.

Na visão de Benjamin, portanto, a capacidade de narrar foi, aos poucos, sendo afetada pelas forças produtivas da modernidade, do progresso e da guerra. Precisamente, dois fatores atravessam a possibilidade da experiência compartilhada: de um lado, o avanço da técnica que acelera o curso da informação e suspende as formas de narração tradicional (decorrente, sobretudo, do modelo de produção introduzido pelo jornalismo e até mesmo pela literatura); e, de outro, o trauma gerado pela experiência aterrorizante das trincheiras, condição que afetou o estado emocional dos soldados a ponto de romper o laço entre a vivência, a memória e a linguagem.

Mesmo antes do choque promovido pela guerra, Benjamin identifica o declínio da experiência com o surgimento do romance, que fez com que ela se desprendesse

do corpo e da voz, rompendo com a tradição oral. Trata-se do momento em que a memória se emancipa do corpo e passa a habitar um novo espaço, não mais artesanal, ligado à presença e à voz, e sim técnico-industrial.

Em *Infância e História: Ensaio sobre a destruição da experiência*, Giorgio Agamben retoma a questão introduzida por Benjamin, refletindo de modo especial sobre a relação entre experiência e linguagem. Com base no pensamento formulado por Aristóteles em *Política*, Agamben diz da entrada do homem na linguagem e na comunidade:

Somente o homem entre os viventes possui a linguagem. A voz, realmente, é índice da dor e do prazer e, por isto, pertence também aos outros viventes (...); a linguagem, por sua vez, serve para manifestar o conveniente e o inconveniente, assim como o justo e o injusto; isto é próprio e exclusivo dos homens perante os outros viventes, o ter a sensação do bem e do mal, do justo e do injusto, e das outras coisas do mesmo gênero, e a comunidade destas coisas produz a habitação e a cidade (ARISTÓTELES apud AGAMBEN, 2005, p. 15).

É a língua, portanto, que introduz o homem na *polis*, esta que, por sua vez, nasce sob a forma de uma experiência na linguagem. Para Agamben, os animais são pura língua, em sua própria natureza, eles não entram na língua, pois já estão sempre nela. Já o homem atravessa a infância não falante em direção à linguagem e, na medida em que começa a falar, cria para si a condição de sujeito. A infância é, portanto, o lugar de passagem da natureza do homem ao discurso. E é nessa diferença, nessa descontinuidade entre natureza e linguagem, que a historicidade humana se funda. “Somente porque existe uma infância do homem, somente porque a linguagem não se identifica com o humano e há uma diferença entre língua e discurso, entre semiótico e semântico, somente por isto existe história, somente por isto o homem é um ser histórico” (AGAMBEN, 2005, p. 64). Se não houvesse tal descontinuidade e o homem fosse, desde sempre, um ser constituído na linguagem (pensada como puro código), não seria possível observar uma origem e estabelecer uma historicidade.

Agamben reforça a diferença entre humano e linguístico, e insiste em uma questão fundamental: o fato de que existe infância e de que existe uma experiência enquanto limite transcendental da língua impede que a linguagem possa apresentar-se como totalidade e verdade. Para o autor, a experiência reside, portanto, na infância, na diferença entre humano e linguagem, defasagem sem a qual a língua

estaria fixada em regras gramaticais (o código), assumindo sempre a mesma forma, sem jamais reinventar-se.

Contra-pondo-se à proposição de Agamben, mas também no rastro de Benjamin, Didi-Huberman critica, em *Infância e História – destruição da experiência*, a ideia de que a experiência estaria ausente, destruída, presa ao passado da infância: “O inefável é, na realidade, infância (...) É a infância, a experiência transcendental da diferença entre língua e fala’: uma experiência originária, certamente, mas que teria sido destruída, apagada como um vaga-lume, nos tempos de nosso pobre hoje” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 77). Na visão de Didi-Huberman, Agamben opera em um sentido pendular, oscilando entre os polos da destruição e da transcendência. De um lado, ele se refere a uma destruição radical, de outro, aponta a possibilidade de uma transcendência.

A ideia de destruição refletiria um modo apocalíptico de ver os tempos, especialmente, o tempo presente: “(...) quando Agamben, de seu lado, anuncia que o homem contemporâneo se encontra ‘despossuído de sua experiência’, nós nos encontramos, decididamente, colocados sob a luz ofuscante de um espaço e de um tempo apocalípticos” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 79). Por mais que as atrocidades da Primeira Guerra Mundial tenham calado seus combatentes, homens que segundo Benjamin voltavam emudecidos das trincheiras, impossibilitados de narrar; não se pode afirmar que a experiência foi destruída. Na verdade, faz-se necessário reiterar sua indestrutibilidade, mesmo que se encontre reduzida à sobrevivência de breves lampejos (DIDI-HUBERMAN, 2011).

Em oposição à visão pessimista que crê na absoluta destruição da experiência e, logo, de toda forma de sobrevivência, Didi-Huberman propõe repensar o próprio “princípio esperança”: ainda que emitam uma luz frágil, intermitente, essas sobrevivências do passado ensaiam uma constelação nos céus do presente. A destruição nunca é absoluta, há sempre algo que resta sob os escombros. As visões apocalípticas que sustentam a ideia de destruição corroboram a grande “luz da verdade” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 80), em detrimento das verdades pequenas, transitórias e intermitentes.

Ao contrário da leitura de Benjamin feita por Agamben, em Didi-Huberman, a sobrevivência se dá apenas pela via histórica, sem qualquer valor de redenção (ao menos, uma redenção que se queira plena). E, quanto ao seu valor de revelação, ele só pode ser lacunar, em trapos. As sobrevivências não prometem, segundo ele,

nenhuma redenção, assim como a reconstrução do passado não pode reaver a destruição.

Mas, se voltarmos com mais cuidado a outro texto de Agamben, *O que resta de Auschwitz* (2008), encontraremos ali as bases de um pensamento que não corresponde ao objeto da crítica lançada por Didi-Huberman. Agamben diz de uma experiência não exatamente destruída, mas, em potencial, ligada a um sujeito que carrega a possibilidade de produzir ou não produzir experiência, isto é, um sujeito que pode não ter a língua, mas que existe enquanto potência, entre o poder ser e o poder não ser: “o sujeito é, pois, a possibilidade de que a língua não exista, não tenha lugar – ou melhor, de que esta só tenha lugar pela sua possibilidade de não existir, da sua contingência” (AGAMBEN, 2008, p. 147).

Se a contingência coloca à prova o sujeito, isso não quer dizer que a experiência tenha sido absolutamente destruída, como acusa Didi-Huberman, mas, sim, que ela existe enquanto possibilidade (e não enquanto ato), enquanto sistema suspenso entre o ter e o não ter lugar. É, sobretudo, nesse não ter lugar, na impossibilidade de dizer, que o testemunho encontra sua possibilidade. Afinal, a testemunha é, como definiu o próprio Agamben, o sujeito que *pode falar por quem não pode falar* (AGAMBEN, 2008, p. 147):

O testemunho é uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar. Os dois movimentos não podem nem identificar-se em um sujeito ou em uma consciência, nem sequer separar-se em duas substâncias comunicáveis. Esta indivisível intimidade é o testemunho (AGAMBEN, 2008, p. 147).

Ainda que Didi-Huberman demarque certas diferenças em relação ao pensamento de Agamben (o primeiro afirma a resistência e o segundo, a “potência do não”), ambos convergem para uma leitura benjaminiana: a de que a experiência só pode ser apanhada enquanto inacabamento e incompletude, jamais em sua totalidade. Apesar de constatar o fim da narração tradicional, os textos de Benjamin reivindicam o surgimento de uma nova forma de narrar, fundada na condição imperfeita e inacabada da experiência, uma narração feita de restos e de rastros. Como bem interpretou Gagnebin, “o narrador formula uma outra exigência; constata igualmente o fim da narração tradicional, mas também esboça como que a ideia de

uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas” (GAGNEBIN, 2006, p. 53).

Esse narrador já não pode transmitir o passado sob a égide do discurso triunfante da história. Distanciando-se do historiador, ele se aproxima, em certo sentido, da figura do trapeiro³³, aquele que recolhe o que a sociedade jogou fora, seus restos, seus detritos, para atribuir-lhes novo significado:

Aqui temos um homem. Ele tem de recolher os restos de um dia da capital. Tudo o que a grande cidade jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que quebrou, ele o cataloga, ele o coleciona. Compila os arquivos da devassidão, o cafarnaum da escória; ele procede a uma separação, a uma escolha inteligente; recolhe, como um avaro, um tesouro, o lixo que, mastigado pela deusa da Indústria, tornar-se-á objeto de utilidade ou de gozo (BENJAMIN, 1989, p. 78-79).

A figura do trapeiro traz a possibilidade de redenção do tempo pela memória. Ele nasce na sociedade moderna, onde o novo se impõe ao velho; e o presente ao passado. Ao poeta sucateiro interessa aquilo que a sociedade buscou aniquilar para dar lugar ao novo. Para esse sujeito que sai pelas ruas em busca dos restos, o objeto é lugar de rememoração. É, ao mesmo tempo, o registro e a condição de existência do passado. É aquilo que deriva de uma sociedade industrial na qual impera a cultura da obsolescência, e o que é capaz de salvar o passado da destruição absoluta. Porém esse objeto traz consigo uma carência, uma falta, e convoca sempre algo fora de si, algo do passado. É preciso, pois, atribuir-lhe uma nova história, um novo contexto, fruto de nova experiência.

É esse o papel do trapeiro, do poeta sucateiro, do narrador e, em especial, da testemunha: conceder aos restos abandonados pela história um novo sentido que possa ser assimilado e partilhado pelos homens, impedindo o apagamento do passado. Porém, a testemunha, vale dizer, guarda um sentido diferente do trapeiro, já que os restos nascem de uma situação-limite de violência e são indissociáveis do corpo e da experiência. Há uma espécie de lastro no testemunho e é com muita dificuldade que eles são colocados em circulação, dada a gravidade dos corpos e da experiência.

Enquanto expressão do vivido que se constrói a partir da memória, o testemunho não pode escapar a uma condição oscilante entre a coerência e a

³³ Menção ao poema “O vinho do trapeiro”, de Charles Baudelaire, citado por Benjamin, 1989, p. 78-79.

instabilidade. Afinal, como indagou Sarlo: “que relato da experiência tem condições de esquivar a contradição entre a *firmeza* do discurso e a *mobilidade* do vivido?” (SARLO, 2007, p. 23).

Há, na visão da autora, uma dupla temporalidade entre a escrita e o objeto da história. O historiador está sujeito a um anacronismo do qual ele não pode escapar e que nem sempre o beneficia, pois, muitas vezes, o impede de reconstituir os fatos como gostaria. O enunciado da história está fundado no presente, o que, de certo modo, torna o passado uma apreensão retórica da qual se separa por um enorme hiato, seu referente.

No testemunho, o presente da enunciação é o próprio presente da rememoração. A testemunha está segura no presente, quando as condições políticas lhe permitem prestar seu depoimento. A ela não fere nem deslegitima a distância temporal, pelo contrário, lhe confere o poder de compartilhar sua experiência, seus textos, seus desenhos, sua biografia.

3.2 O testemunho figurativo de Alfred Kantor

Com a liberação dos campos de concentração, vieram à tona, junto com os registros produzidos pelos Aliados e por membros do comando nazista, imagens feitas pelos próprios prisioneiros, dando origem a um acervo que reúne não apenas fotografias e filmes, mas também desenhos e esboços produzidos por sobreviventes.

Em *Imagens do Mundo e Inscricões da Guerra*, fotografias de arquivo são montadas paralelamente aos desenhos feitos pelo artista plástico e autor do livro *The Book of Alfred Kantor*, que sobreviveu a três campos de concentração, um deles Auschwitz. Alfred Kantor produziu uma série de ilustrações às escondidas, enquanto esteve preso. Parte desses desenhos foi destruída na prisão, pelo próprio Kantor, por ele temer que fossem encontrados. Mais tarde, no entanto, ele reconstituiu algumas ilustrações a partir de sua “memória figurativa” e de esboços fornecidos por colegas presos. Seus desenhos recriam a vida diária dentro dos campos; mostram a chegada de novos prisioneiros; a pilha de bagagens abandonadas na repartição de

valores³⁴; os caminhões destinados ao transporte do gás tóxico Zyklon B, camuflados com a Cruz Vermelha; a fumaça das câmaras de gás; detalhes da cerca e da arquitetura dos campos.

As ilustrações de Kantor foram produzidas sobre e a partir da experiência do horror. Eles são o testemunho da guerra, do extermínio nos campos e equivalem, em certa medida, aos relatos do escritor italiano sobrevivente a Auschwitz, Primo Levi, e aos sonhos recolhidos por Charlotte Beradt³⁵, entre aqueles que viveram o terror político. Seus desenhos estão enraizados na experiência e na memória. Como os sonhos reunidos por Charlotte, as ilustrações trazem uma parcela da experiência e oferecem um saber sobre o passado jamais alcançado do ponto de vista do historiador. Afinal, essas imagens-testemunho conservam, de algum modo, um irrevogável componente da realidade vivida: o corpo.

Diferentemente do relato oral ou textual, o testemunho de Kantor se dá por meio de imagens e mantém uma conexão visual com o passado. Nesse sentido, se aproxima das fotografias de arquivo, sendo igualmente capaz de dar forma aos objetos, aos sujeitos e às experiências dos campos. Contudo, apesar da semelhança entre desenho e fotografia, ambos diferem em relação à matéria que lhes constitui e à própria condição de existência. A fotografia, como vimos, está fisicamente ligada ao passado, uma vez que ela inscreve, inicialmente, seu objeto na matéria fílmica. Já o desenho não pode contar com essa atestação que a fotografia traz. Sua única garantia é a memória, que traz consigo a verdade não propriamente do enunciado, mas da enunciação.

Sob esse aspecto, o testemunho visual de Kantor se aproxima do relato testemunhal. Proximidade que se torna evidente no próprio trabalho de feitura dos desenhos. Aquilo que no relato são silêncios, hesitações, gagueiras – falar é um trabalho custoso –, no caso do desenho, se explicitam também por meio de uma imagem que tremula. Kantor precisa fazer as ilustrações às escondidas, lembrando com muito custo das situações. Ainda que os desenhos guardem aspectos realistas, eles parecem feitos por um gesto e um traço que hesita.

³⁴ Valores são os bens daqueles que chegavam nos campos, vivos ou mortos, depois de vários dias nos vagões de carga.

³⁵ Didi-Huberman escreve sobre esses textos: “Os sonhos recolhidos por Charlotte Beradt transformam a realidade, certamente; mas essa transformação reveste-se de um valor de conhecimento clandestino, precisamente no ponto em que uma ameaça, a de ser representada, terá valor de diagnóstico antropológico, de profecia política, como um saber heterotópico – mas também ‘hiperestésico’ – do tempo vivido durante o dia pelas imagens sonhadas a noite” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 136).

Os desenhos de Kantor estão, portanto, situados entre o documento e o relato testemunhal. Conservam, por um lado, uma precisão que os aproxima da fotografia, atestando a experiência dos campos; e portam, por outro, a hesitação e a incerteza do testemunho narrado. Cabe aqui nos perguntar: o que teria dito Lanzmann a respeito dessas imagens? Teria a elas atribuído o caráter de fetichismo revisionista, como o fez com as fotografias de Auschwitz? Ou encontraria nelas a força da experiência que o testemunho traz? Reside aí um paradoxo com o qual se depara o pensamento de Lanzmann: ao situar-se entre o registro visual e o relato produzido pela experiência, os desenhos de Kantor reúnem, a um só tempo, o objeto da crítica e da defesa de Lanzmann.

Na ilustração, a objetiva da câmera fotográfica é substituída pela investida da mão sobre o papel, superfície na qual se inscreve o gesto do artista. O que resiste nas ilustrações de Kantor não é exatamente o rastro, a inscrição material do evento na imagem, e sim a memória mediada pelo próprio corpo, pelas mãos daquele que experienciou o horror. A memória e o gesto estão, portanto, na gênese do desenho, eles estão ontologicamente ligados. É preciso fazer a experiência brilhar para fora do corpo³⁶, investindo toda a potência daquele que sobrevive à transmissão do passado, de modo a impedir que a história caia no esquecimento ou que seja obliterada pelo trauma.

Levar em conta o caráter subjetivo do testemunho não significa cair em certo relativismo ou em uma falsa ideia de que todas as verdades são equivalentes e intercambiáveis. Trata-se, antes, de considerar a singularidade desses desenhos marcados pelo gesto sobrevivente, pela memória e pela imaginação. Afinal, essa é a condição própria da história, como nota Jeanne Marie Gagnebin, ao chamar a atenção para seu caráter narrativo, ancorado nas formas da linguagem – oral, escrita ou visual – que ligam, de forma indissociável, o agir (a práxis, a experiência) e o falar humanos.

Há, contudo, uma tensão entre dois polos que faz com que o testemunho, carregado de falhas, silêncios, lacunas e, sobretudo, de singularidade, seja considerado, em uma acepção positivista, impedimento ao acesso à verdade histórica. Como observa Didi-Huberman, a testemunha da *Shoah* carrega uma dor paradoxal. Por um lado, ela canaliza toda a sua energia no relato da sua

³⁶ Alusão à frase de Friedrich Nietzsche retomada por Didi-Huberman: “É com grande dificuldade que eu impeço minha chama de brilhar para fora do meu corpo” (2011, p. 146).

experiência, a exemplo de Primo Levi, que dedicou sua vida inteira a essa tarefa. Por outro, ela precisa lidar com um pensamento que busca abolir qualquer construção em que os relatos e recordações visuais predominem, a fim de garantir a “pureza” da narrativa histórica (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 103).

Didi-Huberman põe em questão o pensamento racional que força o contraste e as diferenças entre o arquivo e o testemunho, entre uma imagem sem imaginação e o relato de algo inimaginável, entre evidência e verdade, história documental e monumento imemorial. Para o autor, abolir as recordações é deixar de lado o que há de mais precioso na imagem e no relato testemunhais: a natureza dialética capaz de abrigar a fala e o silêncio, a fratura e a memória, a impossibilidade e o apesar de tudo.

De fato, um evento como a *Shoah* é marcado pela ausência de sentido e, muitas vezes, pela incapacidade de exprimir e conceder significado, delineando, como nota Gagnebin,

uma tarefa paradoxal de transmissão e de reconhecimento da irrepresentabilidade daquilo que, justamente, há de ser transmitido porque não pode ser esquecido. Um paradoxo que estrutura, aliás, as mais lúcidas obras de testemunho sobre a Shoah (e também sobre o Gulag³⁷), perpassadas pela necessidade absoluta do testemunho, e, simultaneamente, por sua impossibilidade linguística e narrativa (GAGNEBIN, 2006, p. 79).

A tarefa de testemunhar esbarra não só na impossibilidade de expressar, como também na insuportabilidade do próprio enunciado e, conseqüentemente, na incapacidade de ouvir. Em *É isto um homem?*, Primo Levi relata um dos sonhos que lhe atormentava frequentemente, no qual aqueles para quem ele se punha a narrar suas experiências o deixavam falando sozinho, por não suportar sua história:

Aqui está minha irmã, e algum amigo (qual?), e muitas outras pessoas. Todas me escutam, enquanto conto do apito em três notas, da cama dura, do vizinho que gostaria de empurrar para o lado, mas tenho medo de acordá-lo porque é mais forte que eu. Conto também a história da nossa fome, e do controle dos piolhos, e do *Kapo* que me deu um soco no nariz e logo mandou que me lavasse porque sangrava. É uma felicidade interna, física, inefável, estar em minha casa, entre pessoas amigas, e ter tanta coisa para contar, mas bem me apercebo de que eles não me escutam. Parecem indiferentes; falam entre si de outras coisas, como se eu não estivesse. Minha irmã olha para mim, levanta, e vai embora em silêncio. (...) Por que o sofrimento de cada dia se traduz, constantemente, em nossos sonhos, na cena sempre repetida da narração que os outros não escutam? (LEVI, 1988, p. 60).

³⁷Gulag foi um sistema de campos de trabalhos forçados para criminosos, presos políticos e qualquer cidadão que se opusesse ao regime da União Soviética. Todavia, a grande maioria era de presos políticos.

No sonho de Primo Levi, o desejo de narrar se vê interrompido não pelo choque, ou pela impossibilidade de dizer, mas pela incapacidade de ouvir daqueles que se sentem, de alguma forma, ameaçados pela obscenidade do relato. Testemunhar é, certamente, uma tarefa que não envolve apenas os implicados na história – a vítima e o torturador, no caso da Shoah –, mas também aqueles que se prestam a receber o testemunho:

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

O testemunho é, para Gagnebin, a possibilidade de uma experiência partilhada, transmitida de um para o outro por meio da palavra, isto é, da capacidade de narrar. Para a autora, assim como para Benjamin, o que importa é a passagem da experiência daquele que narra ao ouvinte, este que, por sua vez, retransmitirá o saber a partir de sua própria assimilação e vivência pessoal. A memória se coloca, portanto, em *mise-en-abyme*, na medida em que o ouvinte repassa adiante aquilo que lembra, a partir da experiência lembrada e narrada por outrem.

Incompleto, o testemunho é feito também daquilo que lhe falta. Há uma lacuna intransponível entre a experiência e a capacidade de expressar. Os que têm acesso ao relato ou às imagens da Shoah jamais compreenderão o que realmente significou. E os que viveram e sobreviveram a tal experiência, por mais que se dediquem incansavelmente ao testemunho, jamais transmitirão o terror na proporção que adquiriu nos campos de extermínio. Não só porque a linguagem rompe, em certo sentido, com a experiência, em sua condição primeira, inefável; mas, principalmente, porque aqueles que sobrevivem são, na verdade, terceiros em relação aos que morreram, como conclui o próprio Primo Levi:

Repito, não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. (...) Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo, mas são eles, os “muçulmanos”, os que submergiram – são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria significado geral. Eles são a regra, nós, a exceção... (LEVI, 2004, p. 72)

Os desenhos de Kantor, como qualquer relato a respeito de Auschwitz, são, na verdade, um testemunho destituído daquilo que se instaurou como a derradeira finalidade dos campos: a experiência da morte. Os que não foram assassinados, escreve Sarlo, “não podem falar plenamente do campo de concentração; falam então *porque* outros morreram, e em *seu* lugar. Não conheceram a função última dos campos, cuja lógica, portanto, não se operou por completo neles. Não há pureza na vítima que tem condições de dizer ‘fui vítima’” (SARLO, 2007, p. 34). Isso apenas reafirma a certeza de que o testemunho dos campos jamais se torna absoluto, tampouco, inteiramente acessível. A soma dos relatos de todos aqueles que sobreviveram não constitui um acúmulo, mas uma disjunção. Não são, de modo algum, uma totalidade, mas sim uma fissura que se coloca entre a possibilidade de expressar e o emudecimento e a cegueira promovidos pela instância última do poder: a morte.

O intestemunhável, escreve Agamben (2008, p. 49), tem nome: *muçulmano*. Trata-se da testemunha integral dos campos, isto é, aqueles que foram vítimas até a última instância e que afundaram na morte espiritual antes de serem vitimados pela morte física. Homens que perderam a capacidade de discernir entre a vida e a morte, entre o justo e o injusto, entre a prisão e a liberdade.

De acordo com o filósofo, a palavra testemunho é representada, em latim, por duas expressões distintas: *testis*, que significa o terceiro em um processo que envolve outros dois; e *superstes*, que indica aquele que viveu algo até o final e pode, portanto, testemunhar (AGAMBEN, 2008, p. 27). Aqueles que sobrevivem carregam essa dupla função testemunhal: são *testis* e *superstes*. Falam em nome do que vivenciaram e em nome do que viram. São, ao mesmo tempo, a memória viva do que restou de Auschwitz e o reparo de uma ausência. E, nessa dupla função, a testemunha encontra também a dupla impotência de dizer, pois a língua a trai, em ambos os casos – tanto quando diz da sua experiência, quanto ao dizer de outrem.

A possibilidade de testemunhar é, talvez, aquilo que fez com que muitos homens se entregassem não à morte, mas à sobrevivência, como declarou um dos ex-prisioneiros que havia feito parte do Sonderkommando em Auschwitz: “Por certo, teria podido matar-me ou me deixar matar; mas eu queria sobreviver, para vingar-me e para dar testemunho. Vocês não devem acreditar que nós somos monstros; somos como vocês, só que muito mais infelizes” (LEVI, 2004, p. 45).

Aqueles que sobrevivem acabam, então, por assumir o testemunho no lugar dos que morreram, afinal, os mortos se foram, de algum modo, no lugar dos que se salvaram. Reside aí a contradição testemunhal que Sarlo ressalta, em visão compartilhada com Agamben: “quem sobrevive a um campo de concentração sobrevive para testemunhar e assume a primeira pessoa no lugar dos que seriam os verdadeiros testemunhos, os mortos. Um caso limite, terrível, de prosopopeia” (SARLO, 2007, p. 35).

A realidade instaurada pelos nazistas difere de tudo o que há para além dos muros dos campos. Há um incontornável vazio entre a experiência e o testemunho do que foi a condição imposta pelo holocausto. De certa forma, esse vazio é incorporado ao filme de Harun Farocki e evidenciado na própria forma como ele lida com as imagens, sobretudo as ilustrações de Kantor. Sem se eximir de uma busca de explicação, o filme assume, por outro lado, seus limites diante das causas, das justificativas e das consequências do que ocorreu nos campos. Ao assumir a dificuldade de abordar tal experiência, Farocki não aponta para argumentos formulados *a priori*; ele constrói um processo de investigação do horror baseado na convocação dialética das imagens e nas relações que assumem, em contato umas com as outras. Isso não implica dizer, reiteramos, que ele se exime de explorar hipóteses ou de buscar explicações. O que Farocki abandona não é, de modo algum, o método investigativo, mas sim o horizonte teleológico da história, em matiz positivista.

A primeira ilustração de Kantor retomada por Farocki, exhibe uma série de refletores apontados contra os prisioneiros: “O primeiro pensamento: por que tantos projetores? Estão a rodar um filme aqui?” Esse comentário – que assume tom irônico – diz da permanente iluminação dos presos, submetidos ao controle e à vigilância dentro dos campos, tanto por meio do aparato técnico de segurança quanto pelas câmeras fotográficas introduzidas nesses espaços pelos próprios nazistas. O comentário assume também tom de autoironia na medida em que inclui o cinema como parte do problema que investiga.


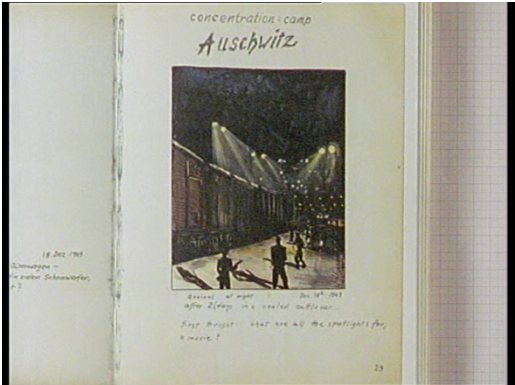
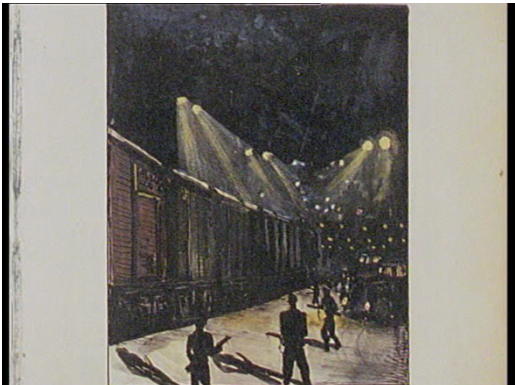
Tempo	Imagem	Áudio
00:34:33		Voz over: O que fazer em frente de uma câmera?
00:34:39		Voz over: O primeiro pensamento: por que tantos projetores? Estão a rodar um filme aqui?
00:34:44		---

Figura 28 - Sequência 4 de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*.

A analogia proposta entre os refletores da segurança e os projetores da indústria cinematográfica é reforçada não só pela voz *over*, como também pela montagem. Na sequência anterior (FIG. 28), há continuidade entre a condição da mulher na plataforma, capturada pela câmera do inimigo, e a condição dos presos submetidos à vigilância incessante, sugerida pela ilustração de Kantor. Tanto a luz excessiva lançada pela máquina de controle nos campos quanto os refletores das câmeras que acompanham a guerra têm por finalidade varrer o terreno e deter as ações dos prisioneiros, impedindo o mínimo gesto contrário à ordem vigente.

Há também uma analogia criada entre a mulher diante do fotógrafo, quando ela responde ao olhar vigilante do poder, de relance à câmera; e a ilustração que figura o olhar – a imaginação – daquele sobre o qual o poder se exerce. Ao dispor próximas essas duas imagens, o filme cria uma espécie de cumplicidade entre elas. Em seguida, Farocki reenquadra, sai do plano aberto da página do livro para entrar no desenho, como a nos fazer ingressar no mundo de Kantor.

Como a fotografia da prisioneira judia, Kantor e suas ilustrações resistem ao processo histórico do extermínio e à possibilidade de esquecimento, permitindo a reconstrução do passado e a preservação da memória daqueles que sobrevivem, de algum modo, nas imagens. De certo modo, a imagem nos ajuda a recordar os mortos, salvando-os, como escreveu Bazin (1983), de uma segunda morte: a espiritual.

Seja por meio da memória ou da imaginação, esses desenhos assumem, como os vaga-lumes³⁸ descritos por Didi-Huberman, uma luz frágil e intermitente que sobrevive à iluminação excessiva lançada pelo aparelho de guerra. Frágeis e passageiras, as imagens do passado são também elas mesmas intermitentes, como um relâmpago passageiro: “A imagem se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e de redesaparecimentos incessantes” (2011, p. 86). A imagem não é, portanto, horizonte, não é algo que nos promete o todo, mas sim, contrariamente, um acidente no tempo, um lampejo. É, portanto, um operador político de protesto, de crise, de resistência, de emancipação e, acima de tudo, de sobrevivência. Trata-se, nesse sentido, de um alento, o lampejo da resistência.

Em *Sobrevivência dos Vaga-lumes*, Didi-Huberman retoma o poema de Dante Alighieri, a *Divina Comédia*, para dizer de uma incontestável constelação de pequenas chamas que resistem à iluminação gloriosa do Paraíso. Os *luciole* (vaga-lumes) seriam esses seres que vagam tenuemente e crepitam timidamente nas trevas. Representam as almas errantes, os condenados. O autor lembra que os vaga-lumes formam uma comunidade anacrônica. “Para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos

³⁸ Retomo aqui a metáfora utilizada por George Didi-Huberman, no livro *Sobrevivência dos Vaga-lumes*, para pensar a questão da sobrevivência política daqueles que foram banidos e condenados pela sociedade.

no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 52).

A imagem, enquanto luz pulsante e frágil, oferece apenas um lampejo passageiro que faz surgir os tempos e espaços como visíveis. Ela é, nesse sentido, uma luz efêmera e descontínua que condensa a relação entre o fato histórico e sua representação, entre passado e presente, entre sujeito histórico e espectador.

Partindo das concepções de Aby Warburg e Benjamin, Didi-Huberman atribui à imagem o caráter de “operador temporal de sobrevivências” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 119), por isso mesmo, portadora de potência política já que capaz de transpor o horizonte das forças totalitárias. No limiar do desaparecimento, a imagem dá a ver corpos invisíveis que delineiam uma luz própria.

Se a imagem é um operador temporal de sobrevivências, como escreve Didi-Huberman, portadora de uma potência relativa ao nosso passado e ao nosso presente, logo, ao nosso futuro, é importante entender seu movimento de queda, não no sentido de uma desaparecimento, mas no de um declínio em direção à terra, em oposição à ideia de ascensão da imagem aos céus, à glória, ao reino (retoma-se aqui o embate com Giorgio Agamben). Esse declínio é o que traz de volta a imagem à experiência dos homens, restituindo-lhe sua potência redentora pela via política, isto é, pela ação dos homens.

As ilustrações de Kantor são essa espécie de operador que inscreve fortemente uma diferença entre aquilo que permanece, que resiste, que sobrevive, e aquilo que desaparece em função da precariedade da memória e das limitações da experiência individual. São como imagens vaga-lumes, imagens que iluminam a história não apenas como testemunhos, mas como profecias, previsões quanto à história política em devir.

Tais imagens são produzidas em condições-limite. Elas estão no extremo da sobrevivência, resistem à força de apagamento e de inexistência que lhes cerca. Mas, apesar de toda a violência que impõe o silêncio e a invisibilidade, Kantor, assim como Primo Levi e outros sobreviventes da *Shoah*, é capaz de oferecer um testemunho que resiste ao emudecimento promovido nos campos.

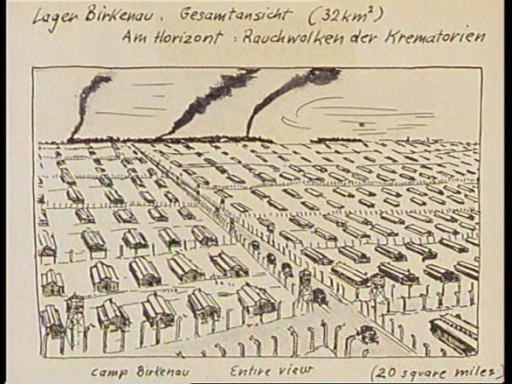
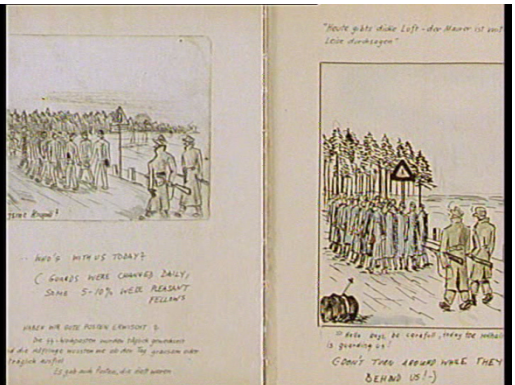

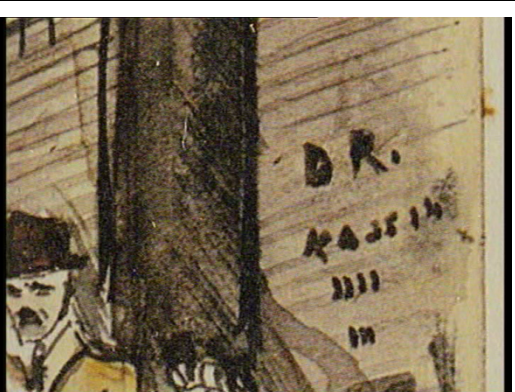
Esse relato é, como sabemos, parcial e restrito. Primeiro, porque sua experiência não pode ir além do limite do próprio corpo (ainda que Kantor reproduza cenas de Auschwitz com base em desenhos e relatos fornecidos por outros presos sobreviventes, sua forma de recriar essas ilustrações está, inevitavelmente,

condicionada à sua memória e à contingência do seu traço); segundo, porque sua condição de vítima, de prisioneiro destinado à morte – função última dos campos de extermínio – jamais chegou a se efetivar.

A sequência que segue demonstra o modo como Farocki se apropria das ilustrações de Kantor. Primeiramente, a vista geral dos campos. Acima da imagem está escrito, em alemão, com letra cursiva: “Campo de Birkenau: visão geral (32km²). No horizonte, fumaça dos crematórios” (LagerBirkenau: gesamtansicht (32km²). Amhorizont: rauchwolken der krematorien). A ilustração exhibe a divisão dos campos em lotes dispostos simetricamente, em uma área notadamente planejada, e revela, ao fundo, a fumaça das câmaras de gás. Surgem aí duas fortes imagens dos campos: a simetria (a razão, o esclarecimento) e a fumaça (a escuridão, a morte).

Em seguida Farocki corta para duas outras imagens semirrecortadas pelas bordas do plano, revelando o contexto de onde os desenhos foram extraídos: as páginas de um livro composto por ilustrações feitas a mão e algumas anotações inscritas em torno delas. Após contextualizar, Farocki reocupa o plano com outra ilustração, dessa vez uma imagem que mostra a chegada dos presos ao campo, e seus pertences espalhados pelo chão. Nos planos seguintes, o cineasta promove o reequandramento do desenho, dando ênfase à inscrição “Dr. Kassel”, que será comparada a um plano da série televisiva Holocausto, no qual se lê a mesma inscrição.

A inscrição Dr. Kassel é o que permite ligar uma imagem a outra (FIG. 29). Por meio dela, Farocki parece tramar o índice ao ícone, a inscrição fotográfica ao desenho, a partir da rememoração. A montagem paralela entre a ilustração de Kantor e o frame da TV, associada ao comentário da narradora, sugere que a imagem televisiva foi baseada no desenho. É como se o filme buscasse mostrar, por meio dessa aproximação, a força do desenho e a potência da memória.

Tempo	Imagem	Áudio
00:34:46		<p>Voz over: Alfred Kantor, que sobreviveu a três campos de concentração, um deles Auschwitz, fez estes desenhos logo após a libertação.</p>
00:34:57		<p>Voz over: Alguns, a partir de esboços que copresos guardaram para ele,</p>
00:35:04		<p>Voz over: A maioria deles, de acordo com a sua própria memória figurativa. Aqui representa a chegada em Auschwitz</p>
00:35:15		<p>Voz over: e escreve no vagão de carga Caminhos-de-Ferros Alemães Kassel. A série televisiva "Holocausto" seguiu esta inscrição.</p>

00:35:24		---
00:35:26		---
00:35:29	 <p>Throw away all your baggage and hurry</p>	<p>Voz over: Os recém-chegados têm de abandonar a bagagem. Comandos especiais irão recolhê-la.</p>
00:35:40		<p>Voz over: Transporte de Zyklon B no caminhão camuflado,</p>

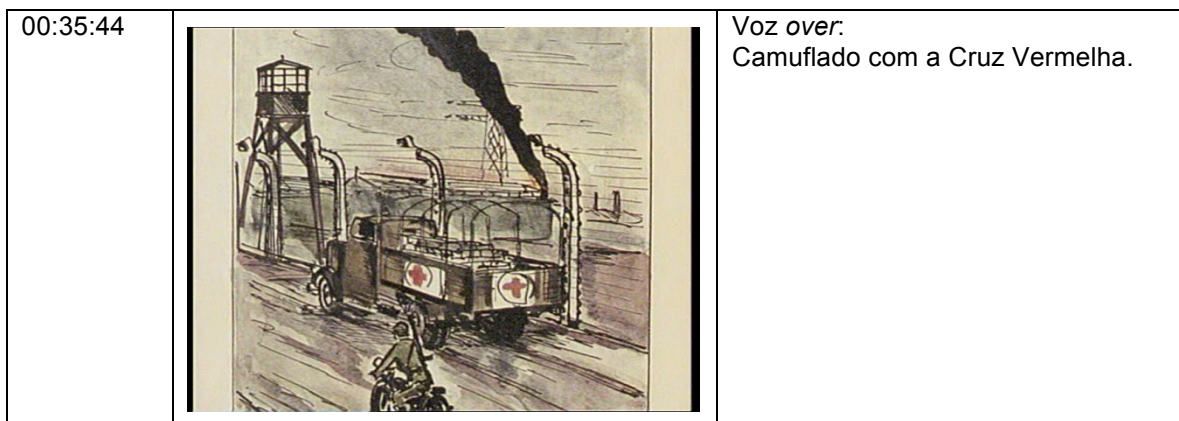


Figura 29 – Sequência 5 de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*.

Em que pesem a singularidade da experiência de Kantor e a particularidade da escolha entre o que e como ilustrar, seus desenhos revelam uma precisão que não pode ser negligenciada. Há neles um misto de objetividade e subjetividade, expresso no rigor da informação e, sobretudo, na riqueza dos detalhes. Eles resultam, por um lado, de uma veracidade da qual nem as fotografias e a série televisiva puderam escapar; e, por outro, de uma memória e um traço absolutamente singulares.

Assim como faz com as fotografias, Farocki reenquadra os desenhos de Kantor e fragmenta-os até obter o foco no objeto que lhe interessa, mantendo, desse modo, uma unidade no tratamento que confere a ambos os registros – o fotográfico e o pictórico. O recorte, a repetição, o reenquadramento e a voz *over* da narradora estão também presentes na abordagem do desenho. A peculiaridade do tratamento conferido às ilustrações está talvez na tentativa de mostrar como o testemunho – vivido por aquele que fez as imagens – tem a força de uma inscrição, o lastro da experiência. Trata-se de uma lembrança, com suas falhas e lacunas, mas que converge para o documento.

Os desenhos de Kantor assumem o dever de testemunhar, mostram a “realidade” sobre aquilo que, segundo a narradora, não pode sequer ser representado. Essa ideia é posta em contradição pelo próprio filme, ao montar desenhos e fotografias de forma alternada. Apesar da impossibilidade, as fotografias existem e estão dispostas no filme junto aos desenhos de Kantor. Reciprocamente, as fotos e as ilustrações comprovam a existência umas das outras, atestando o inverossímil (FIG. 30).




Tempo	Imagem	Áudio
00:36:27		Voz over: Na verdade, os nazistas fotografaram Auschwitz.
00:36:31		Voz over: Estas fotos foram tiradas por dois soldados da SS, na dita repartição de valores.
00:36:40		Voz over: Valores são os bens daqueles que chegaram no campo, vivos ou mortos, depois de vários dias nos vagões de carga.

Figura 30 – Sequência 6 de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*.

A proximidade entre o testemunho figurativo de Kantor e o arquivo fotográfico cria uma espécie de continuidade espacial entre esses dois registros. Na sequência anterior, Farocki repete, por meio das fotografias, cenas já apresentadas pelos desenhos. Trata-se de uma repetição que explicita, mais uma vez, o método do documentário: primeiro, as ilustrações de Kantor são retiradas do livro e inseridas no filme. Em seguida, os desenhos, já incorporados ao filme, são reinseridos em novos planos, recortados e reenquadrados. Por fim, a cena já vista no desenho é novamente exibida e reiterada pela fotografia.

A incontestável analogia entre os desenhos de Kantor e as fotografias reforça aquilo que Farocki chamou de “memória figurativa”. Por mais que esses desenhos sejam fruto de uma experiência individual, há neles um misto de verdade e imaginação, memória e esquecimento, que não pode ser ignorado na busca pela compreensão do passado.

Mais adiante, no filme, Farocki retoma os desenhos de Kantor, dessa vez enfatizando a relação entre o trabalho e a morte (FIG. 31). À ilustração, Farocki acrescenta uma nova informação: o percentual de trabalhadores mortos em um único dia de trabalho, nas fábricas de Buna. Novamente, a fila – lugar de imposição da racionalidade, da ordem e do trabalho – e a fumaça – símbolo da obscuridade e da morte nos campos. Após o plano aberto do desenho, Farocki corta para um plano que enquadra a parte superior da gravura, fechando na fumaça e no texto, enquanto a narradora lê a inscrição descritiva que o livro traz: “Equipe de trabalhadores a caminho da Fábrica de Buna”.

Por meio da montagem (nesse caso vertical) e do comentário (em voz *over*), os prisioneiros ordenados em direção ao trabalho surgem associados à fumaça. A fuligem que aos 35 minutos de filme havia sido associada ao gás tóxico Zyklon B, amplia agora suas relações e ganha uma nova legibilidade: ela é, a um só tempo, o sinal do progresso industrial (as fábricas), da destruição bélica (os bombardeios) e da morte nos campos (as câmaras de gás).

Pela montagem e pela narração, Farocki une esses três elementos, convocando outra cena na leitura do enunciado que a fumaça traz. A reiteração dessas relações reforça o argumento construído por Farocki ao longo de todo o filme. No testemunho de Kantor, guerra e indústria surgem também atreladas à trama da destruição, como enuncia a narradora, com base em uma das ilustrações: “Na plataforma de Auschwitz dividia-se: morte ou trabalho. Paralelamente ao desprezo pelos humanos, a idolatria do trabalho”.


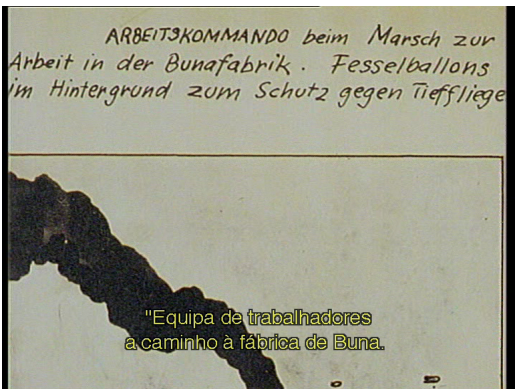


Tempo	Imagem	Áudio
00:47:10	 <p data-bbox="480 573 810 622">Trabalho duro para quem está subnutrido e doente.</p>	<p data-bbox="938 264 1050 293">Voz over:</p> <p data-bbox="938 293 1358 443">Trabalho duro para quem está subnutrido e doente. Às vezes, morria a sétima parte de um grupo em um só dia. 30 de 200 morreram em um dia.</p>
00:47:22	 <p data-bbox="395 707 900 792">ARBEITSKOMMANDO beim Marsch zur Arbeit in der Bunafabrik. Fesselballons im Hintergrund zum Schutz gegen Tiefflieger</p> <p data-bbox="512 987 778 1037">"Equipa de trabalhadores a caminho à fábrica de Buna.</p>	<p data-bbox="938 674 1050 703">Voz over:</p> <p data-bbox="938 703 1374 831">"Equipa de trabalhadores a caminho da fábrica de Buna. Balões ao fundo como proteção contra voos rasantes."</p>
00:47:33	 <p data-bbox="400 1346 639 1406">SS WAR INDUSTRIES (I.G. FARBEN ETC.)</p> <p data-bbox="528 1406 762 1458">A IG-Farben mudou o nome depois da guerra.</p>	<p data-bbox="938 1084 1050 1113">Voz over:</p> <p data-bbox="938 1113 1358 1211">A IG-Farben mudou o nome depois da guerra, alguns homens da SS também.</p>
00:47:37	 <p data-bbox="475 1845 826 1874">Na plataforma de Auschwitz dividia-se:</p>	<p data-bbox="938 1494 1050 1523">Voz over:</p> <p data-bbox="938 1523 1374 1659">Na plataforma de Auschwitz dividia-se: morte ou trabalho. Paralelamente ao desprezo pelos humanos, a idolatria do trabalho.</p>

Figura 31 - Sequência 7 de *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*.

Kantor, como as demais testemunhas, está implicado na ação que descreve. Por isso mesmo, ele não se vê obrigado, assim como o historiador, a recuperar o passado de forma objetiva. Ele pode deixar abertas as lacunas da história, deixar intactas as elipses do pensamento, desobrigando-se da coerência e da causalidade.

Seu testemunho é, antes de tudo, uma verdade cuja legitimidade reside não só na semelhança com as fotografias, mas também na própria singularidade daquilo que permanece: a lembrança. Lembrança que, por sua vez, não pode prescindir da imaginação e, logo, da imagem que se forma na mente e que é anterior a todo relato. A lembrança, como nota Beatriz Sarlo, acomete mesmo quando não é convocada, ela “insiste porque de certo modo é soberana e incontável” (SARLO, 2007, p. 10).

É possível não dizer do passado, mas não é possível eliminar as imagens que se formam na lembrança, a menos que se eliminem todos aqueles que a carregam. Daí a importância que Farocki atribui às ilustrações de Kantor; elas são uma memória figurativa, imagens-lembranças marcadas pela experiência, assim como o próprio testemunho.

A imagem antecede, nesse sentido, todo testemunho. Ela se forma antes mesmo que a palavra, o traço ou o desenho possam inscrevê-la em uma experiência comunicável. Por isso não se pode deixar de tomar os desenhos de Kantor como testemunho que coloca em cena a imagem pertencente à lembrança e que, assim como o relato do narrador descrito por Benjamin, torna indissociáveis corpo, memória e experiência.

4. Considerações finais

“A arte”, escreve Agamben, “é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso (AGAMBEN, 2007, p. 49). Ao extrair as imagens dos arquivos institucionais da guerra, das prisões, dos órgãos públicos e privados, Harun Farocki atribui-lhes uma nova condição de existência que, decisivamente, torna inoperante a condição que lhes deu origem (de identificação, simulação, mapeamento, rastreamento, documento, registro, prova, treinamento, vigilância, coerção, etc.). Por meio desse gesto, sua obra acolhe uma espécie de política das imagens e promove, em consequência, uma politização do próprio olhar.

Privilegiando os procedimentos de montagem e organização de materiais de arquivo no interior dos filmes, o cineasta institui uma relação não linear entre passado e presente, fundando um novo tipo de experiência e de subjetivação política. Por meio da montagem, seu cinema promove o desvio da natureza sensível e inteligível dos arquivos utilizados como matéria bruta para deslocar o sentido das imagens e criar, a partir daí, uma nova percepção. Tais filmes dispõem as imagens de forma criteriosa, instaurando, por meio da configuração de um novo terreno sensível, o confronto entre o dito e o não dito, o oficial e o extraoficial, o visível e o invisível.

De um lado, esses registros trazem, em seu caráter indicial, as marcas e os vestígios de um passado documentado; do outro, são reconfigurados (têm seu sentido ampliado ou desviado), por meio do procedimento da montagem, propondo novas formas de pensar o mundo filmado. Sob esse aspecto, Farocki instaura o dissenso entre o que se vê (a imagem que fala por si) e o que se diz (a escritura do filme, sua montagem).

Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra possui caráter discursivo, conceitual e reflexivo que propõe relações entre escrita e montagem. O documentário é, na maioria das vezes, perpassado por um argumento, ora construído verbalmente, ora estabelecido na própria articulação das imagens. O filme convoca a imaginação do espectador e o faz percorrer espaços onde não há quase nada para ver. As imagens se tornam imaginativas – são elas mesmas

dotadas de potência fabuladora –, características sem as quais elas se restringiriam a meros registros.

A deriva do filme por momentos históricos distintos (a ampla questão epistemológica do Iluminismo), episódios singulares (o caso do inspetor de edifícios), diversos campos de conhecimento (o estudo do movimento da água, por exemplo), imagens pertencentes a registros heterogêneos (da cena gravada em uma escola de pintura aos arquivos de guerra) revela sua condição de passagem por diferentes domínios, tempos e saberes, criando, assim, uma escritura que não se deixa fixar em uma única perspectiva e que, tampouco, busca estabelecer um saber unívoco sobre o passado. Como escreve Didi-Huberman (2010), “ao contrário de uma montagem que busca contar uma história, propondo o encadeamento dos fatos de forma sucessiva e inteligível, o cinema de Harun Farocki fragmenta, contradiz, dialetiza a história e dispõe os fatos em uma sequência sem solução nem pacificação” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 93).

Farocki adota um procedimento dialético na medida em que opera pontos em contraposição: em vez de relações causais, *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* justapõe elementos conflitantes. Por meio da construção de uma imagem crítica, que assume posição diante do mundo e que se volta, por vezes, contra a própria instância que a produziu, o cineasta enfatiza a natureza contraditória e transitória do arquivo, opondo-se à brutalidade do mundo por meio da violência contida nas imagens.

Há, como vimos, uma série de contradições implicadas no documentário que fazem com que o arquivo surja não como documento, registro ou simples reflexo do real, mas como imagens sobreviventes, que resistem ao tempo e ao esquecimento. A fotografia produzida na instância do poder aniquilador é a mesma que salva a memória da vítima; a imagem produzida no interior do “laboratório da morte” é a que garante a sobrevivência de um testemunho; o desenho que surge a partir da memória subjetiva é o que dá origem à “verdade sobre os campos”... Contradição que está dada também na montagem e no modo como o cineasta lida com essas imagens: as mãos que manuseiam as imagens revelam e encobrem, a um só tempo, as *imagens do mundo*.

As imagens recuperadas por Farocki não só representam a guerra como fazem parte da guerra. São, originalmente, criadas como instrumento de controle, de propaganda, de localização geográfica, de monitoramento e de simulação. A guerra,

por sua vez, se prolonga nessas imagens instrumentais, em alguma medida, se produz por meio delas, pois são imagens que têm, em determinado momento histórico, a função de vigiar, constranger e punir, controlando, assim, as vítimas. E, em outro momento, assumem a função de localizar os crimes e os culpados. Nesse movimento dialético, o filme extrai as imagens da condição de registro ou documento e as transforma em objetos que atuam sobre o mundo.

O filme de Farocki é uma espécie de dispositivo de sobrevivência, tal como o concebe Didi-Huberman. Ele trabalha sobre a destruição para descobrir, ali, os restos e os rastros (a escavação do arqueólogo), os recalques (o trabalho do analista) e as histórias a contrapelo da história (o gesto do alegorista). Ao dispor juntas, no filme, as *imagens-vestígio* e as *imagens-testemunho*, quase sempre atravessadas por aquelas que aqui denominamos *imagens-máquina*, Farocki constrói uma montagem, sem reconciliação, entre os rastros (quase totalmente) destruídos pela história e a memória testemunhal, que nem o tempo nem o distanciamento geográfico puderam destruir.

É preciso dar-se conta, insiste Didi-Huberman (2008), de que a imagem não representa *tudo*, tampouco *nada*. A imagem no cinema de Harun Farocki parece situar-se num espaço entre essas duas instâncias. Ele nem a submete a uma totalidade, que daria acesso à integridade da história, nem a desqualifica a ponto de abrir mão do registro. Seu método consiste, justamente, em valer-se da própria natureza dupla dessas imagens. Imagens que são objetos da destruição, sendo, ao mesmo tempo, aquilo que preserva o passado da destruição. Imagens que carregam um vestígio do passado, sendo também sua construção. Imagens que nos permitem, portanto, tecer um pensamento sobre o tempo (a memória e a dimensão histórica das próprias imagens), sobre a técnica (o modo de produção, sua materialidade) e sobre a montagem (a retórica das imagens).

5. Referências

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. e Apres. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. In: *Arte filosofia / Instituto de Filosofia, Artes e Cultura / Universidade Federal de Ouro Preto/IFAC*, n. 4, (jan. 2008). Ouro Preto: IFAC, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. Le cinéma de Guy Debord. In: HOËBEKE. *Image et mémoire*, 1998, p. 65-76. Disponível em: <<http://intermidias.blogspot.com/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>>. Acesso em: 11 maio 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. Antônio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Trad. Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *Means Without End: Notes on Politics*. Trad. Vincenzo Binetti e Cesare Casarino. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

ALTER, Nora M. The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's "Imagens of the World and the Inscription of War". *New German Critique*, n. 68, Special Issue on Literature, p. 165-192, 1996.

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

BARBERO, Jesús Martín-Barbero; REY, German. *Os exercícios do ver*. São Paulo: SENAC, 2001.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Notas sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. São Paulo: Martin Claret, 2012.

BAUDRILLARD, Jean. Televisão/Revolução: O Caso Romênia. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem Máquina – A era das tecnologias do virtual*. São Paulo: 34, 2004.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 7-13.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Elogio da filosofia)
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III*. Trad. J. C. M. Barbosa e H. A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BELLOUR, Raymond. A foto diagrama. In: MOURAO, Maria Dora G.; BORGES, Cristian; MOURAO, Patrícia (Orgs.) *Harun Farocki: por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.
- BLUMLINGER, Christa. Harun Farocki: estratégias críticas. In: MOURAO, Maria Dora G.; BORGES, Cristian; MOURAO, Patrícia (Orgs.) *Harun Farocki: por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.
- BRASIL, André. O ensaio, pensamento “ao vivo”. In: FURTADO, Beatriz (Org.) *Imagem contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games...* São Paulo: Hedra, 2009.
- CERTEAU, Michael de. *A invenção do cotidiano 1. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação. In: PARANTE, André (Org.) *Imagem-Máquina. A Era das Tecnologias do Virtual*. São Paulo: 34, 1993.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DENTIN, Serge. O virtual nas ciências. In: PARANTE, André (Org.) *Imagem-Máquina. A Era das Tecnologias do Virtual*. São Paulo: 34, 1993.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos Vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontages Du temps subi*. Paris: Editions de Minuit, “Paradoxe”, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images in Spite of All – Four Photographs from Auschwitz*. Trad. Shane B. Lillis. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2008.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ELSAESSER, Thomas. *Harun Farocki – Working on the sight-lines*. Ed. Thomas Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

ELSAESSER, Thomas. Harun Farocki: Cineasta, Artista, Teórico e Mídia. In: MOURAO, Maria Dora G.; BORGES, Cristian; MOURAO, Patrícia (Orgs.) *Harun Farocki: por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

ENTLER, Ronaldo. Memórias fixadas, sentidos itinerantes: os arquivos abertos de Chris Marker. *Revista Facom*, n. 19, São Paulo, Faculdade de Comunicação da FAAP, 1º sem. 2008.

FAROCKI, Harun. Trailers Escritos. In: MOURAO, Maria Dora G.; BORGES, Cristian; MOURAO, Patrícia (Orgs.) *Harun Farocki: por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Meios (s)em fim: O estado de exceção na obra de Giorgio Agamben*. Ilha de Santa Catarina: Universidade de Roma, 2005.

FOUCAUL, Michel. *Arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir – História da violência nas prisões*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: _____. *Estratégia, poder-saber*. Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: 34, 2006.

GUIMARÃES, César G. Entre o vestígio e o verossímil: a ética do olhar em duas modalidades da imagem documental. In: DALMASSO, Maria Teresa; ANDACHT, Fernando; FATALA, Norma. (Orgs.). *Signis: Tiempo, espacio y identidades*. Buenos Aires: Editorial la Crujía, 2010, v. 15, p. 23-31.

KONDER, Leandro. *O que é dialética*. 25 ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

LINDEPERG, Sylvie. Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. In: MAIA, Carla et al (Orgs.). *Catálogo Forumdoc*. Belo Horizonte: 2010, p. 318-345.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. *Revista Galáxia*, n. 21, São Paulo, jun. 2011.

LINS, Consuelo. Dear Doc: o documentário entre a carta e o ensaio fílmico. *Devires – Revista de Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, UFMG, 2006.

LINS, Consuelo. A voz, o ensaio, o outro. In: FURTADO, Beatriz (Org). *Imagem contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games...* São Paulo: Hedra, 2009.

LISSOVSKY, Mauricio. A fotografia documental no limiar da experiência moderna. XIV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, COMPÓS, UFF, *Anais...* Niterói, 2005.

LISSOVSKY, Maurício. A memória e as condições poéticas do acontecimento. In: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

LISSOVSKY, Mauricio. Quatro + uma dimensões do arquivo. In: MATTAR, Eliana. (Org.). *Acesso à informação e política de arquivos*. Rio de Janeiro, 2004. p. 47-63.

LOWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACHADO, Arlindo. O filme-ensaio. Disponível em:
<http://www.intermidias.com/txt/ed56/Cinema_O%20filme-ensaio_Arlindo%20Machado2.pdf>. Acesso em: 21 maio 2012.

MOURAO, Maria Dora G.; BORGES, Cristian; MOURAO, Patrícia (Orgs.). *Harun Farocki: por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

NESTROVSKI, Artur. Shoah, catástrofe e representação. In: *Textos à flor da tela*. Belo Horizonte: Núcleo de Estudos de Crítica Testual / FALE –UFMG, 2004. p.149.

PARENTE, André. Os Paradoxos da Imagem-Máquina. In: _____ (Org.) *Imagem-Máquina. A Era das Tecnologias do Virtual*. São Paulo: 34, 1993.

QUEAU, Philippe. O tempo do virtual. In: PARENTE, André (Org.) *Imagem-Máquina. A Era das Tecnologias do Virtual*. São Paulo: 34, 1993.

RANCIERE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: 34, 2005.

SARLO, Beatriz. Tempo Passado – Cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SEDLMAYER, Sabrina. Sobre os restos – Infância berlinense por volta de 1900. *Cadernos Benjaminianos*, n. 4, Belo Horizonte, p. 43-51, ago./dez. 2011.

SONTAG, S. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VIRILIO, Paul. A Imagem virtual mental e instrumental. In: PARANTE, André (Org.) *Imagem-Máquina*. A Era das Tecnologias do Virtual. São Paulo: 34, 1993.

WEISSBERG, Jean-Louis. Real e Virtual. In: PARANTE, André (Org.) *Imagem-Máquina*. A Era das Tecnologias do Virtual. São Paulo: 34, 1993.

XAVIER, Ismail. Alegoria, modernidade, nacionalismo (Doze questões sobre cultura e arte). In: *Seminários*, Rio de Janeiro, Funarte/MEC, 1984.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

YOUNG, Benjamin. On Media and Democratic Politics: Videograms of a revolution. In: ELSAESSER, Thomas (Org.). Harun Farocki – Working on the sight-lines. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.