

Farocki e

os arquivos



Sobre algumas ficções de arquivo na obra de Harun Farocki

AMÉLIE BUSSY

Doutora em Artes (Historia, Teoria e Prática) pela Université Bordeaux Montaigne.
Vinculada ao Laboratório CLARE.

Resumo: Como a ficção pode ser um meio cinematográfico “apropriado” para retomar os arquivos? Como ela pode ser um processo respeitoso em relação às imagens e até mesmo produzir um ato potente de legibilidade, real, cinematográfico e, porque não, testemunhal? Este artigo propõe um questionamento sobre as virtudes ou “potências do falso” em duas sequências de filmes de Harun Farocki que retomam imagens de arquivo, com o objetivo de entender qual é o alcance de um comentário fictício, na perspectiva de uma história escrita com os meios do cinema.

Palavras-chave: Harun Farocki. Ficção. Potências do falso. Comentário. Arquivos.

Abstract: How can fiction be a « proper » way to retake archives? Can it be an approach respectful of the images so much as to create a real, cinematographic, strong manner to make the archives readable, and sustain their testimony? This article will investigate on two filmstrips where Harun Farocki retake archives with the “powers of the false” in order to understand what are the qualities of a fictional commentary in his writing of history.

Keywords: Harun Farocki. Fiction. Powers of the false. Commentary. Archives.

Résumé: Comment la fiction peut-elle être un moyen cinématographique “adéquat” pour reprendre les archives? Comment peut-elle constituer une démarche respectueuse des images et même fonder un acte de lisibilité puissant, réel, cinématographique et, osons-le, testimonial? Cet article se propose d’interroger les vertus ou “puissances du faux” dans deux séquences de films de Harun Farocki qui reprennent des archives, afin de saisir les qualités du commentaire fictif dans la perspective d’une histoire écrite avec le cinéma.

Mots-clés: Harun Farocki. Fiction. Puissances du faux. Commentaire. Archives.

I. Introdução: o problema da ficção

Não é raro, no cinema de Harun Farocki, encontrar uma crítica aos filmes de ficção e aos procedimentos por eles utilizados para escrever a História. Em *Wie man sieht* (*Como se vê*, Farocki, 1986), o cineasta monta, a pouca distância uma da outra, duas fotografias das ruas de Berlim, em 1919. Quando surge a primeira imagem, a voz off chama a atenção para os diferentes adereços que cobrem a cabeça de três homens fotografados: um boné de operário, um chapéu de empregado administrativo e um capacete de soldado. Armados, os três homens estão agachados atrás de grandes rolos de papel de impressão de jornal, que lhes servem de barricada. Em seguida aparece uma segunda fotografia dessa mesma Berlim insurrecta, quando a capital viveu a insurreição espartakista. Essa segunda imagem é a tal ponto parecida com primeira que o comentário precisa anunciar: “Soldados rebeldes de 1919”. Novamente, aparecem chapéu, boné e capacete. “É tão fácil confundi-los com soldados do governo! (...) Difícil é determinar, à primeira vista, quem se insurge e quem coopera!”, diz, então, o comentário. E, com efeito, desse lado da barricada, os mesmos tipos de chapéu sinalizam alguma coisa ao espectador. A originalidade da montagem comum às duas fotografias em *Wie man sieht* reside, exatamente, na “indecidibilidade” dos signos da imagem, que funcionam como meios de acesso à História desse período. Farocki propõe ao espectador a justaposição dessas duas fotografias, afim de apreender a questão do testemunho das imagens, interpelando, assim, a necessidade frequente na história de opor revolucionários e governo.¹ Ora, acontece que essas duas imagens, sendo as mesmas e, no entanto, *diferentes*, encorajam o resgate de uma complexidade dos acontecimentos e das escolhas feitas pelos homens que deles participaram. Justamente, a sóbria relação estabelecida por Farocki entre as duas fotografias convida a pensar a história a partir da linha tênue que separa aqueles que foram seus atores.

A força historiográfica dessa montagem só pode, no entanto, ser experimentada à luz de um outro comentário, que se refere, desta vez, ao cinema: face à essa difícil distinção dos dois campos – entre *quem se insurge* e *quem coopera* – o cinema de ficção teria encontrado uma saída astuciosa, diz Farocki. Ele teria dado sinais distintivos (como se distribui qualidades aos personagens de ficção – bons ou malvados) e teria atribuído, a

1. Cada vez que lhe sugeriam, para a trilogia Norte-Sul, a noção de “comparação”, o cineasta Johan Van der Keuken disse preferir a ideia de *justaposição* (KEUKEN, Apud BOULEAU, 2013 : 777-778). Mesmo que não possamos desenvolvê-la mais adiante, nós a empregamos aqui devido à proximidade entre os intervalos empregados por Farocki et Keuken (fragmentação; intervalos entre as imagens; montagem em forma de constelação, ou seja, repartição de diversas fontes de imagens que se alternam e retornam ao longo da montagem). Aqui, a justaposição se refere, na realidade, à montagem mental feita pelo espectador, uma vez que Farocki insere entre as duas imagens da Berlim insurrecta uma entrevista com o doutor Cooley, fonte de imagem que retorna várias vezes em *Wie man sieht*.

um campo, “cartucheiras em cruz sobre o peito, por exemplo”. Se é impensável para o cinema de ficção não distinguir dois campos opostos e, talvez, até mesmo não separar bons e maus, *Wie man sieht* critica o sentido “pleno” dos signos do cinema de ficção, seu aspecto voluntariamente reducionista, a cartucheira em cruz sobre o peito sendo característica de um cinema que não confia no espectador para “ver” as imagens e apreender os homens na história, nem confia na capacidade do cinema em tornar-se um potente analista de imagens confusas, lacunares, cujas falhas representativas constituem, na verdade, o próprio lugar de seu testemunho, mesmo sem mostrar tudo.

Dois anos depois, em *Bilder der Welt und Inscript des Krieges* (Farocki, 1988), Harun Farocki criticará o telefilme *Holocaust* por ele apresentar uma versão *kitsch* do horror, enquanto que os historiadores falarão, alguns anos mais tarde, de uma americanização do Holocausto (WIEVIORKA, 2013: 153, 159; MAYERS, 2005). O problema colocado por esse telefilme não reside, no entanto, na dimensão “épica” do “drama” que foi essa série. A questão não diz respeito a sua qualidade nem a sua recepção. Ela tem a ver, na verdade, com as críticas implicitamente formuladas em *Bilder der Welt* contra a série. Preocupado com a veracidade, o diretor de arte da série televisiva teria se servido de um desenho do deportado e sobrevivente Alfred Kantor, afim de dar à ficção um aspecto “realista”. O decorador que seguiu os desenhos de Kantor, reproduzindo as indicações “DR Kassel” marcadas no vagão de um trem, se encontra exposto, em *Bilder der Welt*, à crítica do espectador. No entanto, a montagem de Farocki não questiona a pessoa do decorador e nem mesmo o realismo do detalhe, mas aquilo que o próprio desejo de realismo implica, ou seja, o procedimento por meio do qual a ficção apaga o sobrevivente e as razões de sua vontade de desenhar os campos de forma realista: a ausência e a interdição de fotografias no campo. De fato, colocando sua vida em perigo, sob risco de morte, Kantor desenhava esboços de Auschwitz, conservados e escondidos por seus companheiros detentos. O risco que eles enfrentavam, a necessidade de realismo do desenho, se encontram, literalmente, apagados na representação fictícia de *Holocaust*. O problema não é o realismo desse telefilme, mas o reemprego de um realismo ancorado nos próprios traços do desenho, um desenho que exige, na verdade, concretamente, cinematograficamente, não ser “traído” (RANCIÈRE, 2012: 66). O telefilme *kitsch Holocaust*

se serve dos detalhes do desenho de Kantor sem, no entanto, enfrentá-lo, sem propor, dele, um novo uso e uma visibilidade inédita para o presente.²



Figura 1: O cinema de ficção teria encontrado uma saída astuciosa

Aquilo que as ficções do cinema têm dificuldade em realizar, o lugar da crítica, Harun Farocki torna compreensível aos seus espectadores, procedendo “de outra forma”.³ Em *Wie man sieht*, primeiramente, e, depois, em *Bilder der Welt*, a remontagem de duas imagens, com um intervalo entre elas, propõe uma legibilidade histórica dos arquivos, sem negar a dimensão material e indiciária das fotografias ou dos desenhos que Farocki retoma. O arquivo, na obra de Farocki, deve ser entendido na sua materialidade; deve-se prestar certa atenção à razão de ser das imagens, aos seus sinais, às necessidades de suas estéticas. A escolha de uma forma tem, na verdade, sempre a ver com uma maneira de ver o mundo e de mostrá-lo. No entanto, seria equivocado opor ficção e arquivo, sentido pleno do signo e trabalho em torno do vestígio, lacunar. Isso porque, por um lado, os documentários atribuem um valor pleno aos arquivos retomados (há uma positividade do arquivo em certos filmes que atribuem um valor probatório à imagem de arquivo, tida como capaz reproduzir o passado ou o de fazê-lo surgir na tela); por outro lado, os filmes de ficção trabalham com a capacidade do cinema de convocar o que desapareceu, de mostrar o que não podemos (ou não pudemos) mostrar... Talvez devêssemos nos perguntar, sobretudo, como é que as condições

2. Do ponto de vista de um pensamento sobre o reemprego das imagens de arquivo, questão que se coloca na prática dos cineastas, poderíamos opor utilitarismo e uso: “se servir” da imagem implica numa servidão do arquivo a um outro propósito ou representação (utilitarismo do arquivo); o uso, por sua vez, implica numa convocação dos valores da própria imagem reempregada (mesmo que ficcional, a retomada do arquivo leva em consideração a imagem, seus signos, sua matéria, sua produção).

3. Ideia desenvolvida igualmente por Didi-Huberman no segundo e no quinto tomos de *L'Oeil de l'Histoire*, a propósito de Farocki e Godard. Na obra desse último, tratar-se-ia de “tornar necessária uma forma totalmente diferente de contar histórias” (DIDI-HUBERMAN, 2015: 68). Sobre o cineasta Farocki, ele fala de uma “outra economia”, que “libera a potência do olhar” (DIDI-HUBERMAN, 2010: 105-108).

4. O questionamento de *Bilder der Welt* sobre a “vontade de controle do real por meio de sua redução, sua submissão ao visível” (ROLLET, 2011: 56) não seria uma questão para o cinema? E essa questão não corresponderia à crítica de Farocki às duas ficções evocadas, ou seja, essa “submissão” da imagem histórica, do desenho de Kantor, das fotografias de Berlin, a um discurso e uma representação que “controlam o real”?

para a retomada de uma imagem de arquivo ou para a narração de uma história confiam ou não na capacidade do espectador de traduzir os filmes, de ler as imagens.⁴ O problema não seria tão complicado se não concernisse, *a fortiori*, a questão da retomada das imagens e das vítimas dos campos. Presente com vinte anos de intervalo em *Bilder der Welt* (1988) e *Respite* (Farocki, 2007), a questão concerne intimamente o cinema de Farocki. Os procedimentos cinematográficos, mas também jurídicos e históricos relacionados ao tratamento dos arquivos foram sempre objeto de preocupação do cineasta, inclusive em um texto recente, intitulado “Comment montrer des victimes?” (FAROCKI, 2009), no qual ele se posiciona novamente contra a mutilação dos arquivos:

“O expert habitual explicava que os principais criminosos tinham, assim, escapado ao seu castigo. Para ilustrar seu argumento, o filme mostrava, alternadamente, nazistas e montes de cadáveres. Cada imagem durava em torno de três segundos. Essa forma de utilizar as imagens dos mortos é revoltante.” (FAROCKI, 2009: 16).

Difícil não pensar, trinta anos depois, no que o cineasta já dizia sobre o Vietnã: “Mostra-se uma imagem para trazer a prova de alguma coisa que ela não pode provar” (Farocki, citado por BLÜMLINGER, 2002: 13). Aí está o cerne da questão que animou o debate na França em torno da exposição dos quatro clichés dos membros do Sonderkommando e que a torna tão perigosa. Se Claude Lanzmann sempre se recusou a retomar qualquer imagem de arquivo, estabelecendo uma separação entre a prova pela imagem e a multiplicidade dos testemunhos oculares e orais, fundamentando toda a sua poética nessa exigência, o cinema de Harun Farocki – que é, essencialmente, um cinema de retomada – se apegava a essas mesmas imagens que Lanzmann recusa, propondo uma crítica e uma nova legibilidade para elas.

Para além de uma crítica da representação, as duas retomadas de imagens do cinema de ficção em *Wie man sieht* e *Bilder der Welt* continham, então, as questões a serem colocadas no âmbito de uma retomada ficcional das imagens de arquivo no trabalho de Farocki. A crítica ao telefilme Holocaust elaborada

por Harun Farocki aponta para o fato de que o cinema precisa respeitar a matéria e a memória dos arquivos, uma vez que a escrita da história pelas testemunhas depende de sua retomada. Tanto nos filmes que ele critica, quanto em seus próprios filmes, o respeito pela memória das testemunhas residiria nos procedimentos utilizados para tratar os documentos. Haveria, assim, algo inerente aos arquivos a *preservar* e a *não trair*, quando são retomados para escrever a história. Mas será que a ficção, enquanto elemento “imaginativo” do cinema, não estaria mais propensa a desviar os arquivos do que, realmente, a respeitá-los? Em que medida uma ficção de arquivo pode dar acesso à história contida na imagem?

No livro *L'Épreuve du réel à l'écran (A provação do real na tela)*, François Niney evoca a potência do comentário nos filmes de Chris Marker, uma voz off geralmente poética, que lança mão de formas de interlocuções múltiplas e de formas epistolares, por vezes ficcionais. Ele evoca a presença, na obra de Marker, de um comentário imaginativo, para endereçar ao espectador as imagens retomadas, “*re-tourner*”⁵ essas imagens (NINEY, 2002: 93-112), ou seja, transformar as tomadas em retomadas, ou as retomadas em tomadas, ao ponto de questionar a capacidade do cinema de escrever o passado no “futuro anterior” (Ibidem: 106). De fato, a questão da ficção não pode ser tão facilmente descartada, quando se fala de cinema de arquivo. No final de seu livro, Niney consagra um capítulo às “Virtudes do falso”, tomando como exemplo *L'Ambassade* (Chris Marker, 1973) e a “interferência ficção/documentário” nesse filme que, embora rodado num apartamento em Paris, remete ao Chile de Pinochet. Sobre a “produção de verdade” do comentário ficcional, pode-se ler essa frase importante: “trata-se de fazer com que o espectador compreenda que a realidade, lá, ultrapassa essa ficção aqui” (NINEY, 2002: 305). Na mesma perspectiva das reflexões de Deleuze sobre as “potências do falso”, na *Imagem-Tempo*, seria, necessário, no entanto, aproximar a questão formulada pelo filósofo aos filmes de Jean Rouch e de Pierre Perrault, sobre o devir ficcional de pessoas reais (DELEUZE, 1985: 195-199), da questão específica da retomada dos arquivos. Num documentário, a ficção não poderia criar um devir ficcional de documentos reais que nos convidaria, como na obra de Rouch, a perceber o lugar em que o estatuto do arquivo muda de estatuto, passando, incessantemente, da condição de documento à de imagem de cinema?⁶

5. Niney faz um jogo de palavras com os verbos “*tourner*” (filmar) e “*retourner*” (“filmar de novo”, mas, também, virar do avesso; devolver; voltar atrás; provocar emoção, no sentido de “sacudir”). Nota da tradutora.

6. O documentário já admitiu o uso da ficção há muito tempo (aliás, eles já foram separados algum dia?). Niney e Deleuze sublinharam muito isso. Nas duas obras que citamos, esses autores tentaram, cada qual ao seu modo, mostrar que o cinema era capaz de colocar em jogo o real, com seus próprios meios.

Apesar de suas críticas severas à ficção, Harun Farocki não recusa, de modo algum a sua utilização. Muito pelo contrário, a ficção percorre seus filmes e sua aparição perturba, com conhecimento de causa, obras que acreditávamos documentais. Trata-se de reativar, no espectador, uma avaliação das imagens e de encorajar, nele, uma presença crítica face aos arquivos, que, muito frequentemente, tomamos pelo próprio passado, seu registro, sua reprodução. Em Farocki, a ficção sustenta o gesto da retomada; para não ofuscá-lo, ela o reitera: a ficção acentua uma certa *verdade* da imagem, evidenciando que os arquivos não são apresentados ao espectador mas re-apresentados e re-montados. Afinal, porque a ficção não é legítima para retomar uma imagem de arquivo, na medida em que, antes de ser histórica, uma imagem é, sobretudo, *uma imagem*? Mas, então, como ela pode ser um meio “apropriado”? Como ela pode constituir um procedimento respeitoso em relação às imagens e até mesmo produzir um ato de legibilidade potente, real, cinematográfico e, mesmo, testemunhal? É a partir dessas questões que propomos uma reflexão sobre as virtudes ou potências do falso nas duas sequências dos filmes de Harun Farocki aqui evocadas, construídas à base de imagens de arquivo, a fim de cernir as qualidades de um comentário ficcional, na perspectiva de uma história escrita com o cinema.

7. Informação talvez desconhecida dos espectadores no momento em que ele realiza esse filme, em 1988, ou seja, depois do lançamento do *Shoah* de Claude Lanzmann, em 1985, e antes que o debate francês em torno das imagens dos campos não ganhasse tanto espaço, até chegar a episódios mais recentes.

8. Sylvie Lindeperg analisou com muita fineza o quanto essas informações sublinham, com crueldade, “os efeitos de eufemização da legendagem dos clichés fotográficos” do Álbum de Auschwitz e remetem o espectador à sobrevivência e à “experiência dos testemunhos presentes nos lugares”, testemunhos que permitiram “reconhecer e ver o que estava inscrito na fotografia, mas que não podia ter sido lido nem interpretado” (LINDEPERG, 2008: 40).

II. Isso é uma fotografia: *Bilder der Welt* e o comentário ficcional

Que a ficção é “produtora de verdade” (NINEY, 2002: 320) para o arquivo e que ela é uma escolha adequada para recolocar em cena uma imagem, é algo comprovado por uma das sequências mais conhecidas e comentadas de *Bilder der Welt*. Ela começa com a aparição, discretamente reenquadrada e legendada, de uma fotografia da *Aussortierung* – a “Seleção”. Um pouco antes, Farocki havia nos informado, com essa mesma fotografia, que os SS tinham feito, de fato, imagens de Auschwitz,⁷ reunidas em um álbum folheado pelo cineasta. Se “a razão de ser desse álbum (...) continua misteriosa” (ROLLET, 2011: 65), Farocki tenta, assim mesmo, dar as informações de que dispõe sobre a proveniência das imagens, explicando, em voz *off*, de maneira simples e sóbria, que as fotografias que vemos foram tiradas por dois SS da seção “Effekten” (Efeitos).⁸ No entanto, parece que essas informações só têm importância em função de sua correlação com o cliché fotográfico que se segue. O estudo de Farocki não se debruçará

sobre o “Álbum de Auschwitz” em seu conjunto nem sobre suas consequências. Em vez disso, deterá longamente o seu olhar sobre uma única fotografia: a de uma mulher no momento em que ela chega no campo, imagem feita, justamente, por um desses dois SS.

A imagem da chegada ao campo vem logo após a da “seleção”, vista em plano aberto. Uma mulher fotografada olha para nós. Atrás dela, vemos uma fila de homens que esperam. Uma mão pega o paletó do primeiro deles, deixando transparecer que se trata do gesto da triagem. Sylvie Lindeperg levanta a hipótese de que a força dessa fotografia viria desse encontro entre o pano de fundo da “seleção” e a passagem pela triagem (COMOLLI e LINDEPERG, 2008: 31). Juntos, os dois planos da foto formariam o “punctum” dessa imagem.⁹ Sylvie Rollet, quanto a ela, prefere falar do conjunto de reenquadramentos sucessivos operados por Farocki para mostrar o rosto dessa jovem, capturado na foto:

Com efeito, a retomada da fotografia da jovem na rampa de Auschwitz é acompanhada por uma série de reenquadramentos que, isolando-a do resto dos deportados, produzem uma singularidade. Enquanto o fotógrafo nazista registra uma operação de rotina (...), Farocki enquadra o acontecimento único de um destino particular. (ROLLET, 2011: 69)

9. Barthes definiu, inicialmente, o punctum na Câmera clara, como o encontro do primeiro plano e do pano de fundo – freiras passando atrás de soldado é o que faz da fotografia da insurreição na Nicarágua mais do que uma fotografia de guerra que, ao contrário, solicitaria de nossa parte apenas um olhar estudioso (BARTHES, 1980: 42-44).

Rollet dá continuidade, aqui, de maneira notável, ao estudo dessa imagem, pois desta vez são três reenquadramentos sucessivos realizados pelo próprio Farocki na montagem que permitem compreender, de outro modo, como essa foto nos dá acesso ao destino dessa mulher como um destino singular. O comentário ficcional empregado na sequência produz igualmente essa singularidade. Mas se ele reitera o caráter pungente dessa imagem, é, antes de tudo, porque insiste no gesto do fotógrafo:

Uma mulher chegou em Auschwitz. O fotógrafo instalou sua câmera. E quando essa mulher passa diante dele, ele tira uma foto – da mesma forma como ele olharia para ela na rua, porque ela é bonita. A jovem vira o rosto, apenas o suficiente para captar esse olhar fotográfico e ver, de soslaio, o homem que olha para ela. É assim que, numa avenida, seu olhar esquivaria o de um senhor atento, para ir se pousar sobre uma vitrine. Por meio desse olhar furtivo, ela tenta se transportar para um mundo em que há avenidas, senhores, vitrines, longe daqui. (FAROCKI, 1988)

Entre as imagens do Álbum de Auschwitz, essa é, certamente, uma das únicas que, pelo olhar dirigido ao fotógrafo, nos assinala essa condição da fotografia: para que uma imagem seja produzida, é preciso um sujeito fotografando e um sujeito fotografado. A voz *off* insiste exatamente nesses elementos. “Ele aperta o botão”, ela diz. “Quando essa mulher passa diante dele, ele aperta o botão, da mesma forma que ele olharia para ela na rua, porque ela é bonita”. Em seguida, vem a ficcionalização do olhar da mulher: “É assim que, numa avenida, seu olhar se esquivaria do olhar de um senhor atento, para ir se pousar sobre uma vitrine”. O comentário ficcional insiste na produção do cliché fotográfico. Ele revela que, no momento da tomada, a imagem precisou de *mais* do que da presença dessa mulher, solicitando, também, a presença do fotógrafo, fora de campo.¹⁰ A ficção constitui uma tentativa de apreender como o sujeito fotografado, da mesma forma que o fotógrafo, pôde, no campo de Auschwitz, viver essa situação, que necessita da co-presença de ambos – a situação de produzir uma imagem. Aliás, deve ser o que despertou o interesse de Farocki por essa fotografia, mais do que pelas outras do mesmo álbum. Cineasta que sabe o que é produzir uma imagem, Farocki singulariza ao extremo a foto, escolhendo abordá-la a partir da relação filmador-filmado, fotógrafo-fotografado, questão já abordada por Comolli:

10. Difícil não pensar nessa célebre fotografia de um soldado americano com sua arma apontada para a tampa de um vietnamita. Harun Farocki reconstituiu essa cena com crianças e acrescenta um terceiro personagem, o que tira a foto, mostrando, assim, a *mise en scène* do documento. É uma forma de apresentar, de novo e pelos meios da ficção, um fora de campo/contracampo da imagem, no entanto implicitamente presente: o do produtor da imagem, que aperta o botão do aparelho (Voir BLÜMLINGER, 1995: 30).

Para localizar as coordenadas de um plano ou de uma fotografia, acho que é preciso levar em conta não apenas as suas condições espaço-temporais e político-históricas, mas também o que está em jogo na relação entre filmadores e filmados. Eu diria que se alguma coisa é documentada, é essa relação. O documento sobre a relação entre fotógrafo e fotografados torna-se extremamente precioso. São relações verdadeiramente ligadas a um momento, a um instante preciso, a um acontecimento preciso. (COMOLLI e LINDEPERG, 2008: 33)

Nessa sequência, para mostrar que a imagem provém dessa história de olhares e que ela documenta isso, Farocki recorre a uma ficção. É justamente por isso, porque Farocki exagera, porque seu filme recoloca em cena a fotografia e a re-produz, cinematograficamente, no presente (“ele aperta o botão”), que o arquivo fotográfico, vestígio de um instante único, começa a ganhar vida. Com a imagem do campo de Auschwitz, aparecem as condições de realização da foto, que tornaram possível esta imagem e não outra. Alguns verão,

no entanto, com reticência, essa história banal de sedução sugerida entre o homem e a mulher, para chamar a atenção para a troca de olhares, o “mal gosto do comentário” de que fala Rancière (2015: 99). Por que transpor a cena para uma avenida, com senhores, vitrines, mulheres? Há muito tempo o documentário moderno entendeu que, da dissociação entre a imagem e o som, nascem distâncias férteis o suficiente para produzir uma terceira imagem, mental, proveniente do encontro, no plano, dos dois elementos separados. Essa ficção, vinda de fora, ajuda a “criar uma situação” para que o arquivo seja visto. Trata-se, realmente, nessa sequência, de dizer que o SS e essa mulher se comportam “como” numa avenida? O próprio espectador não acredita nessa interpretação. Melhor: ele se choca com ela. Farocki “força” esse encontro entre a narração da ficção e a imagem, para que o arquivo se estratifique, com novos sentidos. Por exemplo, a presença da avenida ou de um mundo de vitrines só reforça a presença, aqui e agora, dessas duas pessoas, como se a sentença final do comentário (“num mundo em que há avenidas, senhores, vitrines, longe daqui”), mais do que o desejo dessa mulher de não ver o que se passa, de se transportar para outro lugar, longe de Auschwitz, fizesse “o espectador compreender que aquela realidade ultrapassa esta ficção” (NINEY, 2002: 305). A simplicidade da história de sedução – sua banalidade – devolve o campo à sua própria realidade, realidade que aquela imagem poderia, no fim das contas, esconder.

Uma das “potências do falso” consiste em abrir um caminho para pensar, ver e perceber os arquivos de outro modo. Por meio da ficção, Farocki provoca deslocamentos múltiplos de sentido e mantém o espectador ativo face àquilo que vê, às maneiras de interpretar os arquivos. Para isso, ele desenvolve um método, feito de estranhos desajustes:

(Eu) não mostro nada por razões estritamente sintomáticas, nada que não me sirva para justificar. Eu tento sempre evitar as interpretações que desaparecem com o filme – que o pilham, de alguma forma – na exegese. Uma de minhas estratégias consiste em interpretar um filme em excesso ou de maneira deliberadamente equivocada. Talvez essa interpretação salve alguma coisa. (FAROCKI, 2002: 96)

Na verdade, essa estratégia contribui para que o questionamento se faça o mais perto possível das imagens que estamos vendo. A interpretação excessiva de um plano ou de

uma imagem de arquivo, como essa ficção que acompanha a mulher na sua chegada ao campo de Auschwitz, permite não “pilhar” a imagem, como faria um expert, isto é, não diluí-la em uma “exegese” que, da mesma forma que os adeptos da prova irrefutável pela imagem, a fariam dizer tudo. Na obra de Farocki, a ficção, ao se assumir enquanto tal, é uma porta, uma via, um acesso à imagem e ao que ela documenta, e não ao passado “tal como ele foi” (BENJAMIN, 1990: 435). Seu método de retomada de filmes para montar *Os operários saem da fábrica* o comprova. O comentário ficcional de *Bilder der Welt und Inscript des Krieges* é uma sobre-interpretação da foto. Aquilo que ele “salva”, ou antes, aquilo que ele traz à superfície da imagem, são as condições de sua tomada. Mas porque tornar presente esse outrora que deu origem à imagem? Porque Farocki se detém, em seu próprio filme, na gênese do arquivo? Porque razão ir tão longe na remontagem?

Ao mesmo tempo em que o fotógrafo captura o rosto dessa mulher, ficamos sabendo que ela vai morrer. Como, a partir dali, suportar seu olhar fotografado? A imagem, último vestígio, produzida na iminência da morte, ganha um outro sentido quando o comentário se distancia da ficção das avenidas, para anunciar: “O campo, dirigido pelos SS, vai destruí-la. E o fotógrafo que captura, que eterniza sua beleza, também faz partes desses mesmos SS”. Essa mulher de rosto muito claro, muito bonito, e que Farocki transporta para uma avenida, é eternizada e eliminada por um mesmo gesto: o da tomada. “Eternizar a beleza”: a ficção dava, então, um acesso a essa imagem?



Figura 2: “Talvez essa interpretação salve alguma coisa” (FAROCKI, 2002: 96)

Roland Barthes foi, talvez, quem melhor compreendeu a dramaturgia da fotografia, de suas temporalidades próprias, dos rostos e dos mortos que ela capturou... Em *A câmara clara*, ele fala do retrato que Alexandre Gardner fez de Lewis Payne: “A fotografia é bela e o rapaz também” (BARTHES, 1980: 148). E, como ele explica, o “*punctum*” (*Ibidem*: 149), nela, não é tanto o fato de que Lewis Payne espera na sua cela a morte por enforcamento, em 1865. Ele provém da reunião intempestiva do antes e do depois para o espectador atual, da estranha cristalização, na foto, desses dois tempos, que podemos, agora, reunir: “ele morreu e ele vai morrer” (*Idem*). Segundo Barthes, esses dois tempos configuram a dramaturgia da fotografia.¹¹ Ele nos fala, assim, de sua qualidade testemunhal: essa dramaturgia não provém da pessoa filmada ou fotografada e de seu passado, mas da imagem e de sua capacidade de evocar, *ao mesmo tempo*, a morte e a vida do fotografado, ao permitir-nos dizer dessa pessoa: “ela morreu e ela vai morrer”.¹² Aliás, se aprofundarmos essa reflexão e aproximarmos dela o pensamento de Agamben sobre o testemunho e o arquivo, quando o filósofo diz, em *O que resta de Auschwitz*, que a testemunha é “o que resta”, “o que sobreviveu” (AGAMBEN, 2003 :17), não ficaremos surpresos com o fato de que a mulher fotografada em *Bilder der Welt*, a vítima, a desaparecida, não é a testemunha real. Ela está morta quando vemos sua foto; a sobrevivente é a imagem, a imagem de seu olhar, a imagem de seu desejo de responsabilizar aquele que a captura e de se esquivar dele, a imagem de seu rosto fotografado por um SS. A imagem é a testemunha.

Compreende-se melhor, então, que o cinema tenha o dever de retomar essa imagem de arquivo e de levar a fundo o seu valor testemunhal, seja por meio da ficção ou do documentário, da montagem ou da *mise en scène*. Pode-se considerar “adequada” qualquer retomada que torne possível a com-preensão e a apropriação do arquivo. Vimos que a ficção permitia localizar na imagem de arquivo aquilo que remete à sua tomada, ou seja, aquilo que informa o espectador sobre a *produção* do documento. Ela fornece, então, uma indicação importante para a história, pois, mais do que nutri-la com um simples contexto, a narração ficcional da tomada da fotografia propõe um conhecimento íntimo das formas fílmicas ou fotográficas. Ela se debruça sobre o que desencadeou a produção do documento visual, como no caso

11. Barthes diz: “é a ênfase dilacerante do noema (“isso foi”), sua representação pura (...) Eu me estremeço (...) por causa de uma catástrofe que *já* aconteceu” (*Ibid.*: 148-149).

12. É o que Sylvie Rollet, em seu comentário sobre essa sequência, denomina como “o momento único da tomada no passado” e o “futuro anterior de sua morte programada” (ROLLET, 2011 : 69). Ela diz que é a retomada que “coloca em contato” esses dois momentos. Nós pensamos que é a imagem, e somente ela, uma vez lida, mais tarde, que apresenta essa temporalidade heterogênea ao espectador. Farocki apenas a sustenta.

da relação filmador-filmado. Mais ainda, ela nos informa também sobre “o que resta” na imagem e que permite ao cineasta apreender essas informações: a relação filmador-filmado, tal como ela se inscreve no rosto da mulher que se volta para a câmera. Visível na superfície da imagem, esse ínfimo vestígio autoriza o cineasta a retomar a foto dessa maneira. Ele torna possível a retomada ficcional do documento, sem que o cineasta tenha, no entanto, que demonstrar um controle excessivo do mesmo. É esse “resto” que guia o trabalho da retomada, que leva a mão do cineasta a reenquadrar ou que o convida a produzir uma ficção. Não se trata, então, de um “puro desvio”, como na obra de Debord, mas de um “autêntico método, impuro”, “experimental”, como diz Didi-Huberman, “fundado em uma afinidade com a imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2010: 99). Os dois sentidos da palavra “permitir” aqui empregados, “autorizar” e “tornar possível”, dizem o quanto Farocki escolhe minuciosamente as suas ferramentas, o quanto o cineasta está sempre em busca de um gesto adequado para a retomada dos arquivos. Quanto à ficção em seus filmes, ela só se apropria da imagem para poder sustentar alguma coisa que essa imagem contém e que é preciso levar à tela. Isso o cineasta mesmo diz, e está presente em sua maneira de decupar e de montar. Em *Schnittstelle* (Farocki, 1995), ouvimos Farocki dizer: “Hoje não posso mais pensar em um filme se não estou na mesa de montagem. Eu escrevo de dentro das imagens, depois as leio”.

Uma outra virtude ou potência do comentário ficcional de Farocki é a de escrever fundamentalmente uma história *para* as vítimas. Ele traz consigo a exigência de memória dos mortos que se encontram na superfície da imagem, levando em conta o fato de que uma memória apropriada só pode provir de uma forma de filmar e de mostrar. Harun Farocki transmite, nessa sequência, toda a importância de dois gestos: o da *tomada* inicial da fotografia e o de sua *retomada*. Trata-se de nos situar em uma relação com a imagem marcada pelo desejo de que uma outra história seja escrita para aquela mulher. Colocando-nos diante do seu rosto, imperceptível, claro e belo, eternizado pelo SS que a fotografa, a ficção do comentário, ao restituir o contexto da tomada no seu conjunto, nos torna solidários em relação à morte da fotografada, à sua destruição, e não simplesmente ao seu desaparecimento.¹³ Do arquivo à ficção, da tomada à retomada, trata-se de escavar *passagens* cinematográficas da história para o cinema. “De repente, um rosto, ali, me olha”: virtude do comentário, que consiste em

13. Sobre isso, ver a distinção pertinente que Didi-Huberman faz entre desaparecimento e destruição no texto dedicado a Farocki em *L’Oeil de l’Histoire 2* (DIDI-HUBERMAN, 2010: 103-104)

sustentar a aparição da imagem, em partilhar o destino dessa mulher, ao inventar “um gesto de cinema para se colocar diante do acontecimento” (LINDEPERG, 2007: 92), para responder à exigência “daquele que viveu, ali” (BENJAMIN, 2000: 99).

Há uma outra razão para o uso do comentário. Farocki sabe que essa fotografia não constitui uma prova do extermínio dos judeus. O problema consiste, sobretudo, em não criar o desejo de prova, em observar uma regra de parcimônia que visa estabelecer e delimitar, aos olhos do espectador, o testemunho de uma imagem. A distinção entre testemunha e vítima (entre a imagem que é a testemunha sobrevivente e a vítima, na superfície da imagem) serve, justamente, para compreender que cabe à retomada da imagem atualizar o vestígio e lembrar que o gesto de tirar uma foto pode evocar o de tirar uma vida. É o que faz a ficção, um meio propriamente cinematográfico e imaginativo, quando ela nos propõe enfrentar a imagem do rosto dessa mulher, plenamente conscientes do tempo que dela nos separa. Aquilo que foi registrado no momento da tomada precisa ser retomado, afim de elevar o arquivo à potência de uma imagem que, sabendo-se *imagem*, pode também tornar imaginável o que ela não mostra. A imaginação e a prova foram sempre os dois freios ou interdições impostos à representação ficcional ou documental dos campos de concentração e de extermínio. A maior virtude da ficção está na possibilidade de mostrar o seu avesso, a saber, o fato de que ela é apenas uma narrativa, impossibilitada de testemunhar plenamente. Ao contrário do que foi dito anteriormente, a ficção, quando encontra as propriedades documentais da imagem que a autorizam a retomar os arquivos, não é apenas *apropriada*. Ela só se torna adequada ao mostrar, de maneira pertinente, sua “impropriedade fundamental”, isto é, ao abordar as imagens como mediações e não como o real, ao mostrar que um arquivo não testemunha sobre o passado tal como ele foi, mas sobre a sua captura numa imagem parcial e lacunar.

III. “Rodaríamos um filme?”: Respite e a interpretação sucessiva dos arquivos

A adequação dos meios escolhidos por Farocki em *Respite* já foi comentada por vários autores, com ênfase na escolha das cartelas pretas (DESPOIX, 2008: 89-91; LINDEPERG, 2009: 27-30; DIDI-HUBERMAN, 2010: 111). Entrecortando as imagens de arquivo filmadas, as cartelas interpelam um material encontrado

pelo cineasta no Memorial de Westerbork, o material bruto de um filme inacabado, rodado em 1944 a pedido dos nazistas e destinado a enaltecer o campo transitório holandês. As cartelas de texto inseridas por Harun Farocki serão o único comentário sobre as imagens, nesse filme que ele preferiu deixar mudo. Diferentemente de *Bilder der Welt*, não é mais a relação imagem-som que fabrica, então, nossa leitura e nossa apreensão dos arquivos, mas uma relação texto-imagem que obriga Farocki a mostrar as imagens várias vezes. Sobretudo, a interferência entre a imagem e o comentário depende de um antes e um depois, e não mais de uma simultaneidade. Com efeito, ora as cartelas designam o que acabamos de ver, para nos ajudar a observar certos detalhes dessas imagens que, apesar da propaganda de onde provêm, deixam transparecer alguma coisa do campo de concentração; ora elas propõem uma interpretação das imagens filmadas, dificilmente legíveis. As cartelas permitem re-ver o que foi visto, fazendo dos arquivos um objeto de olhar e de leitura, de ver e de saber.

A cena que nos interessará aqui é aquela do trabalho na fazenda. Trata-se de uma sequência do filme na qual o cineasta desenvolve, de maneira explícita, uma leitura dos arquivos, interpretando-os ao extremo, a fim de mostrar a irresolução dos planos. O material retomado por Farocki não foi apenas encomendado pelo SS Albert Konrad Gemmeker, mas também foi filmado por Rudolf Breslauer, um prisioneiro judeu do campo. A ambivalência dos planos se deve, então, à “identidade da equipe de realização” (LINDEPERG, 2009: 27). Quem sabe se Breslauer não queria filmar para documentar o campo? Em que medida ele se submeteu efetivamente ao protocolo de filmagem encomendado? Farocki não faz essas perguntas diretamente às imagens. Embora ele tenha lido inúmeros textos e documentos sobre Westerbork e complementado seu visionamento dos arquivos com uma pesquisa documental, *Respite* acaba sendo, antes de tudo, um filme que se debruça sobre o que as imagens trazem como possibilidade de acesso ao campo de concentração. Mesmo se os documentos ajudam Farocki nessa tarefa, o filme procede a um movimento contrário, partindo das imagens, em direção ao saber. Trata-se, assim, de não fazer as imagens dizerem aquilo que não contêm. Se atendo ao material filmado de Westerbork e apenas a ele, Farocki oferece a essas imagens do campo de concentração transitório a ocasião de poderem, enfim, revelar sua

própria especificidade e dar acesso à história da deportação a partir daquilo que elas registraram, mostraram, produziram, daquilo de que elas são o vestígio.

Foi vendo os filmes de Resnais et Leiser, nos quais eles retomam alguns planos do campo de Westerbork – principalmente a sequência da plataforma ferroviária, “uma das únicas imagens existentes da deportação” –, que Farocki teve a ideia de fazer de *Respite* um filme mudo, tendo como única fonte as imagens de Westerbork e, como comentário, apenas algumas cartelas pretas de intertítulos. Farocki se insurge contra a remontagem operada por Resnais e Leiser, que procura mostrar e fazer acreditar que esses trens chegam em Auschwitz: “Porque esse tipo de sugestão? Não podemos acreditar no que nos mostram, quando não há nenhuma imagem?” (FAROCKI, 2009: 23). A retomada *dessas* imagens, e somente *essas*, diz respeito ao poder do cinema de mostrar e fazer imaginar aquilo que não tem nenhuma imagem. Eu diria até mais: é considerando a potência dos arquivos que existem e o que eles mostram que Farocki torna possível escrever uma história dos campos a partir das raras imagens que foram rodadas ali, das imagens lacunares de que dispomos.

A cena dos trabalhos na fazenda começa, justamente, com uma cartela branca do filme encomendado, inacabado: “Unser Bauernhof” (nossa fazenda).¹⁴ Enquanto cena que se inscreve em uma lógica de apresentação do campo de concentração como pequena empresa viável, seu ponto de vista poderia simplesmente ser atribuído ao seu mandatário, o SS Gemmeker. Mas o “nós” da cartela introduz, de antemão, algo implícito. Na imagem, vemos apenas detentos fazendo o trabalho da lavoura, com um ardor particular. Dois deles, anuncia uma cartela, teriam até “substituído um cavalo”, a fim de expor, por conta própria, sua condição de trabalhadores e justificar sua utilidade. É aqui que aparece a primeira tentativa de sobre-interpretação de Farocki: “Isso só pode querer dizer: nós somos os seus animais de carga”. Sentenciosa, a frase é completada por uma segunda cartela: “Nós fazemos o trabalho que, normalmente, é feito pelas máquinas e pelos animais”. Farocki arrisca, aqui, uma leitura das imagens. Ele insinua que haveria uma convergência dos objetivos dos detentos com os do mandatário do filme, Gemmeker (mostrar que o campo é viável, para não fechá-lo) e, também, uma forma de “adesão” dos filmados “à sua missão!” (ROLLET, 2011: 105). “Percebe-se bem o

14. Mais uma vez, “a ironia da legenda” das imagens filmadas...

que essa [...] tradução tem de provocador”, escreve Sylvie Rollet sobre o assunto (*Idem*). No entanto, é ela que nos indica que as imagens do filme de Westerbork contêm vários olhares cruzados e difíceis de ler... Claramente exageradas, as cartelas não proferem uma verdade; elas tentam traduzir essa impressão surda de que os arquivos evocam, potencialmente, um espaço em que detentos e algozes parecem não estar separados, mas envolvidos em uma relação reveladora daquilo que Primo Levi chamou de “zona cinza”. Aliás, é por isso que Farocki não pode parar por ali. É preciso completar as imagens com outras traduções contraditórias, submetê-las a um texto e uma leitura, a fim de tornar “palpável” o que, nas tomadas, é tão inextricável. Em primeiro lugar, são as imagens que vão resistir a essa interpretação. A esse “querer dizer” que Farocki assinalava como unívoco (“isso só pode querer dizer”) se opõe o conteúdo relativamente vivo dos planos que ele utilizou. Um dos dois homens que substituem o cavalo sorri do fundo do plano, até chegar perto da câmera. A jovem que, pouco depois, descarrega os tijolos, sorri, igualmente, em seu labor, como o resto do grupo. “Essas imagens em que os homens substituem os animais como força de trabalho são, sem dúvida, aviltantes, mas elas deixam transparecer, ao mesmo tempo, um tom idílico”, como diz Philippe Despoix (2008: 91). E, de fato, essas imagens, que só podiam significar uma coisa, “podem ser lidas de outra maneira”, anuncia o filme.

Os planos retomados por Farocki revelam, doravante, uma beleza frágil. Os corpos e os gestos, filmados em câmera lenta e contra-plongée, fazem pensar nos filmes soviéticos que mostram o trabalho na lavoura. A segunda interpretação proposta por Farocki tem como efeito, justamente, apreender esse outro aspecto dos planos rodados por Breslauer. Em câmera lenta, é como se os “detentos sementessem terras novas. Como se eles desenvolvessem alto que lhes fosse próprio, uma nova sociedade, talvez”, como o comentário nos convida a crer. Com certeza, essa versão idílica é tão inverossímil quanto a primeira, que falava da adesão dos detentos. Mas ela convida, antes de tudo, a observar o valor dos planos, a prestar atenção nos corpos daqueles que, semeando batatas, descarregando tijolos, parecem convocar a esperança. Como se, pela empatia da leitura proposta, o que era visto como participação se tornasse, agora, uma afirmação, isto é, a recusa, talvez, de uma reação ao confinamento do campo, uma

participação no seu mecanismo. “Como se desenvolvessem algo que lhes fosse próprio”, diz a cartela. Por que temos dificuldade em acreditar nisso? Essa sobre-interpretação de Farocki faz pairar a dúvida sobre a forma como os detentos viviam no campo de concentração transitório. Ela deixa transparecer também que, nesse campo de concentração, podia ter lutado a afirmação de si, mesmo a pessoa estando confinada e condenada ao trabalho forçado. Farocki propõe não mais a adesão como modo de leitura, mas uma resistência, apesar do confinamento.

A opção por “oferecer várias leituras possíveis do material” (DESPOIX, 2008: 92) ou várias “traduções sucessivas” (ROLLET, 2011: 104) faz com que *Respite* dê conta da ambiguidade das imagens, remetendo à ambivalência que liga detentos, filmadores e algoz... O mais interessante é que Farocki propõe pensar em algo como uma “zona cinza” própria ao cinema, ligada ao contexto de filmagem e àquilo que cada um esperava do filme. Mas como não se pode saber ao certo o que uma imagem quer dizer, tanto mais porque o filme em questão permaneceu inacabado, Farocki interpela as imagens e navega entre diferentes polos de sentidos, às vezes interpretando em excesso, outras vezes reformulando uma interpretação que parecia definitiva. Em sua observação, ele leva constantemente em conta elementos de *mise en scène* que, não se sabe, podem ter sido desejados somente pelo filmador (o estilo russo dos planos); ele parece atento à imagem que os filmados oferecem de si mesmos, que pode ser lida de várias formas. Se ele põe em dúvida a atribuição das imagens, entre o olhar nazista do mandatário e o olhar judeu do filmador, e, ainda, o desejo dos filmados, é para não circunscrever os homens e os arquivos a uma explicação causal e fechada. Trata-se de devolver o passado ao seu próprio possível, às resistências dos filmados, às contradições da história.

Essas sobre-interpretações correspondem, ainda, ao exemplo da Berlim insurrecta de 1919, no qual Farocki juxtapõe duas imagens, dizendo que elas se parecem: trata-se de compreender que o cinema de retomada talvez não tenha o objetivo de “ultrapassar as diferenças” ou decidir sobre o que pertence a um olhar ou a outro, mas de tratar os arquivos “no jogo de sua instância”, como dizia Foucault (2001: 733). Esse jogo, em *Respite*, está extremamente ligado à filmagem e às condições segundo as quais uma imagem pode documentar um olhar e um ponto de

vista. Atento aos elementos da tomada, aos filmados, à superfície da imagem, a qualquer sinal que testemunhe sobre a encomenda (as cartelas brancas, por exemplo), tanto quanto ao valor idílico dos planos, Harun Farocki mostra que é impossível decidir por um único aspecto. Para isso, ele é levado a inventar uma forma de *mise en scène* das imagens que interpela incessantemente o que nós vemos. As cartelas sucessivas de *Respice* exigem um olhar atento à singularidade de cada plano. Cada informação cinematográfica visível no arquivo é uma via de acesso à complexidade oculta do plano, rumo à complexidade da história.

Tradução do francês: Anita Leandro

* NB: Nós utilizamos os títulos originais em alemão, com exceção de *Respice*, cujo título original é o título em inglês, uma vez que o filme foi realizado no contexto do Jeonyu Digital Project de 2007.

REFERÊNCIAS*

Filmes

L'Ambassade. Réalisation : Chris Marker. Paris: Les films du jeudi, 1973. DVD ARTE Editions (20 min.), son., couleur.

Shoah. Réalisation: Claude Lanzmann. Paris: Les Films Aleph, Historia Films, Ministère de la Culture, 1985. Edition DVD Why Not Productions (540 min.), son., couleur.

Wie man sieht. Auteur et Producteur: Harun Farocki. Berlin: Harun Farocki Filmproduktion, 1986. Editions DVD Absolut Medien (72 min.), son., couleur et noir&blanc.

Bilder der Welt und Inscrit des Krieges. Auteur et Producteur: Harun Farocki. Berlin: Harun Farocki Filmproduktion, 1988. DVD Editions Survivance (75 min.), son., couleur et noir&blanc, legendado: français/english.

Schnittstelle, Installation vidéo double écran. Réalisation: Harun Farocki. Production: Musée Moderne d'Art de Villeneuve d'Ascq, Harun Farocki Filmproduktion. 2 vidéos (Beta SP), son., couleur (23 min.)

Respice. Auteur et Producteur: Harun Farocki. Berlin: Harun Farocki, 2007. DVD Editions Survivance (40 min.), muet, n&b/Version en, de & fr.

Livros

AGAMBEN, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz: le témoin et l'archive*. Paris: Payot & Rivages, coll. Rivages poche / Petite Bibliothèque, 2003.

_____. Notes sur le geste. In: *Moyens sans fin: notes sur la politique*. Paris: Payot & Rivages, coll. Rivages poche / Petite Bibliothèque, 2002, pp. 59-71.

BARTHES, Roland. *La Chambre claire*. Paris: Éditions de l'étoile, Gallimard, Le Seuil, coll. Cahiers du Cinéma, 1980.

BENJAMIN, Walter. Sur le concept d'histoire. In: *Écrits français*. Paris: Gallimard, 1990. p. 423-444.

_____. Petite histoire de la photographie. In: *Oeuvre II*. Paris: Gallimard, 2000, p. 295-321.

BOULEAU, Annick. *Passage du cinéma*, 4992. Paris: Ansedonia, 2013.

BLÜMLINGER, Christa. Harun Farocki ou l'art de traiter les entre-deux. In: *Reconnaître et Poursuivre*. Courbevoie: Théâtre Typographique, 2002. p. 11-17.

DELEUZE, Gilles. Les Puissances du Faux (chap. 6). In: *Cinéma 2: L'Image-Temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985. p. 165-202.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontages du temps subi. L'Oeil de l'histoire 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.

_____. Passés cités par JLG. L'Oeil de l'histoire 5. Paris: Les Éditions de Minuit, 2015.

FAROCKI, Harun. Bilderschatz, Thesaurus ou Vocabulaire d'images: quelques extraits d'une conférence donnée par Harun Farocki le 7 XII 1999. In: BLÜMLINGER Christa (dir.), *Reconnaître et Poursuivre*. Courbevoie: Théâtre Typographique, 2002. p. 93-97.

_____. *Harun Farocki Films*. Courbevoie: Théâtre Typographique, 2007.

FOUCAULT, Michel. Sur l'archéologie des sciences: réponse au Cercle d'épistémologique (texte n°59). In: *Dits et Écrits (1954-1988), vol. 1 (1954-1975)*. Paris: Gallimard, 2001. p. 733

LINDEPERG, Sylvie. *La Voie des images: quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Paris: Verdier, 2013.

- _____. “Nuit et Brouillard, l’invention d’un regard”. In : FRODON, Jean-Michel (dir.), *Le Cinéma et la Shoah, un art à l’épreuve de la tragédie du 20e siècle*. Paris : Cahiers du Cinéma, 2007.
- NANCY, Jean-Luc. La Représentation interdite (chap. 3). In: *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003. p. 57-99.
- NINEY, François. *L’Épreuve du réel à l’écran: essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles: De Boeck, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. *Figures de l’histoire*. Paris: PUF, 2012.
- ROLLET, Sylvie. *Une éthique du regard*. Paris: Hermann, 2011.
- _____. Harun Farocki : de l’archive à l’image, une enquête sur le regard. In : PHAY-VAKALIS Soko (dir.), *Miroirs, Appareils et Autres Dispositifs*. Paris: LHarmattan, 2009. p. 127-138.
- _____. (Ré)actualisation de l’image d’archives: ou comment deux films de Harun Farocki parviennent à “anarchiver” le regard. In: CAMARADE Hélène, GUILHAMON Elisabeth, KAISER Claire (dir.), *Le National-socialisme dans le cinéma allemand contemporain*. Lille: Presses du Septentrion, 2013. p. 103-117.
- WIEVIORKA, Annette. *L’Ère du témoin*, Fayard, coll. Pluriel, Paris, 2013.

Artigos

- BLÜMLINGER Christa. De la lente élaboration des pensées dans le travail des images. *Trafic*, Paris, n°14, printemps 1995, p. 27-38.
- COMOLLI, Jean-Louis et LINDEPERG, Sylvie. Images d’archives: l’emboîtement des regards. Entretien avec Sylvie Lindeperg. *Images documentaires*, Paris, Regard sur les archives, n°63, p. 11-39, 1er et 2e trimestre 2008.
- DESPOIX, Philippe. Travail/sursis – délai sans rémission. Un document tourné par des détenus de Westerbork. Monté et commenté par Harun Farocki. *Intermédialités*, Montréal, Travailler (Harun Farocki), n°11, p. 89-93, printemps 2008.
- FAROCKI, Harun. Respite / Sursis / Aufschub. *Intermédialités*, Montréal, Travailler (Harun Farocki), n°11, carnet central non paginé, printemps 2008.

_____. Comment montrer des victimes? *Trafic*, Paris, n°70, été 2009, p. 16-24.

_____. À propos du cinéma documentaire. *Trafic*, Paris, n°93, printemps 2015, p. 78-84.

LINDEPERG, Sylvie. Vies en sursis, Images revenantes. *Trafic*, Paris, n°70, été 2009, p. 25-32.

RANCIÈRE, Jacques. Les incertitudes de la dialectique. *Trafic*, Paris, n°93, printemps 2015, p. 94-101.

Referências eletrônicas

LINDEPERG, Sylvie. L'étrange album de famille du XXe siècle: le cinéma et la télévision face aux photographies d'Auschwitz. In: *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2008/1 N° 89-90, p. 37-43. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps-2008-1-page-37.htm>

MAYERS, Oren. Musées historiques et américanisation de l'Holocauste. In: *Le Temps des médias* 2/2005 (n° 5), pp. 92-114. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2005-2-page-92.htm>

Tese

BUSSY, Amélie. *Reprise(s) de Harun Farocki, la possibilité d'une expérience: enjeux cinématographiques et historiques*. 2014. 625p. Arts (Histoire, Théorie, Pratique) – Université Bordeaux Montaigne, Bordeaux, 2014.