

IMAGEM-VESTÍGIO: do relance à resistência

Siomara FARIA⁴²

RESUMO: O artigo discute a presença das imagens de arquivo no cinema de Harun Farocki, realizador alemão cujo trabalho problematiza, em linhas gerais, as formas de exercício do poder, sejam aquelas que emergem dos conflitos geopolíticos, sejam aquelas 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).

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Arquivo. Montagem. Vestígio.

ABSTRACT: This article talks about the presence of archival images in the Harun Farocki's movies, a German filmmaker whose work discusses, in general, the exercise of power, be those that emerge from the geopolitical conflicts, be those that spread through several social practices (forms of control and surveillance technologies, production and circulation of images, consumer strategies, information and advertising).

KEY WORDS: Cinema. Archive. Montage. Trace.

1. Considerações iniciais

Em *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1988), Harun Farocki retoma no início do filme 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. Numa 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

⁴² Mestranda em comunicação social pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, especialista em Imagens e Culturas Midiáticas e graduada em jornalismo, também pela UFMG. sio.faria@gmail.com

enorme vão que por pouco não provocou um acidente. O episódio é narrado pelo próprio Meydenbauer em um manuscrito recuperado por Farocki: “Neste perigo eminente, 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 à 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 que estar presente no local, além de possibilitar ver melhor. E Farocki conclui, por meio do comentário em *off* da narradora de *Imagens do mundo, inscrições da guerra*: “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 esta sequência Farocki introduz as imagens que vão lhe interessar durante todo o filme: as primeiras fotografias de Auschwitz, tiradas em 4 de abril de 1944, 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 interessar a Harun Farocki anos mais tarde. “Não estavam incumbidos de procurar o campo de Auschwitz, e por isso não o encontraram” acrescenta a voz *off*. Na década de 70, 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 e preparado para essa 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.

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 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, 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 formas expressivas que colocam em relação mundo e sujeitos, tornando evidentes as tensões entre história e política. O arquivo é adotado não como documento que diz do passado - das guerras, das prisões, dos campos de concentração, das revoluções e massacres - mas como objeto intrínseco ao próprio processo histórico.

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 imbricado e indissociável: por um lado, seus 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 numa cultura audiovisual pós-industrial, notadamente marcada pela influência das técnicas de produção e difusão de imagens na esfera social.

Farocki 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).

2. Imagem-vestígio

Imagens do mundo e inscrições da guerra (1988), é precedido por dois grandes filmes sobre o Holocausto: 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 em não adotar uma única imagem de arquivo num filme sobre o Holocausto com mais de nove horas de duração. Valendo-se apenas dos depoimentos de testemunhas, Lanzmann defendia a ideia de que o Holocausto é inimaginável, e por isso, irrepresentável. Para ele, qualquer tentativa de representação visual desse horror seria sintoma de um “fetichismo revisionista” (DIDI-HUBERMAN, 2008). Por essa razão, ele se opõe a toda e qualquer possibilidade de resgate das imagens de arquivo em torno dos campos de concentração, tanto tomadas pelos filmes, como pelos livros. Um dos alvos de suas críticas é o livro *Images in spite of all - Four Photographs from Auschwitz*, de Georges Didi-Huberman (2008), no qual o autor retoma quatro fotografias tiradas por Alex Ayaan, membro do *Sonderkommando*⁴³. Contestando duramente o uso dessas imagens, Lanzmann chegou a afirmar que se tivesse encontrado essas fotos 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, e sob a forma de um pensamento aturdido. Diante das quatro fotografias de Auschwitz e de outros relatos testemunhais, Didi-Huberman conclui que um pensamento ou uma reflexão sobre essas imagens parece impossível, porém necessário. O autor retoma a fala de Hannah Arendt quando ela diz que na ausência de uma verdade, surgirão instantes de verdade, e esses instantes são tudo o que temos disponível para colocar ordem no horror⁴⁴. 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 temos.

Se Claude Lanzmann abriu mão dessas imagens por considerá-las uma exposição gratuita, Alain Resnais, em *Nuit et Brouillard*, o fez por desconhecimento. Como observa Sylvie Lindeperg (2010), no contexto em que o filme foi feito (década de 50), Alain Resnais não tinha ainda o distanciamento necessário para que se pudesse compreender a real importância de algumas imagens.

⁴³ 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, tais como enterrar os corpos dos prisioneiros mortos e limpeza das câmaras de gás.

⁴⁴ 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. (ARENDR, Hannah, *Le procès d'Auschwitz*, (1966). Trans. S. Courtine-Denamy, in *Auschwitz et Jerusalem*. Paris: Deuxtemps Tierce, 1991;1997 ed., p. 257 – 258).

Como conta Lindeperg numa entrevista cedida a Jean-Louis Comolli, Resnais, quando montou o filme, excluiu essa fotografia por desconhecer o valor dessa imagem produzida nos campos de extermínio por uma testemunha numa condição de risco iminente. Não se trata de uma fotografia tirada pelos nazistas, e 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.

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*.



Frame 1 - *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (00:37:09)

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 que haja um distanciamento temporal e um deslocamento espacial para que se possa enxergar o que essas imagens têm a mostrar. Para além da dimensão material, elas 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 essas imagens no momento de sua exposição. Ao olhar para a foto das mulheres nuas correndo pelos campos de extermínio, Farocki é capaz de perceber uma singularidade que não estava clara para Resnais 30 anos antes, assim como os agentes americanos apreenderam nas fotos aéreas algo que não foi perceptível para os ingleses anteriormente: as marcas de Auschwitz.

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 que nos resta. Ou como concluiu Lissovsky, 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). Esta 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 subjugar-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 Jeanne-Marie 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 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. Como um arqueólogo, Farocki recupera os vestígios do passado, reorganiza esses rastros num novo plano de sentidos que os faça valer como objetos da destruição. No entanto, o gesto de reconstrução na imagem não desfaz o ato de destruição, como comenta o próprio Farocki num outro filme, *Entre duas Guerras* (1978). Trata-se 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 possível 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 na 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.

Num dado momento do filme, Farocki recupera a fotografia de uma mulher tirada por um membro da SS para seu álbum particular. De forma persistente, o cineasta repete, reenquadra, descreve e analisa esta 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 a 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.

Nestas e em inúmeras outras passagens, o filme estabelece uma tensão entre a imagem e aquilo que ela representa. Esta colisão dá origem, através da montagem, ao pensamento do filme, fazendo com que as idéias 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 o passado e a sua construção.

A imagem no cinema de Harun Farocki assume uma condição ambivalente. Ele nem a submete a um totalitarismo, que daria a entender a integridade da história, nem a desqualifica a ponto de abrir mão desse registro. Seu método consiste, justamente, em valer-se da própria natureza dupla dessas imagens. Imagens que são objetos da destruição, e são, ao mesmo

tempo, aquilo que preserva o passado da destruição. Imagens que carregam um vestígio do passado, e são também uma construção.

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.



Frame 2 - *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1:03:12)

Em meio ao grupo de judeus que caminha pelos campos numa espécie de fila, um sorriso se mistura, é difícil percebê-lo. É preciso, pois, reenquadrar a imagem, 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”.



Frame 3 - *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1:03:12)

Há menos para entender ou descobrir nessa 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 extraído uma forma de amor e de resistência, que escapa ao controle e 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.

Na produção das imagens dos guetos, os cinegrafistas nazistas buscavam os rostos que correspondiam ao imaginário antisemita. 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, um modo de ser. O sorriso suspenso em *Imagens do 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 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, haviam também histórias de amor e resistência?

O gesto guarda algo que nem mesmo o olhar do fotógrafo pôde perceber. E é no gesto, como ressaltou Agamben, que o cinema encontra seu centro: “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).

No instante fotográfico apreende-se o gesto (a expressão do rosto). O vestígio fotográfico porta, por assim dizer, 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 foi produzida ou que é dada a ver.

Agamben acredita que a essência do homem 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-*oeuvre*

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).

E é na suspensão que 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 disjunção, uma não-coincidência entre o som e o sentido (AGAMBEN, 2007).

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, 2007).

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 um caráter narrativo, didático ou explicativo, e conseqüentemente, uma ausência de finalidade, tornando-se puro gesto. A suspensão da imagem a subtrai, portanto, da ordem sintática e cronológica, para exibi-la enquanto devir imagem, fazendo surgir um 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).

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 sentido. Somente nessa diferença é possível encontrar aquilo que Farocki notou: o amor e a resistência.

Em outra fotografia do álbum da SS, 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?”



Frame 4 - *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (00:58:12)

No rosto reenquadrado repetidas vezes, Farocki encontra novamente algo que não é aparente, ou melhor, algo que está lá, mediado pela expressão da face, mas que não se faz de todo visível: um modo de ser, 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 isto se dá somente quando o arquivo é dotado de uma capacidade poética e fabuladora. A imagem extrapola seu próprio espaço figurativo, convocando uma 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 num primeiro momento temos acesso a essas fotografias por meio da montagem – reenquadramento e repetição –, nesse segundo momento há também um trabalho de *mise-en-scène* (colocação em cena) do arquivo. As fotos não mais aparecem ocupando todo o enquadramento, e sim fixadas num 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 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.



Frame 5 - *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (00:40:57)

3. Considerações Finais

Desse modo, o filme esboça uma espécie de ensaio acerca do 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. 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 através 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 numa nova aparição, agora voltada contra aqueles que a criaram.

REFERÊNCIAS

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.

ARENDDT, Hannah, *Le procès d'Auschwitz*, (1966). Trans. S. Courtine-Denamy, in *Auschwitz et Jerusalem*. Paris: Deuxtemps Tierce, 1991;1997 ed., p. 257 – 258.

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BLANCHOT, Maurice. A conversa infinita. A palavra plural. São Paulo: Escuta, 2001.

BLUMLINGER, Christa. Harun Farocki: estratégias críticas. In: Harun Farocki: por uma politização do olhar. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

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. Translated by Shane B. Lillis. Chicago e London: The University of Chicago Press, 2008.

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

ELSAESSER, Thomas. Harun Farocki: Cineasta, Artista, Teórico e Mídia. In: Harun Farocki: por uma politização do olhar. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. In: Pro-Posições – Vol. 13, N. 3 (39). Set/dez 2006.

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

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

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