

(Re)atualização da Imagem de Arquivo: ou Como Dois Filmes de Harun Farocki Conseguem “Anarquivar”¹ o Olhar

The (Re) update of archival images: or how two films from Harun Farocki reach to “anarchive” the gaze

1 Termo de Jacques Derrida em *Mal de Arquivo, uma impressão freudiana* que refere-se àquilo que escapa ao arquivo. “Estamos com mal de arquivo (*en mal d’archive*). Escutando o idioma francês e nele, o atributo “*en mal de*”, estar com *mal de arquivo*, pode significar outra coisa que não somente sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome mal poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva.” (*Mal de Arquivo*, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 118). *Anarchiver* é o título da primeira parte do livro de Sylvie Rollet *Une éthique du regard, Le cinéma face à la Catastrophe, d’Alain Resnais à Rithy Panh*, Ed. Hermann, coll. “Fictions pensantes”, Paris, 2011. (N.T).

Sylvie Rollet

Tradução:

Isabel Castro

Doutoranda em Comunicação e Cultura pela UFRJ.

E-mail: mattos.isa@gmail.com

SUBMETIDO EM: 10/07/2014

ACEITO EM: 24/07/2014

DOSSIÊ

RESUMO

No presente artigo, Sylvie Rollet analisa dois filmes de Harun Farocki que retomam arquivos visuais registrados sob a demanda dos nazistas: *Imagens do mundo e inscrições da guerra (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, 1988)* e *Em suspenso (Aufschub, 2007)*. O que apresentam essas imagens quando as revemos pós-fato? Como sua re-apresentação – se a entendemos como re-exposição e re-visão – se propõe enquanto leitura crítica? Essa leitura propriamente dita visa a análise histórica ou, mais exatamente, a *transmissibilidade* dessas imagens, ou seja, a possibilidade de sua apropriação subjetiva pelo espectador? Qual o papel da retomada fílmica desses vestígios visuais do acontecimento na formação, no presente, de uma *imagem* desse passado? Essas são as questões sobre as quais a pesquisadora se propõe a refletir ao longo do artigo.

PALAVRAS-CHAVE: Documentário; Farocki; Arquivo; Imagem-testemunha.

ABSTRACT

In this article, Sylvie Rollet analyses two films from Harun Farocki made from found footage and archival photographs registered at the request of the Nazis: *Images of the world and the Inscription of war (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, 1988)* and *Respite (Aufschub, 2007)*. What do these images present when re-viewed afterwards? How is there re-presentation - if we understand it as re-exposure and re-vision - proposed as critical reading? Does this reading aims their historical analysis or, more precisely, the *transmissibility* of these images, meaning, the possibility of their subjective appropriation by the viewer? What is the role of the resumption of these visual traces of the event in the creation, at present, of an *image* of that past? These are the questions that this article will seek to explore.

KEYWORDS: Documentary; Farocki; Archive; Image-testimony.

As fotografias e as sequências filmadas pelos aliados na abertura dos campos contribuíram amplamente para nossas representações do nazismo e moldaram solidamente nossa memória, ao serem o objeto de uma reciclagem permanente nos filmes documentários ou de ficção. Vistas e revistas, reduzidas a uma *imagerie*¹ da Shoah, elas parecem não ter nada a nos mostrar que já não saibamos. Essa constatação é o ponto de partida do trabalho de Harun Farocki em *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, 1988) e em *Em suspenso*² (*Aufschub*, 2007), que colocam em prática uma ideia muito diferente e uma outra potência da arte cinematográfica. Esta, como dizia Serge Daney, não tem por vocação representar, mas mostrar. “E mostrar é um gesto, um gesto que obriga a ver, a olhar. Sem esse gesto, não há nada senão *imagerie*. Mas se alguma coisa foi mostrada, é necessário que alguém acuse recepção”³ (Daney, 1994, p. 78-79). Esse gesto – sem o qual o que deve ser visto permaneceria despercebido – e a resposta que ele demanda por parte do espectador, estão no coração do percurso de Farocki, cuja obra (mais de noventa filmes e instalações, desde 1966) se situa totalmente à margem da produção cinematográfica corrente. Seu trabalho se efetua por meio de uma análise “crítica” das imagens, no sentido benjaminiano do termo. O que importa para ele é questionar a “historicidade” das imagens, isto é, questionar não somente o momento histórico em que elas estão inscritas, mas também aquele em que elas se tornam visíveis, em que são capazes de fazer entrever o novo.

Dessa perspectiva, *Imagens do mundo* e *Em suspenso* formam realmente um díptico, com vinte anos de distância. Tanto um quanto o outro retomam arquivos visuais registrados sob a demanda dos nazistas: fotografias do campo de Auschwitz, em *Imagens do mundo*, planos cinematográficos filmados no campo de trânsito de Westerbork, em *Em suspenso*. Esse gesto de retomada levanta diversas questões. Não o que *representam*, mas o que *apresentam* essas imagens quando as revemos pós-fato? Como sua re-apresentação – se a entendemos como re-exposição e re-visão – se propõe enquanto leitura *crítica*? Essa leitura propriamente dita visa a análise histórica ou, mais exatamente, a *transmissibilidade* dessas imagens, ou seja, a possibilidade de sua apropriação subjetiva pelo espectador? Qual o papel da retomada fílmica desses vestígios visuais do acontecimento na formação, no presente, de uma *imagem* desse passado (o que seria uma primeira definição aproximativa da memória)?

1. O IMPENSADO DO OLHAR

Que a distinção entre arquivos visuais e imagem se faz necessária é o que indica o próprio título do filme de Farocki, *Imagens do mundo e inscrições da guerra*. Entre a “inscrição” (o vestígio visual) e a “imagem” (a representação), a conjunção coordenativa nos convida a pensar tanto a distância quanto o elo. É essa articulação disjuntiva que está no centro da investigação sobre as técnicas de visão e os dispositivos de previsão “modernos”, empreendida pelo filme. A partir de uma reflexão sobre o termo *Aufklärung* – que conjuga a história das ideias, o Iluminismo, e o mapeamento militar – o filme elabora de certa forma uma arqueologia do olhar (no sentido foucaultiano),

1 A palavra *imagerie* não possui um correspondente em português, refere-se à fabricação e difusão em massa de imagens e a um conjunto de imagens sobre um mesmo tema. (N.T.)

2 A tradução do título em francês é *En sursis*. Foram raras e variadas as traduções do título do filme encontradas em português, *Em suspenso* pareceu a mais adequada aos sentidos do filme explicitados no presente artigo. (N.T.)

3 Texto original: “Et montrer est un geste, un geste qui oblige à voir, à regarder. Sans ce geste, il n’y a que de l’imagerie. Mais si quelque chose a été montré, il faut que quelqu’un accuse réception.”

que revela como o ver é indissociável do poder e do saber⁴. O método arqueológico de Farocki consiste em transpor ao estudo das imagens a maneira como Foucault trata os discursos: trata-se de considerar as imagens técnicas que articulam o que nós vemos, pensamos e fazemos como acontecimentos históricos⁵. Assim, o filme revela, por meio do refinamento crescente das técnicas de visão e de previsão, o que constitui a *episteme* da “modernidade”: uma vontade de dominar o real por meio de sua redução, de sua subjugação ao visível. As imagens técnicas constituem para Farocki, conseqüentemente, sintomas de uma loucura do ver que, em seu desejo fantasmático de tornar o real totalmente visível e controlável – essa transcrição do mundo sem resto que ele nomeia o “Mundo-imagem” (Farocki, 2002, p. 39) –, oculta o impensado do olhar.

É no contexto desta reflexão que surge a famosa fotografia aérea do campo de Auschwitz, tirada pelos aviões aliados no dia 4 de abril de 1944 e re-encontrada em 1977 por dois funcionários da CIA. Como diz o comentário, em 1944 “os interpretadores das fotos identificaram uma central elétrica, uma fábrica de carboneto, uma fábrica de buna em construção e uma fábrica de hidrogenação de combustíveis. Eles não estavam encarregados de procurar o campo de Auschwitz, por isso, não o encontraram”⁶ (Farocki, 2007, p. 59-60). A fotografia, portanto, permaneceu ilisível durante trinta anos. Em outras palavras, o registro, o vestígio, a inscrição visual não se torna necessariamente imagem. “Os nazistas não notaram que seu crime era fotografado, e os americanos não notaram que o fotografavam. As próprias vítimas nada notaram. Conforme registrado em um livro de Deus”⁷ (Farocki, 2007, p. 78). A fotografia aérea do campo de Auschwitz age dessa forma, no seio do discurso do filme, como um retorno do reprimido, ocultado pela lenda de um olhar todo-poderoso pois aparelhado. O que nós descobrimos, pós-fato, é que um vestígio não pode se tornar signo se não há um olhar que o questione, um pensamento que o interprete e confira-lhe sentido: só o pré-visível pode tornar-se visível. De fato, a referência não é dissociável da significação e a *imagem* – que nasce dessa conjunção – requer para surgir um *sujeito*. O olho-máquina⁸ que inscreve o vestígio do campo não era senão um olho sem olhar. Nesse sentido, a Catástrofe não é um acontecimento sem vestígio, mas sem “testemunha”⁹.

Em contrapartida, o que torna para nós a retomada cinematográfica da fotografia aérea agora lisível, é o sujeito-do-olhar que, então, faltava¹⁰. A catástrofe genocidária, pós-fato, confunde-se assim com seu duplo, o desprezo¹¹ fotográfico, cujo resíduo inassimilável vem interromper o discurso glorioso da conquista do mundo pelos aparelhos de (pre)visão. Escoltado pelo comentário, o vestígio se torna, na montagem do filme, a própria representação da falência das técnicas de visão. O “teor de verdade” da

4 “O poder produz saber (...); poder e saber estão diretamente implicados; não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder.(...) o poder-saber, os processos e as lutas que o atravessam (...) determinam as formas e os campos possíveis do conhecimento.” (Foucault, 1999, p. 27).

5 “A crítica vai se exercer (...) como pesquisa histórica através dos acontecimentos que nos levaram a nos constituir e nos reconhecer como sujeitos do que fazemos, pensamos, dizemos.” (Foucault, 2005, p. 347).

6 Comentário de *Imagens do mundo e inscrições da guerra*. Transcrição do comentário em francês em: Harun Farocki, Films. Texto original: “les interpréteurs-photos identifèrent une centrale électrique, une usine de carbide, une usine de buna en cours de construction et une usine d’hydrogénation du carburant. Ils n’étaient pas chargés de rechercher le camp d’Auschwitz, aussi ne le trouvèrent-ils pas”.

7 Texto original: “Les nazis n’ont pas remarqué qu’on photographiait leur crime, et les Américains n’ont pas remarqué qu’ils le photographiaient. Les victimes elles-mêmes n’ont rien remarqué. Comme consigné dans un livre de Dieu.”

8 “Auge/Maschine”, título de uma instalação realizada por Farocki em 2001, retoma a exploração do regime de visibilidade das sociedades de controle, a partir do desenvolvimento de novas máquinas de visão que instauram “um processo de autonomização do olhar” (ver Blümlinger, 2002, p. 28-36).

9 Sobre a noção de “evento-sem-testemunha”, ver Felman, 1990.

10 Sobre a polêmica relançada pela descoberta, em 1977, dessas fotografias que reforçavam a tese de David Wyman sobre o abandono dos Judeus pelos Aliados, (ver Wieviorka, 2007, p. 192-226).

11 No original, “mé-prise photographique”, faz um jogo de palavras, referindo-se à “prise photographique” (tomada fotográfica).

fotografia – e não seu “teor factual” (Benjamin, 2009, p. 11-15), retomando a oposição benjaminiana – não é, portanto, o que esta *mostra*, mas o que ela torna *imaginável*: a disjunção do visível e do pensável, que constitui o impensado do olhar. Liberado de seu valor de atestação, o arquivo pode então nos abrir um caminho em direção à realidade invisível dos campos, desde que acolha as falas das testemunhas, ou seja, que entre em um espaço de subjetivação. Assim, diz o comentário,

três dias depois de que a primeira foto aérea foi tirada, dois presos conseguiram escapar. Eles queriam dizer para o mundo a verdade sobre o campo. (...) Vrba e Wetzler ingressaram na Eslováquia e contaram sua experiência. (...) O que eles testemunharam se encontra inscrito nas fotos aéreas e pode ser descrito (Farocki, 2007, p. 75-77).

Sem suas narrativas, o vestígio se manteria mudo.

2. A LEI DO ARQUIVO

Em oposição ao uso que seria feito do arquivo pela historiografia positivista, a retomada do arquivo visual em *Imagens do mundo* visa então, primeiramente, inquietar nosso olhar, no presente. Pois é o espectador, como “sujeito crítico”, que é colocado no centro da investigação conduzida por Farocki. Definir nosso lugar e nossa responsabilidade implica, de fato, em perceber que entre o acontecimento e nós se interpõe de agora em diante “imagens”, a serem tratadas como tais, ou seja, como mediações. Da nossa capacidade de ver a imagem não como uma simples superfície de inscrição, mas como um ato de fotografar que assume um ponto de vista, depende o sentido de nosso próprio olhar sobre o acontecimento. Não somente o *que* vemos, mas *como* ver depois do fato? Como encadear nosso olhar com o do operador que tirou essa fotografia?

Essa pergunta é colocada em *Imagens do mundo* por uma montagem concebida como uma “experiência científica” na qual, diz o cineasta, “as imagens comentam as imagens”¹² (Farocki, 2007, p. 99-100). Nesse laboratório de análise, entre as imagens de arquivos convocadas a título de “testemunhas oculares” do acontecimento, se instaura de saída um confronto paradoxal. Primeiro aparecem as fotografias de identidade de mulheres argelinas, tiradas em 1960 pelo fotógrafo Marc Garanger, então soldado na Argélia, e editadas em um álbum vinte anos depois¹³. Em seguida, aparecem as fotografias tiradas pelos operadores da SS sobre a rampa de Auschwitz, que chegaram até nós graças à descoberta do que chamamos de “Álbum de Auschwitz”¹⁴. As fotografias não são, portanto, reunidas em função dos fatos que elas poderiam documentar, mas por suas modalidades de produção e difusão apresentarem semelhanças: uma intenção comparável comandou seus registros e suas destinações posteriores se parecem.

¹² “Até o presente, as imagens foram comentadas por palavras, algumas vezes pela música. Aqui as imagens comentam as imagens. (...) O que acontece em uma ilha de edição é comparável a uma experiência científica?”, diz Harun Farocki no comentário de *Section* (1995), publicado em francês em *Films*.

¹³ Nos últimos meses da guerra da Argélia, o comando decide estabelecer carteiras de identidade francesas, para controlar os deslocamentos da população. Marc Garanger, responsável por fazer as fotos de identidade, vê, em dez dias, desfilar diante de seu aparelho mais de duas mil pessoas, sobretudo mulheres, os homens estando nas lutas pelos interiores do país. “Eu vi seus olhares de perto, primeira testemunha de seu protesto mudo, violento. Quero lhes prestar uma homenagem”, escreve ele no álbum em que reúne as fotografias, *Femmes algériennes* 1960 (Paris, Contrejour, 1982).

¹⁴ Editado por Serge Klarsfeld em 1980, reedição Paris, Al Dante / Fondation pour la Mémoire de la Shoah, 2005. A razão da existência deste álbum composto por fotografias realizadas por fotógrafos da SS permanece misteriosa. Lily Jacob-Meier deportada para Auschwitz em julho de 1944, depois transferida na confusão da derrota alemã para Dora-Nordhausen, teria encontrado em uma barraca desse campo, liberado pelos americanos, um álbum de duzentas fotografias tiradas na chegada de trens de judeus húngaros, entre os quais ela reconheceu membros de sua família. (ver Wieviorka, 2005, p. 89-96).

A associação destas duas séries fotográficas se efetua por um jogo de retomadas e desvios, que evoca o princípio das “influências transversais”¹⁵ (Farocki, 2002, p. 19-24) que rege as instalações em duas telas de Farocki. Esta montagem “oblíqua”, operando a distância, inicia um processo complexo de releitura das imagens, que é definido em um dos textos do cineasta. “Na ilha de edição”, diz ele, “do sussurro emerge a retórica. É por existir essa articulação retórica que o discurso sem articulação na ilha de edição é um sussurro” (Farocki, 2002, p. 33). Em outras palavras, se o discurso do filme é produzido na montagem, ele, no entanto, não provém dela. A montagem não é senão o lugar no qual *aparece* o discurso pré-existente das imagens. Escrita em segundo grau, ou melhor, leitura de uma escritura primeira que é somente ela quem faz emergir, a montagem é uma questão de interpretação, no sentido musical do termo, ou de dinâmica tradutiva. Ao fazer da associação de duas séries fotográficas o instrumento de “legibilidade”¹⁶ destas, *Imagens do mundo* coloca em prática essa escritura “materialista” da história que Benjamin desejava: uma escritura que extrai seu poder heurístico do anacronismo, a única maneira de detonar a “continuidade reiterada da história” (Benjamin, 1997, p. 492).

O projeto do cineasta é o de substituir a lógica causal do discurso histórico por uma lógica de correlação ou de encadeamento associativo. Assim, diz ele, “ao invés de ‘x sujeito de y’, é necessário encontrar uma expressão do tipo ‘x em relação a y’. É para isso que o cinema poderia contribuir”¹⁷ (Farocki, 2003, p. 70). É esse contra-modelo de pensamento que propõe *Imagens do mundo*, ao relacionar a repetição e a diferença, o entrelaçamento das imagens e dos comentários, visando não o choque, mas o intervalo: o que separa e liga, o que opõe e aproxima. As fotografias das mulheres argelinas e a da jovem de Auschwitz.



¹⁵ Sobre as instalações do cineasta, (ver Blümlinger, 1997, p. 44-49; 2002, p. 28-36).

¹⁶ “A marca histórica das imagens não indica somente que elas pertencem a uma época determinada, ela indica sobretudo que elas não alcançam a “legibilidade” senão em uma época determinada. E o fato de alcançar a “legibilidade” representa, certamente, um ponto crítico determinado do movimento que as anima.” (Benjamin, 1997, p. 479).

¹⁷ Texto original: “au lieu de “x sujet de y”, il faut trouver une expression du genre “x en relation avec y”. C’est à quoi le cinéma pourrait contribuer.”

Mulheres, na Argélia, que foram forçadas a retirar seus véus, para estabelecer fotograficamente suas identidades. Uma mulher, sobre a rampa de Auschwitz, várias vezes reenquadrada, isolada da fila dos deportados “selecionados” para a câmara de gás. O que há em comum entre essas fotografias que não parecem transparecer nenhuma violência? Na Argélia assim como em Auschwitz, o acontecimento, logo ao lado – as atrocidades do exército francês – ou logo em seguida – a exterminação programada pelos nazistas –, não foi inscrito na película. O primeiro gesto do cineasta é, portanto, o de abalar nossas representações do acontecimento: nada de cadáveres nem de corpos torturados aqui, mas rostos de mulheres, muito vivas. E, no entanto, nestas imagens deficientes, transita “alguma coisa” que a confrontação com elas hoje permite que leiamos, uma mesma pergunta: “como enfrentar um aparelho fotográfico?” Essa questão, que retorna como um *leitmotiv* no comentário pontuando a associação dos rostos, revela uma outra violência: a do olhar que foi direcionado para as argelinas, como para a jovem judia de Auschwitz. Violência, na Argélia, da identificação fotográfica que, por impor a lei “moderna” – a da singularidade do indivíduo –, viola a intimidade dos rostos e destrói a lei milenar que fundava a identidade das mulheres. Através da impressão fotográfica se escreve a lei colonial. E sobre a rampa de Auschwitz, uma outra lei é anunciada pelo comentário: “o campo, comandado pela SS, vai destruí-la, e a fotografia que fixa, que eterniza sua beleza, faz parte desses mesmos SS. Conservar e destruir...”¹⁸ (Farocki, 2007, p. 68). É então no próprio ato de fotografar que se constrói o elo entre a imagem de arquivo e o assassinato, entre o registro que conserva o vestígio de uma vida e a destruição dessa, cuja realidade é assim reduzida ao *status* de referente. Conservar e destruir: a lei do arquivo.

3. DA INTEMPESTIVIDADE CINEMATOGRAFICA

Ainda assim, o filme não se limita a tornar visível a lei inscrita no e pelo arquivo: ele procura frustrá-la. Se, para Farocki, o cinema constitui o antídoto do dispositivo fotográfico, é enquanto “aparelho” (no sentido benjaminiano do termo) de “re-tomada de vista”, de re-fotografar. A montagem não pode, contudo, tornar-se o lugar de um “ver pós-fato” a não ser que se cesse de atribuir ao arquivo um valor probatório. Mais exatamente, é no momento em que ele não mais se restringe a *documentar os fatos* que ele pode ganhar sentido, isto é, *tornar-se signo* apontando para o que o transborda – *o acontecimento* – e, em sua própria deficiência, nos incitar a pensar (ver Rollet, 2011). É aí que nasce sua força própria de testemunho.

O processo de “anarquivação” que possibilita a releitura das fotografias em *Imagens do mundo* passa pelo gesto da montagem que é baseado em um duplo movimento de encadeamento e desencadeamento do olhar. A retomada da fotografia da jovem mulher sobre a rampa de Auschwitz se acompanha, de fato, de uma série de reenquadramentos que, isolando-a do resto dos deportados, produzem uma singularidade. Lá onde o fotógrafo nazista registrava uma operação de rotina, indefinidamente repetida desde a implementação de Auschwitz, Farocki enquadra o acontecimento único de um destino particular. Embora, como ele observa em outros lugares, “não existam mais fotografias individuais das vítimas dos campos”¹⁹ (2002, p. 20), o cineasta traz à tona a unicidade de um rosto de mulher, ao extraí-lo do aglomerado ao qual já

¹⁸ Texto original: “le camp, dirigé par les SS, va la détruire, et le photographe qui fixe, qui éternise sa beauté, fait partie de ces mêmes SS. Conserver et détruire...”

¹⁹ Essa recusa em adotar o “olhar do carrasco” está igualmente na origem da escolha da fotografia aérea de Auschwitz. “Por elas manterem uma distância das vítimas, essas imagens me pareceram na época como um recurso apropriado para a representação dos campos. Ao contrário das imagens aproximadas: as imagens da seleção sobre a rampa, as imagens dos detentos emagrecidos nos dormitórios, as montanhas de cadáveres removidos por tratores... Tantas imagens que, simbolicamente, são mais uma vez atos de violência contra as vítimas” (Farocki, 2007, p. 121).

foram reduzidos os deportados. Apesar de encadear seu próprio olhar – e o nosso – ao do operador nazista, por meio do fechamento do quadro, o cineasta se desvencilha da visão do carrasco e traz à tona o que constitui propriamente o acontecimento: mesmo sendo contados aos milhões, esses mortos não deixam de ser, a cada vez, mortos singulares.

O gesto de encadeamento e desencadeamento se opera igualmente por meio da colisão de temporalidades heterogêneas: a da História, a do registro fotográfico e a da projeção cinematográfica. A retomada da fotografia coloca em contato o momento único do fotografar no passado – desta vez, uma só vez, esta jovem estava lá²⁰ – e o futuro anterior de sua morte programada. Revista, a imagem revela a fusão entre um instante captado por acaso e sua eternidade fotográfica. A narrativa do filme poderia conduzir à historicização da fotografia, reduzida ao arquivo, se o dispositivo de projeção não mantivesse uma outra discordância de tempos: o olhar da jovem mulher, ao encarar o do operador nazista, encontra-se igualmente com o nosso. Dentro do quadro, que mostra seu olhar, fusionam assim o fora de campo passado e o fora de quadro presente onde nós estamos. Atribuindo-nos um lugar, fazendo com que tomemos parte, esse olhar “intempestivo” introduz a fissura do anacronismo, o “justo desajuste” que, segundo Derrida, é “a lei da resposta ou da responsabilidade”²¹.

Esse “justo desajuste” é reforçado pelo comentário, que acompanha a fotografia, inscrevendo o instante registrado em uma narrativa ficcional: o operador nazista aciona seu aparelho “*da mesma maneira* que ele lançaria um olhar para ela na rua, porque ela é bonita”; pega de surpresa, ela desvia os olhos, “assim como que em uma avenida, seus olhos se esquivariam de um cavalheiro atento para fixar-se em uma vitrine”. A aproximação de uma situação banal de sedução poderia parecer incongruente, ou mesmo inapropriada, diante da gravidade da situação. Mas o futuro, que o operador SS conhece tão bem quanto nós, é precisamente o que a jovem mulher ignora (ou quer ignorar). O comentário “desajustado” de Farocki captura, portanto, com precisão, o movimento inapropriado de um olhar hábil a esquivar, mas cego em relação à realidade do acontecimento: a iminência da morte. Entretanto, mesmo em sua impropriedade, o olhar furtivo designa alguma coisa: por atrás do aparelho fotográfico – como por trás da máquina de morte nazista – existem homens (Ver Silverman, 1996, chap. IV). O olhar lançado pela jovem mulher ao fotógrafo indica, indiretamente, o lugar do poder.

A introdução do “como se” da ficção faz do arquivo uma “imagem”, ou seja, um espaço de subjetivação do acontecimento. O espectador é, de fato, convidado a adotar a cada vez o ponto de vista da vítima ignorante, o do fotógrafo seduzido por sua beleza e o do historiador consciente do processo de extermínio no qual se insere aquele instante. Assim como o testemunho dos sobreviventes de Auschwitz, Vrba e Wetzler, permitiu que se discernisse o campo de extermínio na fotografia aérea que, a partir de então, se fez “imagem”. A narrativa ficcional ao introduzir o jogo no arquivo fotográfico transforma-o no ponto de partida de uma representação imaginária. O imbricamento temporal provocado pelo encontro do olhar da jovem adiciona a isso uma dimensão suplementar: ao fazer surgir do vestígio o que nele ainda nos fala, a retomada da fotografia fornece ao arquivo sua potência de testemunho. Revisto hoje, re-tomado,

²⁰ “Na fotografia, diz Roland Barthes, há uma dupla posição conjunta: de realidade e de passado. (...) O nome do norma da Fotografia será então: « Isso-foi »” (Barthes, 1984, p. 115).

²¹ “Uma resposta responsável pela urgência da atualidade (...) exige o desacordo, o desacordado ou discordante desta intempestividade, o justo desajuste desta anacronia (...) É a lei da resposta ou da responsabilidade”. Texto original: “Une réponse responsable à l’urgence de l’actualité [...] exige le désaccord, le désaccordé ou le discordant de cette intempestivité, le juste désajustement de cette anachronie. [...] C’est la loi de la réponse ou de la responsabilité” (Derrida, 1996, p. 17-18).

o instante congelado pelo fotógrafo exhibe, ao mesmo tempo, para nós, o “fracasso” do instantâneo e, apesar ou por causa de sua deficiência, a insistência de um olhar agora mesmo desviado que transforma a fotografia em “imagem-testemunho”, legado a ser pensado.

4. “IMAGENS A PENSAR”

O papel dessas “imagens-testemunhos” podem ser precisados por intermédio da análise de *Em suspenso*, que retoma uma parte dos planos filmados em maio de 1944 no campo de trânsito de Westerbork²², na Holanda, pelo operador judeu Rudolf Breslauer²³, sob a demanda de Albert Gemmeker, o comandante da SS. Além da inclusão do comentário, por meio de cartelas mudas, a principal intervenção de Farocki consiste essencialmente na montagem de um pequeno número de sequências significativas, selecionadas dentre os 90 minutos de material bruto (cuja montagem original se limita²⁴ a uma organização deste em ordem cronológica). Certas imagens são bastante conhecidas, como as da partida do trem do 19 de maio de 1944²⁵.



“As únicas imagens existentes de trens de deportação em direção aos campos de extermínio”, diz o intertítulo de *Em suspenso*. Algumas foram retomadas diversas vezes por Farocki ao longo do filme, suscitando outras aproximações, outros comentários. É, de fato, o retorno obsessivo dos mesmos planos que revela a indagação do cineasta: como ler estas imagens em que viajantes tranquilos e confiantes parecem embarcar por livre e espontânea vontade?

Mas a questão a se colocar para essas imagens talvez trate menos do que elas *dis-simulam hoje* do que elas *produziram outrora*: que papel tiveram no próprio processo da Solução final? Quando retornam, uma outra vez, os planos filmados no momento da partida do trem do 19 de maio de 1944, o intertítulo hesita: “Talvez a presença da câmera tenha dado esperança aos deportados. A destinação poderia ser terrível se os nazistas deixavam que se filmasse a partida do trem?” Assim, seria a presença da câmera e, por trás dela, a do operador judeu preso para quem um viajante sorri, que teria produzido, ao mesmo tempo em que a registrava, essa calma entre os deportados, indispensável para a boa execução do plano de deportação. A terrível verdade das imagens, portanto, seria o seu valor performativo: o ato fotográfico criando aquilo mesmo que ele fixa sobre a película. Ao conservar o vestígio do crime, o registro seria também o instrumento do assassinato. “Conservar e destruir” ou, talvez, conservar-destruir, os dois atos sendo indissociáveis: o *leitmotiv de Imagens do mundo* ressurgue

²² Sobre a história e funcionamento do campo, ver Jacob Boas, *Boulevard des misères: the Story of Transit Camp Westerbork*, Hamden, Archon Books, 1985, e Ido De Haan, “Vivre sur le seuil. *Judendurchgangslager Westerbork* dans l’histoire de la mémoire des Pays-Bas”, *Revue d’Histoire de la Shoah*, N° 181, juillet-décembre 2004, pp. 37-59. Ver também o testemunho de Ety Hillesum, *Lettres de Westerbork*, Paris, Le Seuil, 1988.

²³ Sobre o filme realizado em Westerbork, ver Koert Broersma e Gerard Rossing, *Kamp westerbork gefilmd. Het verhaal over een unieke film uit 1944*, Hooghalen/Assen, Herinnerungscentrum Kamp Westerbork-Van Gorcum & Comp., 1997.

²⁴ O material filmado por Breslauer está disponível no Instituto Yad Vashem, em Jérusalem.

²⁵ Muitas vezes divulgadas desde então, elas já estão presentes na montagem de *Noite e Neblina*.

ao fim da investigação empreendida por *Em suspenso*.

A busca de uma “verdade” da imagem revela assim seu duplo diabólico: a fantasia de uma vista absoluta, hiperbólica, que teria sabido se aproveitar do próprio assassinato. Essa fantasia subjacente à pesquisa realizada por Farocki me parece sair precisamente do “mal de arquivo” que analisa Derrida. Ora, a busca por uma coincidência absoluta entre o acontecimento e seu arquivo não pode descobrir que uma única “verdade”: quando o real e a imagem se sobrepõe, esta última se confunde com o extermínio, do qual ela não é mais o vestígio mas o próprio ato (ver Nancy, 2001, p. 57-99). O drama das imagens da Shoah, seria então sua efetuação no real e não, como já foi frequentemente dito, o fato delas não terem registrado o acontecimento da extermínio.

Em suspenso consegue, no entanto, contrariar essa fantasia ao tornar perceptível a imperdoável deficiência dos arquivos visuais, pois somente a falta pode nos levar a imaginar o que não podemos ver. O futuro anterior do extermínio que assombra os limites das imagens não pode de fato ser acolhido a não ser depois do fato, não *na* imagem, mas *através* de sua retomada. Quando a imagem provoca no espectador o que Christa Blümlinger descreve como uma “parada mental”, nasce, no “intervalo que faz a ligação entre ver e saber” (Blümlinger, 2001, p. 38), o que Benjamin chama de “imagens a pensar”: se inscreve então não o acontecimento em si, mas a “desapropriação” do pensamento exposto ao acontecimento. Em outras palavras, se as imagens realizadas no campo de Westerbork podem, apesar de tudo, fazer pensar, é por causa de sua própria deficiência, que deixa irromper um raio de real²⁶. Também o “lugar” do acontecimento só pode ser um “lugar-dito”, onde se *traduz* o acontecimento “não inscrito”. Em *Em suspenso*, é o “batimento” introduzido pelos intertítulos associados às imagens que vai fazer do arquivo um não-lugar onde se arquiva, negativamente, seu exterior invisível. Sobre os corpos em repouso dos detentos-camponeses de Westerbork se superpõe, diz o comentário, aos dos “mortos nas fossas de Buchenwald”. As imagens do laboratório da clínica dentária “se lembram das experimentações em Auschwitz et Dachau”. O atelier onde são reciclados os materiais “evoca a exploração dos próprios corpos dos detentos em Auschwitz”.

À fantasia de um arquivo no qual a fotografia teria fixado na película o real do extermínio, o filme substitui uma pulsação, um ritmo, baseado na síncope inscrita no próprio material fílmico. O que interrompe a projeção das imagens, não é somente a aparição dos intertítulos, mas também, e sobretudo, o preto sobre o qual eles se inscrevem. Essa insistência do preto que pulsa ritmadamente e vem rasgar o tecido do filme parece constituir ao mesmo tempo uma reserva e uma ameaça aos limites das imagens. O preto do qual elas devem se extrair surge, portanto, como o lugar de uma síncope fundamental entre reflexividade e transitividade da representação, o lugar por excelência do entre-lugar. Porque, diz Louis Marin, não somente ele “não representa nada”, mas ele “se apresenta (...) como nada” (Marin, 1994, p. 259), o preto torna-se a não-imagem de um “não-lugar”: único modo de figuração do negativo. O instante da interrupção, momento tênue em que vemos juntos o preto e a figura, é o que sensibiliza no espectador uma “consciência de imagem”: o vestígio visível, ligado a seu referente, pode então dar lugar a uma “imagem a pensar”.

Também é precisamente na própria imagem da suspensão – esse entre-lugar tempo-

²⁶ Essa explosão de real, é “a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem; (...) o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje no “ter sido assim” desses minutos únicos, há muito extintos, e com tanto eloquência que, olhando para trás, podemos descobri-lo.” (Benjamin, 2012, p. 100).

ral que lhe dá título – que o filme se suspende: imagem do olhar, que não para de nos interpelar, da pequena cigana Anna-Maria Steinbach²⁷, assassinada em Auschwitz. A retomada de seu rosto, sobre o qual o filme para uma primeira vez “congelando” a imagem, é acompanhada, no final de *Em suspenso*, por um comentário em dois tempos: “uma só vez, a câmera se fixou em um rosto”; depois: “penso que é esse o motivo do cameraman Rudolf Breslauer ter evitado outros primeiros planos”. Entre os dois intertítulos, o olhar direto da menina. A atualidade calorosa deste olhar é sem dúvidas o que suscitou a primeira – e única – aparição do “eu” nos intertítulos. O “eu” de Farocki, o nosso, seria a única resposta possível à intimação que nos envia, para além da Catástrofe de nossa cegueira, o olhar da menina.



Como o da jovem mulher sobre a rampa de Auschwitz, o olhar da pequena Sinti de Westerbork é o que converte definitivamente o arquivo-documento em “imagem-testemunha”. Seria talvez este o sentido do duplo título do filme, *Em suspenso, filme mudo*: uma imagem em suspenso, desde que escutemos seu silêncio. Imagem da denúncia pendente, definitivamente rebelde ao regime de verdade do saber histórico. Imagem sempre e ainda a pensar.

5. UMA ÉTICA DO OLHAR

O que qualifiquei como “imagem-testemunha” aparece assim como o que, rebelde à sua submissão e à ordem narrativo-representativa assim como ao encadeamento lógico-dedutivo, combina uma potência de ligação e uma potência de pausa. Potência de ligação, a “imagem a pensar” é, de fato, sempre “mais do que uma”: retomada e então revista, ela se associa a outras imagens ou a um comentário ele mesmo variável. Porém, se ela constitui-se como um ponto nodal da montagem e como a origem de um reavivamento do pensamento, é sobretudo porque sua irrupção rasga o tecido fílmico, através da pausa da imagem e do olhar para a câmera.

A ruptura introduzida, no filme, pelo fotográfico – que se trate de um congelamento da imagem, como na obra *Em suspenso*, ou de uma fotografia filmada, em *Imagens*

²⁷ Ela, cujo rosto se tornou nos anos 1970 um “ícone da Shoah”, foi identificada como cigana por uma equipe de pesquisadores holandeses, em 1994. (ver Wagenaar, [1995] 2005; e Duyns, 1994).

do mundo – pode ser esclarecida pelas observações de Roland Barthes sobre a “irrealidade real” da fotografia:

sua irrealidade é a irrealidade do *aqui*, pois a fotografia nunca é vivida como uma ilusão (...); e sua realidade é a do *ter estado aqui*, pois há, em toda fotografia, a evidência sempre estarrecidora do: *isto aconteceu assim*. (...) Seria, então, necessário vincular a fotografia a uma pura consciência espectral e não à consciência ficcional, mais projetiva, mais “mágica”, do que dependeria, *grosso modo*, o cinema (Barthes, 1990, p. 36-37).

Nas condições normais da projeção cinematográfica, longamente descritas por Christian Metz (Metz, 1980.), a “consciência ficcional” do espectador é antes de tudo a de um “sujeito onnipercipiente”. Em outras palavras, apesar de ser uma instância constituinte de um espetáculo que não existiria sem ele, é retirada do espectador a consciência da posição que ocupa, sobre a qual se funda sua identificação com o olhar da câmera. Também, a dupla característica de sua presença-ausência só pode se tornar para ele sensível com uma ruptura do efeito mágico de fechamento do dispositivo cênico.

Essa brecha, provocada em Farocki pelo olhar do sujeito fotografado em direção à objetiva, é ainda intensificada com a introdução do “isso-foi” fotográfico, ou seja, da “evidência impressionante” do *real* no seio da ilusão de *realidade* produzida pelo filme. O efeito quase-alucinatório da “imagem-testemunha” provém do fato da distância representativa ser abruptamente abolida pelo direcionamento do olhar: sua *presença* dilacera a *representação*. Porém, o caráter espectral dessa aparição deve-se também ao “estrbismo temporal” criado pela suspensão fotográfica no desenvolvimento fílmico: esse rosto que se vira “para mim” hoje, no dispositivo cênico do filme, é simultaneamente de modo definitivo “perdido para mim”, no dispositivo fotográfico: ele está lá onde eu não estava.

A “imagem-testemunha” é assim aquela que interroga ou mesmo inquieta a nossa posição atual, ao se rebelar contra uma significação rígida. Nós não sabemos, de fato, como re-costurar o buraco que ela abre no tecido do filme. Nos mantemos presos na rede que nos captura: a impossível recuperação do olhar realmente lançado em direção ao fora de quadro de outrora e do olhar fantasmático em direção ao fora de quadro que temos hoje. Essa brecha, que nos esforçamos em vão para pensar, e a posição insustentável que ela nos atribui, constituem de certa forma o que, na poética fílmica, deriva-se da “surrealidade” da catástrofe: um unimaginável que não é senão imaginável, um acontecimento que não pode se produzir a não ser enquanto imagem. Ainda faz-se necessário especificar que “viver um acontecimento em imagem, é não ter deste acontecimento uma imagem. (...) O acontecimento, nesse caso, aconteceu verdadeiramente. O que acontece conosco nos toma, (...) quer dizer nos destitui dele e de nós”²⁸ (Blanchot, 1978, p. 357).

Imagens do mundo e *Em suspenso* conseguem portanto destruir a *imagerie* que assume o lugar de memória da Shoah ao produzir um curto-circuito entre o tempo inicial da realização das imagens e o de sua retomada. A *verdade* histórica dessas imagens, esse momento no qual elas tornam-se *imagináveis*, nesse sentido, não é separável de sua atualização, ou seja, da montagem por anacronismos associativos

²⁸ Texto original: “vivre un événement en image, ce n'est pas avoir de cet événement une image. [...] L'événement, dans ce cas, a lieu vraiment. Ce qui nous arrive nous saisit, [...] c'est-à-dire nous dessaisit de lui et de nous.”

através dos quais procedem os filmes. Os rostos das argelinas, contrariados a se revelar diante do aparelho fotográfico de Garanger, e o rosto da jovem mulher fotografada pela SS em sua chegada a Auschwitz parecem assim formar, com o da pequena cigana de *Em suspenso*, uma configuração significativa.

Esses rostos de mulheres cujos olhares nos miram para além dos anos conduzem-nos, de fato, a uma verdadeira espiral hermenêutica, sua retomada insistente obrigando-nos a rever constantemente nossa interpretação. Além disso, como vimos, torna-se sensível a fratura entre o fora de campo, onde está o operador invisível, e o campo, onde é capturado o rosto. Se a não-reversibilidade das posições induz à ideia de uma caça – de um lado, o fotógrafo-predador, de outro, sua presa –, surge, em um terceiro tempo, a potência interrogativa do olhar que opõe cada uma dessas mulheres ao espectador-caçador. Ao retornar, de alguma forma, seu olhar àquele cujo poder passa pelo visor, elas restabelecem a igualdade. As argelinas ou a jovem mulher de Auschwitz que encaram seu agressor, a pequena cigana de Westerbork, cujo olhar doloroso, como que ciente de seu destino, fixa a objetiva, fazem assim surgir uma dimensão fundamental do acontecimento: ao recusar o “contrato de comunicação” que a situação lhes impõe, seus olhares rebeldes não as tornam “vítimas”, como queriam seus carrascos, mas oprimidas insubmissas. Essa liberdade, portanto essa humanidade, que os carrascos gostariam de retirar e que resiste em seus olhares, é *também* o que, hoje, nos é legado do acontecimento: o “irredutível face a face”²⁹ da máquina de morte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **A retórica da imagem**. In: O óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. **As afinidades electivas de Goethe**. In: Ensaio Reunidos: Escritos sobre Goethe. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **Paris, capitale du XIXe siècle (1939)**. Paris: Le Cerf, 1997.

_____. **Pequena história da fotografia**. In: Obras Escolhidas vol. I: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BLANCHOT, Maurice. **Les deux versions de l’imaginaire**. In: L’Espace littéraire. Paris: Gallimard, 1955, rééd. “Idées”, 1978.

BLÜMLINGER, Christa (org.). **Reconnaître et Poursuivre**. Dijon: Théâtre Typographique, 2002.

_____. **Harun Farocki: l’art du possible**. Trafic, n° 43, automne 2002.

_____. **Harun Farocki, circuits d’images**. Trafic, n° 21, printemps 1997.

²⁹ “Não existe, com respeito ao poder, um lugar de grande Recusa (...) mas sim resistências (...) possíveis, necessárias, improváveis (...) Elas são o outro termo nas relações de poder; inscrevem-se nestas relações como o interlocutor irredutível.” (Foucault, 1988, p. 106).

_____. **Harun Farocki: Montage-image.** In: Catálogo do États généraux du film documentaire de Lussas, 2001. Voir http://www.lussasdoc.com/etatsgeneraux/2001/sem_farocki.php4 [consulté le 17/01/2010].

DANEY, Serge. **Persévérance.** Paris: P.O.L, 1994.

DERRIDA, Jacques. **Échographies de la télévision.** Paris: Galilée, 1996.

_____. **Mal de arquivo.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DUYNS, Cherry. **Settela, gezicht van het verleden.** Documentário, 1994.

FAROCKI, Harun. **Qu'est-ce qu'une table de montage?** In: BLÜMLINGER, Christa (org.). Reconnaître et Poursuivre. Dijon: Théâtre Typographique, 2002.

_____. **Films.** Dijon: Théâtre Typographique, 2007.

_____. **Influences transversales.** Trafic, n° 43, automne 2002.

_____. **Hommage.** Trafic, n° 45, printemps 2003.

FELMAN, Shoshana. **À l'âge du témoignage: Shoah de Claude Lanzmann.** In: DE-GUY, Michel (org.). Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann. Paris: Belin, 1990.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir.** Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. **O que são as luzes?** In: FOUCAULT, Michel. Ditos e escritos II. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. **História da sexualidade I: A vontade de saber.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

MARIN, Louis. **Mimésis et description.** In: De la représentation. Paris: Gallimard/Le Seuil, 1994.

METZ, Christian. **O Significante Imaginário.** Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

NANCY, Jean-Luc. **La représentation interdite.** In: Au fond des images. Paris: Le Seuil, 2001.

ROLLET, Sylvie. **Une éthique du regard: le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh.** Paris: Hermann, 2011.

SILVERMAN, Kaja. **The Threshold of the Visible World.** New York: Routledge, 1996.

WAGENAAR, Aad. **Settela.** Nottingham : Five Leaves Publications, [1995] 2005.

WIEVIORKA, Annette. **Auschwitz: la mémoire d'un lieu.** Paris: Hachette, coll. «Pluriel», 2007.

_____. **Auschwitz, 60 ans après.** Paris: Laffont, 2005.