



GEMINIS

[ABORDAGENS MULTIPLATAFORMAS]

GEMINIS

IMAGEM-VESTÍGIO: DO RELANCE À RESISTÊNCIA

SIOMARA FARIA

*Mestranda em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais. Possui especialização em Imagens e Culturas Midiáticas e graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (2008). Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em produção cultural e editorial.
E-mail: sio.faria@gmail.com*

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). A partir do filme *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (Harun Farocki, 1988), buscamos refletir sobre a relação entre as imagens de arquivo e os processos históricos acionados por esses registros, observando como Farocki monta as imagens em filmes que evocam o passado em sua própria materialidade, isto é, em seus vestígios.

Palavras-Chave: Cinema, Arquivo, Montagem, Vestígio.

ABSTRACT

The article discusses the presence of archival footage film by Harun Farocki, German filmmaker whose work discusses in general terms, ways of exercising power, are those that emerge from the geopolitical conflicts, are those that spread through several social practices (forms of control and surveillance technologies of production and circulation of images, consumption strategies, information and advertising). The images from the film world and inscriptions War (Harun Farocki, 1988), we reflect on the relationship between archival images and historical processes triggered by these records, noting how Farocki assembles the images in films that evoke the past in its own materiality, ie, in their traces.

Keywords: Cinema, Archive, Montage, Trace.

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 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: 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, 2010:156). 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.

Por sua extensão e diversidade, sua obra é difícil de ser fixada num gênero ou formato específicos. Ao longo de mais de 50 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 *mise-en-scène* do filme e, sobretudo, pela montagem.

Seu trabalho compreende filmes que adotam estratégias bem distintas. Em *Fogo que não se apaga* (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 televisivas transmitidas durante o conflito. Já em *Diante dos seus olhos, Vietnã* (1982), Harun Farocki tematiza a mesma Guerra a partir de uma fictícia história de amor.

Há também filmes em que Farocki acompanha – em modo observacional - processos de construção de imagens e discursos voltados para as exigências de uma econômica de mercado. Em *Uma imagem*, o cineasta registra durante quatro dias um ensaio da *Playboy*, observando a construção da imagem da modelo diante da lente do fotógrafo. *Doutrinação* e *A Entrevista*, registram, respectivamente, processos de formação de executivos e de candidatos a entrevistas de empregos, ambos interessados em aprender como vender a própria imagem.

Há ainda trabalhos que propõem estudos acerca de estratégias particulares de controle e coerção física e simbólica, como *Os criadores dos impérios das compras* (2001), que observa o modo como os shopping centers são planejados para induzir o consumo; e a instalação *I thought I was seeing convicts*, 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.

No filme *Indústria e fotografia* (1979), percebemos uma relação ainda mais 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 com a grande indústria.

Já em *A saída dos operários da fábrica* (1995), Farocki remonta cenas produzidas ao longo de 100 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* BLUM-LINGER, 2010, p.157).

Em *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (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 acerca da representação dos campos de concentração no domínio das imagens.

Neste último conjunto de filmes, em que prevalece a remontagem do arquivo

como estratégia central, Farocki apropria-se de 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, excertos de clássicos do cinema etc.) e as reinscreve em um novo contexto.

Por meio da abertura do arquivo, o cinema de Harun Farocki promove o desvio da natureza sensível e inteligível dos arquivos utilizados como matéria bruta para ampliar o sentido das imagens e criar 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 extra-oficial, o visível e o obscuro. De um lado, esses registros trazem, em seu caráter indicial, as marcas e os vestígios de um passado documentado; do outro, são ampliados e reconfigurados, por meio do procedimento da montagem, propondo novas formas de pensar o mundo filmado. Sob esse aspecto, Farocki instaura um dissenso entre o que se vê (a imagem que fala por si) e o que se diz (a escritura do filme, sua montagem), provocando um deslocamento material dos signos e das imagens.

Inserido em um contexto sócio-histórico em que a ação dos *media* e dos processos de produção e difusão de imagens situam-se no cerne da ordem política, consolidando a estrutura hierárquica da sociedade, o trabalho de Harun Farocki pode ser tomado como um cinema que reflete sobre a cultura audiovisual no calor de grandes mudanças. Sua obra se constrói atenta a esse fenômeno de saturação de imagens, trazendo à tona a recente transformação dos modos de ver em função desse excesso de informação visual.

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, 2010:103).

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*¹. Contestando duramente o uso dessas imagens, Lanzmann chegou a afirmar que se tivesse encontrado essas fotos teria desaparecido com elas (LINS, 2009: 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 aturdi-do. 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 horror (ARENDRT, *apud* DIDI-HUBERMAN, 2008: 31)². 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.

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

1 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 enter- rar os corpos dos prisioneiros mortos e limpeza das câmaras de gás.

2 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 chãos 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).

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 - *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: 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 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 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: 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: 117). Para Elsaesser, a imagem que faz ressurgir o passado nos filmes de Harun Farocki exibe 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 exibe 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 - 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 - 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: 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 pelas câmeras nazistas não são escrupulosamente seguidas” (LINDEPERG, 2010: 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: 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, resalta 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: 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: 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 não-coincidência, uma disjunção 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: 132 *apud* SEDLMAYER, 2011: 46).

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.

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 fotografo 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 fotografo que capta sua beleza, eternizando-a, é da mesma SS. Como estão ligados, o captar e o destruir!

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?”

No rosto reenquadrado repetidas vezes, Farocki encontra novamente algo que não é aparente, ou melhor, algo que esta 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 - Imagens do mundo e inscrições da guerra (00:40:57)

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, extraíndo 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.

Resistência é também o que marca as imagens produzidas pelos próprios prisioneiros, como as fotografias tiradas por Alex Ayaan, membro do *Sonderkommando*.

A narradora reconhece nesta 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 esta 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, 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 irá sobreviver 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 reproduzidas³. Algumas das fotos tiradas por Alex, como esta que aparece em *Imagens do mundo*, foram cortadas, reenquadradas, manipuladas numa tentativa de aproximação do objeto principal da imagem e de exclusão dos elementos não documentais do quadro. Originalmente, esta foto usada por Farocki possui uma borda escura que, a princípio, oferece 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: 36)⁴.

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, 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:

³ Didi-Huberman se refere 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.

⁴ 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 résistant.

36)⁵. 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. Abertas hoje, no presente, essas imagens representam um fragmento de Auschwitz, trazendo, apesar da precariedade, um gesto de sobrevivência.

Após uma hora de filme, uma 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 exhibe 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.

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

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 há 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 num escritório: “Memorizou a data, o país de origem e o número dos recém chegados”, observa a narradora.

Essa imagem enigmática, composta por anotações e sequências numéricas, nos oferece pouco. Ela aparece aqui associada aos números dos recém chegados,

⁵ No original: It offers the equivalent of the way a witness might speak: the pauses, the silences, and the heaviness of the tone.

contabilizados por Wetzler. E 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?”

Há uma relação existencial dessas imagens com aquilo que elas representam, isto é, uma conexão física da imagem com o seu referente, que resulta numa afetação material da película, uma escritura gerada pela força bruta da inscrição dos corpos na imagem. À essa inscrição bruta, material, existencial, Farocki atribui um valor testemunhal, revelador de um saber sobre os campos que pode ser visto e comprovado mesmo na porção mais precária da imagem.

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 re-exibida em planos cada vez mais fechados. Ela conta que os homens *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.



Frame - Imagens do mundo e inscrições da guerra (01:11:16)

A narradora prossegue: “Desespero e coragem heróica fizeram destes números uma imagem”.



Frame - Imagens do mundo e inscrições da guerra (01:11:41)

A imagem exibida acima encerra o filme *Imagens do mundo e inscrições da Guerra*. Trata-se de um reenquadramento do plano anterior, onde está apontado “Gas Chamber IV Destroyed” (câmara de gás destruída).

A última imagem do filme preserva o rastro da destruição provocada 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 heróica 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 que há para ver nesta 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 aque-

las 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: 75-76 *apud* GAGNEBIN, 2002: 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: 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, se voltar 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 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.

A imagem-vestígio não traz, portanto, uma representação fiel do real, ou um reflexo, mas sim um traço que resiste, que confronta e que salva o próprio real da desaparecimento. Nas palavras de Jean-Luc Godard: “ainda que arranhada até a morte, um simples retângulo de 35 milímetros salva a honra de todo o real” (GODARD, *apud* DIDI-HUBERMAN, 2008: 165). Trata-se de uma redenção que está para além da relação entre homem e deus. Diz respeito, antes de tudo, à relação do homem com a história, e pode se dar a qualquer momento do presente, num ato de resistência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 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, pp. 65-76. Disponível em <<http://intermidias.blogspot.com/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>>. Acesso 11 de maio de 2012.
- 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*, No. 68, Special Issue on Literature. 1996. P. 165-192.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papyrus, 1995.
- BARBERO, Jesús Martín-Barbero; REY, German. **Os exercícios do ver**. São Paulo: SENAC, 2001.
- BAUDRILLARD, Jean. **Televisão/Revolução: O Caso Romênia**. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem Máquina – A era das tecnologias do virtual**. São Paulo: Editora 34, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. São Paulo: Imprensa oficial, 2000.
- BLUMLINGER, Christa. **Harun Farocki: estratégias críticas**. In: 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, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo horizonte: Editora UFMG, 2008.

- DEBORD, Guy. **A Sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vagalumes**. 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**. 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.
- ENTLER, Ronaldo. Memórias fixadas, sentidos itinerantes: os arquivos abertos de Chris Marker. In: **Revista Facon** n.19. S. Paulo: Faculdade de Comunicação da FAAP, 1º sem./2008.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir – História da violência nas prisões**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **O rastro e a cicatriz: metáforas da memória**. In: Pro-Posições – Vol. 13, N. 3 (39). Set/dez 2002.
- GUIMARÃES, C. G. . **Entre o vestígio e o verossímil: a ética do olhar em duas modalidades da imagem documental**. In: Maria teresa Dalmasso; Fernando Andacht; Norma Fatala. (Org.). Signis: Tiempo, espacio y identidades. Buenos Aires: Editorial la Crujía, 2010, v. 15, p. 23-31.
- KONDER, Leandro. **O que é dialética**. 25ª edição. Editora brasiliense, 1981.
- LINDEPERG, Sylvie. **Imagens de arquivos: imbricamento de olhares**. In: MAIA, Carla et al (Orgs.). Catálogo Forumdoc.BH. 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. In: **Revista Galáxia** n. 21. São Paulo, jun. 2011.

- LINS, Consuelo. Dear Doc: o documentário entre a carta e o ensaio fílmico. In: 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**. Artigo apresentado no GT Fotografia, Cinema e Vídeo, XIV Compôs, UFF, Niterói, 2005.
- LISSOVSKY, Maurício. A memória e as condições poéticas do acontecimento. In: GONDAR, Jô; DODEBEL, Vera. **O que é memória social?** Contracapa: Rio de Janeiro, 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 21 de maio de 2012.
- MOURAO, Maria Dora G.; BORGES, Cristian; MOURAO, Patrícia (Org.). **Harun Farocki: por uma politização do olhar**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.
- RANCIERE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- SEDLMAYER, Sabrina. **Sobre os restos** – Infância berlinense por volta de 1900. Cadernos Benjaminianos, n. 4, Belo Horizonte, ago-dez 2011, p.43-51