



O destino singular das imagens de arquivo: contribuição para um debate, se necessário uma “querela”

SYLVIE LINDEPERG

Historiadora, professora na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

“Eu acho um pouco excessiva a aversão do público atual contra tudo o que é taxado de polêmico ou que aparenta sê-lo. Parece se esquecer de quantas questões importantes só puderam ser esclarecidas graças aos contraditores, e que os homens não entrariam em acordo sobre o quer que seja se não fossem alvos de querelas sobre nada. ‘Querela’ é, com efeito, o termo do qual se serve a conveniência para estigmatizar toda discussão. E provocar querelas se tornou tão inconveniente que temos menos vergonha de maldizer ou de odiar do que de dar prosseguimento a uma querela”,

Lessing, 1769.¹

1. Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon ou des frontières de la peinture et de la poésie*, préface d’Hubert Damish, Paris, Éditions Hermann, 1990, réédition 2002, p. 201.

Se os arquivos audiovisuais são, cada vez mais, objeto de um entusiasmo generalizado, coloca-se a questão das tensões e contradições engendradas pelos usos diversificados. Estas imagens, de fato, entraram pouco a pouco no campo dos historiadores, sem ter, contudo, o estatuto dos arquivos escritos. Além disso, uma das tendências dominantes da produção documentária *mainstream* se baseia, há anos, na disjunção operada entre, de um lado, a história dos acontecimentos, deixada aos profissionais da história, e, de outro lado, a história das imagens, considerada como um domínio reservado ao diretor. Nessa perspectiva, em geral, a única tarefa dos historiadores é validar “a exatidão histórica”. No entanto, aos maus usos de antes, as tecnologias digitais acrescentam uma nova dimensão, facilitando manipulações como a colorização ou a sonorização dos planos. Sylvie Lindeperg descreve certas práticas dominantes do documentário histórico que relega a imagem de arquivo à função de mercadoria e oferece algumas pistas em prol de um “estatuto científico” dos arquivos audiovisuais.

Desde o final do século passado, e de maneira acelerada nos últimos anos, as imagens de arquivo são objeto de todas as atenções. Seu atrativo se manifesta nos domínios da pesquisa, do ensino, da criação. Elas também são exploradas pelas indústrias culturais, que as levam ao conhecimento de um grande público, com um novo *look*, proporcionado pelos efeitos. Se podemos nos alegrar com esse entusiasmo generalizado, convém tomar consciência das tensões e contradições engendradas por essas múltiplas utilizações.

Fontes incontornáveis para a História do amanhã, as imagens filmadas não gozam de um estatuto equivalente ao dos arquivos escritos. Se elas entram, pouco a pouco, no laboratório

dos historiadores, seu lugar ali dentro permanece marginal. A invenção tardia do cinema e do audiovisual, as especificidades técnicas do seu arquivamento, seu valor mercadológico e as questões jurídicas que suas imagens levantam, as colocam à margem das regras em vigor para a conservação e a comunicação dos arquivos. Sua integridade se encontra, por vezes, ameaçada, o acesso a elas permanece desigual. Suas utilizações onerosas, frequentemente proibitivas, freiam igualmente a experimentação de formas inovadoras de escritura da história, no âmbito dos dispositivos pedagógicos e científicos.

Por serem entrelaçadas e interdependentes, essas questões necessitam de uma reflexão de fundo associando historiadores, cineastas, pedagogos, produtores, juristas, arquivistas, conservacionistas...² Eu me contentaria em indicar, aqui, algumas pistas sobre o “estatuto científico” dos arquivos audiovisuais e sobre algumas práticas dominantes do documentário histórico, me apoiando em exemplos emblemáticos.

2. É todo o sentido do seminário “A quem pertencem as imagens?” e do programa de pesquisa sobre os fundos de arquivos audiovisuais que eu implementei (*mis en oeuvre*) na Universidade Paris 1, com Agnès Devictor e Ania Szczepanska, no quadro no LabEx Création, Arts, Patrimoines.

A imagem como vestígio/rastro: confrontar o inteligível à perda

Negligenciadas pelos historiadores por muito tempo, as imagens filmadas começam, aos poucos, a serem reconhecidas como fontes preciosas. Elas clareiam os acontecimentos de maneira sensível, renovam os pontos de vista sobre eles, reabrem suas perspectivas; elas guardam os rostos e gestos de mulheres e homens do passado, dão corpo aos ausentes da história, trazem à luz fatos e temas esquecidos. As imagens de arquivo são também os sintomas das mentalidades de uma época, de suas maneiras de ver e de pensar, de formar a opinião, de construir as memórias e fixar os imaginários. Elas testemunham, ainda, sobre o papel de agentes da história e vetores da memória exercido pelo cinema e pelo audiovisual. É que as câmeras fizeram mais do que registrar o mundo. Filmando-o, elas contribuíram para modificá-lo profundamente, fazendo surgir novas formas de historicidade e de eclosão de acontecimentos. Nesse sentido, levar em conta os arquivos audiovisuais excede, em grande medida, o domínio da história cultural; eles constituem um material precioso para uma história social, política, mental, simbólica dos mundos contemporâneos.

Se essa constatação traça o seu caminho na “comunidade científica”, os contemporaneístas franceses ainda são, no entanto, muito reticentes em reconhecer a importância das imagens na escrita da história, em integrá-las em suas pesquisas e atividades de ensino. Os especialistas em imagens filmadas são mantidos na periferia dos departamentos de história. E se seus trabalhos são ignorados por seus pares de maneira menos sistemática, eles exercem seus magistérios fora da disciplina. Essa tomada de consciência, tardia e lenta demais, freia o indispensável desenvolvimento de um ensino teórico e metodológico sobre essas fontes arquivísticas de um gênero particular, uma vez que a interpretação dos arquivos filmados deve ser submetida a regras rigorosas, dado o seu manuseio delicado.

Por sua capacidade de tornar visível um passado que não existe mais, os arquivos audiovisuais estão na origem de numerosas imposturas. Em *L'absent de l'histoire*, Michel de Certeau compara a posição do historiador com a de Robinson Crusóe na costa de sua ilha, descobrindo “o vestígio de um pé descalço impresso na areia”: “O historiador percorre as bordas de seu presente; ele visita essas praias nas quais o outro aparece apenas como rastro do que passou. Ali, ele instala sua indústria. A partir de pegadas definitivamente mudas (o que passou não retornará mais e a voz está perdida para sempre), [...] constrói-se uma mise-en-scène da operação que confronta o inteligível a essa perda”.³

A imagem filmada tem um quociente de realidade maior do que o documento escrito; ela parece, assim, limitar a perda existente no âmbito do trabalho histórico. A captação da máquina cinematográfica, por parecer conservar ao mesmo tempo a pegada e o pé, oferece um excedente de real que está na origem de numerosas ilusões. A voz registrada não é mais exatamente a mesma, mas ela já não está mais totalmente perdida. Esse efeito de presença dá a sensação de que algo do que passou *retorna*; ele pode ser, nesse sentido, uma armadilha que atrapalha o trabalho necessário de interpretação. O aparelho de gravação suprime, ao mesmo tempo, a distância estrutural entre o advento de um fato e sua inscrição, modificando profundamente as condições de escrita e de produção da história.

No final do século XIX, Charles Seignobos e Charles-Victor Langlois, ao mesmo tempo em que estabeleciam as bases do método histórico e fixavam as regras de expertise dos

3. Michel de Certeau, *L'absent de l'histoire*, Paris, Maison Mame, 1973, p. 8-9 [tradução nossa]

documentos de arquivos, advertiam seus contemporâneos de que a História não poderia jamais almejar o estatuto de ciência, por não provir, de maneira alguma, da *observação*. Na mesma época, a invenção dos irmãos Lumière suscitava o entusiasmo de alguns contemporâneos; ela acenava com o amanhecer de uma nova era, na qual, graças às câmeras, o conhecimento do passado se tornaria uma “ciência exata”. O crítico do *Journal des débats* profetizava que as cátedras de história seriam, em breve, “todas elas ocupadas por simples apresentadores de lanterna mágica”, acrescentando que, assim, muitos erros seriam poupados às futuras gerações. Ainda em 1898, o jornalista do *Petit Moniteur* comparava essas imagens a “fatias de passado engarrafadas”, que bastaria deixar envelhecer, “como os grandes vinhos, antes de serem liberadas para o consumo”, a fim de fazer “reviver” os séculos transcorridos.⁴ As imagens não seriam vestígios por interpretar, mas fatos enlatados; sua conservação permitiria às gerações futuras observá-los. A História e o real seriam restituídos em sua plenitude; a câmera seria uma “testemunha ocular verídica e infalível”; a evanescência do testemunho e as falhas da memória humana seriam combatidas pela exatidão da reprodução analógica.

4. *Le Petit Moniteur*, 9 de junho de 1898; *Le Journal des débats*, 11 de maio de 1898 (textos reunidos em Boleslas Matuszewski, *Écrits cinématographiques. Une nouvelle source de l'histoire e La Photographie animée*, Edição organizada por Magdalena Mazaraki, Paris, AFRHC/La, Cinémathèque française, 2006).

5. Segundo os termos de Boleslas Matuszewski, *ibid.*

A ideia segundo a qual os arquivos filmados gozam de um estatuto de “prova absoluta”,⁵ oferecendo uma verdade blindada, incontestável e intangível, nunca perdeu sua atualidade. Ao longo de todo o século XX, essa crença conviveu, não sem paradoxo, com formas cada vez mais sofisticadas de manipulação das imagens, amplificadas pelos desenvolvimentos da montagem e pelo advento do cinema sonoro. Assim, cada época projetou sobre as imagens do passado sua psiquê, seus sonhos e seus fantasmas, mobilizou-as a serviço da propaganda, forçou o seu sentido, solicitou-as, violentou-as sem limites. Os arquivos filmados encontram-se, assim, presos entre dois perigos opostos: o curto-circuito da interpretação frente à ilusão de um passado que retorna; e o comentário sem controle que abusa das imagens, transformando-as em superfícies de projeção que refletem as questões e os olhares do tempo presente.

Frente a essa constatação, os historiadores precisam lembrar que seu ofício é o de estabelecer as fontes e *interpretar* os documentos – sejam eles escritos, filmados ou fotografados – a fim de progredir no conhecimento dos fatos e na inteligência

do passado. Cabe a eles também redobrar o rigor para pensar, sob um novo ângulo, a partilha entre *visibilidade e legibilidade*, em jogo na imagem em movimento. Essa atenção exige uma cultura do cinema e do audiovisual, um conhecimento das técnicas e maneiras de filmar, uma reflexão sobre o contexto das tomadas e suas relações com o extracampo. A imagem filmada, não custa repetir, oferece apenas uma porção do real, transformada e enquadrada; ela é a expressão de um *ponto de vista* e, ao mesmo tempo, um documento sobre as maneiras de filmar, de apreender o mundo, de lançar um olhar sobre seus contemporâneos.

Enquanto o reconhecimento dos arquivos audiovisuais nos lugares de pesquisa e formação tarda a se impor, aumenta, cada vez mais, o número de historiadores que coloca o seu saber a serviço do cinema e da televisão. Há uma grande variedade dessas colaborações, às vezes muito frutíferas: elas ocupam todo o espectro que vai dos documentários de grande público às obras mais experimentais do cinema de criação. Se não cabe aqui estudar suas modalidades, certas práticas merecem ser examinadas com atenção, na medida em que elas engajam a responsabilidade dos historiadores.

Imagens violadas

Há muitos anos, uma das tendências dominantes da produção documentária *mainstream* se baseia na disjunção operada entre a história dos acontecimentos e a história das imagens. A primeira justificaria o apelo aos profissionais da História, a segunda seria domínio reservado do cineasta. Nessa perspectiva, a única tarefa dos historiadores é validar os desdobramentos da narrativa e a “exatidão histórica” dos comentários, sem se preocupar com a maneira como as imagens de arquivo são organizadas, trabalhadas, interpretadas ou com a forma como sua historicidade, natureza e estatuto são levados em conta ou não. Essa disjunção coloca um problema: pode-se, seriamente, respeitar a “verdade histórica”, se a história das imagens é totalmente falseada, seu sentido violado, suas determinações técnicas e ideológicas ignoradas, negadas? A divisão do trabalho em vigor nessas produções audiovisuais lhes permite se beneficiarem do rótulo histórico; nesse sentido,

esse selo científico legitima práticas a-históricas que o saber sobre as imagens, em constante progressão, torna cada vez mais discutíveis.

Vários filmes sobre os acontecimentos do século XX conheceram uma era da inocência em que a leitura equivocada das imagens precedeu o tempo da História. Os primeiros documentários sobre os campos nazistas foram tributários de um saber balbuciante e de um conhecimento bastante lacunar sobre as fotografias e planos de arquivo. Eles foram realizados em uma época em que as demandas sociais, simbólicas e políticas dirigidas às imagens eram outras.⁶ Hoje, o horizonte de leitura desses arquivos fotográficos e fílmicos é bem diferente. Utilizar um plano de ficção para mostrar a chegada de um comboio de deportados judeus nos trilhos de Birkenau, ou ilustrar sua espera diante da câmara de gás com fotografias de execuções à bala, tiradas em 1941 nos territórios da antiga União Soviética, trai, com conhecimento de causa, o sentido das imagens, e falseia a compreensão do acontecimento. O saber histórico estabelecido ao longo dos anos permitiu esclarecer as etapas sucessivas do extermínio dos judeus e distinguir os campos de concentração dos campos de extermínio, *inclusive em termos de imagens*. A vontade de destruir os vestígios e de tornar o judeicídio invisível foi objeto de inúmeras reflexões e o problema esteve na origem da obra matricial de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985). Aquilo que os cineastas dos anos 1940 e 1950 não podiam saber nem compreender chegou, assim, ao conhecimento de seus sucessores. O fato de alguns deles retomarem essas práticas deve-se, doravante, a um engano deliberado ou a uma ignorância imperdoável. Essa desenvoltura é particularmente preocupante quando esses mesmos cineastas pretendem transmitir a história e empunham as imagens como provas.

Ora, as tecnologias digitais acrescentam uma nova dimensão a esses antigos abusos, facilitando a colorização e a sonorização dos planos.⁷ Esse design *new look* dos arquivos, que os submete às maneiras de ver do presente, coloca, portanto, um problema particular, quando quem se serve deles o faz em nome da verdade histórica. É o caso de Isabelle Clarke e Daniel Costelle na série *Apocalypse*, sobre a qual convém retornar, em razão de seus efeitos e de sua midiaticização, tão extrema quanto unívoca.

6. Sobre esse tema, ver Sylvie Lindeperg, *Nuit et brouillard. Un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007.

7. Acrescenta-se a isso, há muito tempo, a mudança do formato de 4/3 ao 16/9 que mutila as imagens de arquivo.

Todo e seu contrário

A campanha de marketing em torno do último opus sobre a Grande Guerra⁸ impôs, de fato, a ideia de que os debates sobre a colorização haviam terminado. Ela opôs, de forma caricatural, os “antigos” – guardiões ortodoxos do preto e branco – aos “modernos”, adeptos do progresso, convencidos das virtudes da colorização. Ela conseguiu transformar a colorização num falso problema, mascarando questões cruciais vinculadas a essa prática. Torna-se ainda mais importante lembrar tudo isso, na medida em que este frenesi midiático sem matizes⁹ e seu cortejo de superlativos tornaram inaudíveis as vozes dos que contestam esses argumentos e apontam suas contradições.¹⁰

Os realizadores e os produtores de *Apocalypse* apresentam a “colorização” como a “única solução” que permite “tocar” e “sensibilizar” um vasto público e, particularmente os jovens espectadores, quanto à História. Ela seria, neste sentido, um mal necessário, uma concessão feita a seus hábitos de consumo. Essa justificativa, ainda que peremptória e condescendente no que diz respeito aos adolescentes, mereceria, sem dúvida, ser debatida seriamente pelos pedagogos.¹¹ Porém, o argumento do “*mal menor*” é imediatamente contradito por uma segunda afirmação: a colorização seria um “*must*” tecnológico colocado a serviço da verdade.

Já que os cinegrafistas viam a guerra em cores, explicam os cineastas, o digital viria “consertar os defeitos” das imagens em preto e branco, corrigir suas deficiências técnicas, torná-las “mais verdadeiras”.¹² Em nome de um discurso tecnicista, a ausência é transformada em “mutilação” e o real confundido com seu registro. Embora os cinegrafistas envolvidos nesse conflito vissem o mundo em cores, eles estavam perfeitamente conscientes de fotografá-lo em preto e branco. Por outro lado, quando utilizavam – muito raramente – uma película em cores, eles assumiam sua escolha e respondiam por suas imagens diante dos espectadores. Foi o caso de John Ford, quando filmou a batalha de Midway (1942), servindo-se das cores para construir um hino à nação americana. Em uma perfeita continuidade cromática, o cineasta brinca com o brilho do pôr do sol para clarear os *marines* em repouso, antes do combate decisivo; em seguida, ele os mostra içando a bandeira estrelada, com o vermelho que se ilumina e, por fim, conclui seu filme com um V de vitória, traçado em letra de sangue. Quando

8. *Apocalypse La Première Guerre mondiale*, série em cinco episódios, escrita e realizada por Isabelle Clarke e Daniel Costelle, produzida por CC&C Louis Vaudeville e Ideacom Internacional (Canada), com a participação da France Télévisions e TV% Quebec, Canada, 2014.

9. Que os produtores da série se lancem numa estratégia de marketing agressiva, isso se explica, amplamente, pela necessidade de amortizar as somas consideráveis que investiram. Que mídias parceiras, como *France Info* ou *Le Nouvel Observateur*, os imitem, é lamentável, porém esperado. Que uma maioria esmagadora da imprensa retome, sem discernimento, os “elementos de linguagem” comunicados pela produção, é mais preocupante. Daniel Psenny, no *Le Monde* (13 de março de 2014), afirma que o debate sobre a colorização terminou; ele acredita convencer seus leitores das virtudes da colorização, ao evocar *Les Femmes et la Grande Guerre*, documentário feito “à base em arquivos totalmente colorizados”, projetado em 8 de março de 2014 no Élysée, por iniciativa de Najat Vallaud-Belkacem. Além do argumento da unção do Élysée e do patrocínio da ministra dos direitos das mulheres não terem peso, eu me permito assinalar que essa projeção, à qual assisti com uma dezena de historiadores, foi feita em preto e branco. Quem muito quer...

10. Entre os recalitrantes, citemos de memória: Georges Didi-Huberman, “En mettre plein les yeux et rendre *Apocalypse* irregardable”, *Libération*, 21 septembre 2009; André Gunthert em seu blog,

«L'Atelier des icônes» (e, em particular, o post de 7 novembre 2011 “*Apocalypse ou la trousse de l'histoire*”); Sylvie Lindeperg (*La Voie des images. Quatre histoires de tournages au printemps-été 1944, Lagrasse, Verdier, 2013, capítulo 1 e diálogo com Jean-Louis Comolli*); Laurent Veray, *Les Images d'archives face à l'histoire. De la conservation à la création*, Poitiers, Scérén-Cndp-Crdp, 2011 e, mais recentemente, no site de Télérama (“*Apocalypse, une modernisation de l'histoire qui tourne à la manipulation*”, texto publicado em 25 de março de 2014).

11. Ver a argumentação de André Gunthert, artigo citado, blog “L'Atelier des icônes”.

12. Ver, especialmente, suas palavras no bonus da caixa de DVD de *Apocalypse. La Seconde Guerre mondiale*, France 2 Editions, 2009. Os dois realizadores são reincidentes, à propósito das imagens da Grande Guerra, quando dizem que “o preto e branco é um tipo de amputação, uma vez que a cor é a realidade”, palavras citadas por Daniel Psenny.

a equipe de *Apocalypse. La seconde guerre mondiale* coloriza arbitrariamente os planos de *O triunfo da vontade*, ela contribui, por sua vez, com a produção de uma imagem falsa. Tendo colocado em cena o congresso do partido nazista de 1934, em busca do melhor registro possível, que oferecesse ao público a plena amplitude do evento, Leni Riefenstahl teria preparado e escolhido efeitos específicos se seu filme tivesse sido filmado em Agfacolor.

A colorização sistemática impede, portanto, de pensar as diferenças entre a maioria dos filmes e tomadas do conflito registrados em preto e branco e os planos, infinitamente menos numerosos, filmados em cores. Ela tampouco permite distinguir as imagens filmadas por profissionais daquelas filmadas por amadores – alemães e americanos – que podiam, então, dispor de película em cores para suas pequenas câmeras. Em *Apocalypse Hitler* (2011) a homogeneização da imagem pela cor elimina, artificialmente, a distância existente entre esses filmes amadores e os arquivos “oficiais”, e camufla seus estatutos e usos distintos. Da mesma forma que os filmes de Leni Riefenstahl, os cinejornais do regime nazista foram rodados em preto e branco e projetados em sala de cinema; eles contribuíram para forjar um imaginário contemporâneo sobre os acontecimentos; eles agiram no presente da história. Pois se o mundo da Segunda Guerra Mundial era colorido antes de sua “captação”, o universo mental, as representações do conflito, o imaginário coletivo de grandes nações beligerantes foram transmitidos em preto e branco. Durante o mesmo período, as imagens amadoras permaneceram restritas aos círculos familiares; elas não foram vistas pelos espectadores. Dentre essas sequências, é preciso ainda distinguir as visões do mundo da guerra filmadas por profissionais dos “filmes de família”. Os realizadores de *Apocalypse Hitler* misturaram indistintamente às visões oficiais do regime nazista, imagens de pessoas próximas do Führer; eles semearam a confusão entre as esferas públicas e privadas, correndo o risco de alimentar o velho clichê do homem ordinário emergindo dos restolhos de um monstro. Não se trata, evidentemente, de censurar essas imagens amadoras, nem de negar o interesse nelas; mas é preciso estar consciente de seu manuseio delicado, inventar um dispositivo que permita distingui-las e confrontá-las com os arquivos oficiais.

Os artifícios de uma “realidade aumentada”

A colorização de *Apocalypse* aboliu todas essas diferenças de natureza e estatuto, impondo uma falsa continuidade visual entre imagens concebidas de diferentes pontos de vista.¹³ Ela permite também a Isabelle Clarke e Daniel Costelle tornarem menos discernível o amálgama persistente que produziram entre documentos de arquivo e planos de ficção, mantendo os espectadores na ilusão de que todos os acontecimentos do passado teriam sido filmados.¹⁴

O fato dessa uniformização das cores ser realizada, em *Apocalypse – La Première Guerre mondiale*, com a participação de especialistas da história militar, não a torna nem mais verdadeira, nem mais aceitável; pode-se mesmo considerar que essa colaboração agrava a impostura. Pois tais historiadores, apresentados como garantia de autenticidade, asseguram aos realizadores o certificado de que as cores adicionadas são as “verdadeiras cores” do passado. Deixemos de lado o fato de que a *expertise* desses historiadores dificilmente vai além dos acessórios militares – armamentos, bandeiras, uniformes – e permanece ineficaz para “reencontrar” as nuances de um céu de inverno, a cor dos cabelos de um soldado ou dos olhos de uma transeunte; felizmente, sua arbitragem não é mais soberana diante do sangue vermelho de uma ferida, da carnação de um rosto mutilado ou de um corpo desmembrado.¹⁵ O verdadeiro problema é que esses consultores históricos, seja qual for a extensão do seu saber, não conferem às imagens suas “verdadeiras cores”: eles as submetem aos artifícios de uma *realidade aumentada*. Essa colorização “certificada conforme”, que se obstina a negar os aspectos técnicos e a historicidade das eras do visível, apenas reanima a velha ilusão de um passado recuperado em sua completude, ampliando a confusão entre o acontecimento e o seu registro filmado. As imagens do passado não são consideradas como testemunhos, como pontos de vista sobre o mundo, mas como “a realidade visível das coisas, a verdade da própria história na medida em que aparece como evidência na tela”.¹⁶

Essa verdade histórica que já nasce pronta da imagem confere, por sua vez, de maneira abusiva, a autoridade do que é visto ao comentário e às escolhas narrativas questionáveis dos dois realizadores. Como sublinha André Gunthert, “Costelle e Claeke abrigam uma narração unívoca por trás do material documental,

13. Ver Georges Didi-Huberman, “Des images pour ne pas voir”, artigo citado.

14. Como a introdução, em uma sequência sobre Auschwitz, de um plano de *La Dernière Étape* (1948), ficção de Wanda Jakubowska sobre o campo de mulheres de Birkenau (*Apocalypse. La Seconde Guerre mondiale*) ou, ainda, a utilização de imagens de ficção filmadas por Léon Poirier em 1928 para seu filme *Verdun, vision d’histoire* (*Apocalypse. La Première Guerre mondiale*).

15. Sobre as questões éticas levantadas pela colorização dos cadáveres em *Apocalypse. La Seconde Guerre mondiale*, poupando os dos judeus por razões bastante contingentes, ver Sylvie Lindeperg, *La Voie des images*, op.cit. p. 35.

16. François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, 2009, p. 116.

mobilizado, ao mesmo tempo, como ilustração e garantia do relato. Este método, aparentemente inatacável, não é nada mais do que uma ilusão redobrada, típica da história oficial”.¹⁷

17. André Gunthert, artigo citado.

Os consultores históricos de *Apocalypse – La Première Guerre mondiale* são capturados em outra contradição do discurso de marketing que apresenta a colorização como meio ideal para “modernizar” o conflito, apresentando aos espectadores imagens “mais próximas” deles. Como explica Isabelle Clarke, o objetivo confesso deles é “se reaproximar dos telejornais atuais”.¹⁸ Essa visão conscientemente a-histórica exhibe todos os sintomas do “presentismo”: ela nivela a distância temporal em relação ao passado, abole as distâncias e suprime as articulações. O passado revisitado pelos realizadores de *Apocalypse* se vê obrigado a retornar a um presente inteiramente dilatado, cujos julgamentos morais, maneiras de ver, de “ressentir”, de tornar sensível eles assumem; um “presente maciço, invasivo, onipresente, que não possui outro horizonte além de si próprio e que fabrica cotidianamente o passado e o futuro de que necessita, dia após dia”.¹⁹

18. Comentários feitos por Daniel Psenny (artigo citado). Encontramos a estética do JT até na maneira de inscrever nas imagens o nome das personalidades da época, como Nicolas II, Georges V ou Guillaume II.

19. François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Le Seuil, 2003, p. 200.

Assim, “modernizadas”, as duas Guerras Mundiais, tratadas por Isabelle Clarke e Daniel Costelle, comentadas pela voz de Mathieu Kassovitz, submetidas à concepção gráfica da “marca” *Apocalypse*, apresentam o mesmo rosto esticado pela plástica das técnicas digitais. Cada episódio propõe ao espectador um mergulho livre na imagem e no som, uma montagem agitada e veloz que pulveriza a duração dos planos, uma visão do passado governada apenas pela solicitação dos afetos e sentidos. E como já se anuncia, com Stálin e a Guerra Fria, novas temporadas sob a franquia “*Apocalypse*”, é de se esperar que todos os acontecimentos do século XX, temerosamente revisitados por Clarke e Costelle, sejam em breve submetidos à mesma visão escatológica da História que renova o fatalismo dos povos diante da catástrofe, nutre o terror impotente das vítimas diante da “loucura dos tiranos”, em vez de tentar esclarecer as múltiplas causas de suas tomadas de poder, em vez de despertar a inteligência crítica do cidadão diante da História, de armar o olhar do espectador diante da imagem.

São essas as obrigações de um serviço público que respeita sua audiência. E pode-se considerar como fator agravante que a série *Apocalypse* seja coproduzida pela France

Télévisions, financiada com dinheiro das taxas pagas por quem tem televisão em casa. É ainda mais grave se pensarmos que essa série interfere no ensino secundário (alguns professores de escolas e liceus utilizam esses arquivos manipulados em aulas) e no campo da conservação dos arquivos. O *Institut national de l'audiovisuel* (Ina) não tem, ele mesmo, planos de criar um serviço de colorização permitindo rentabilizar seus fundos e vender imagens embelezadas? Aceitar-se-ia, sem debate, que o Banco da França abrisse um escritório especializado em moeda falsa ou que os Arquivos Nacionais começassem a retocar os documentos sob sua responsabilidade, a fim de torná-los mais atraentes? Essas diferenças mostram o nível do tratamento singular reservado aos arquivos filmados, submetidos a uma imprecisão jurídica persistente, relegados ao triste destino de mercadorias, sobre as quais bastaria pagar os direitos patrimoniais para se ver livre das servidões históricas e morais que a utilização delas requer.

Por uma reflexão ética sobre o maltrato das imagens

A servidão dos arquivos filmados às leis atreladas do comércio e do espetáculo não vai se limitar à colorização, uma vez que as inovações técnicas oferecerão efeitos de real cada vez mais “impressionantes”.²⁰ Depois das fotografias em relevo, as pesquisas acústicas permitirão, em breve, recriar a voz de grandes personagens do passado e fazê-los falar, partindo de documentos mudos. Podemos apostar que conselheiros históricos serão, mais uma vez, consultados, a fim de validar a textura da voz de Rasputin ou do imperador Guilherme II.

Se as técnicas digitais facilitam a metamorfose sem limite das marcas do passado, elas não deveriam suscitar uma reflexão ética equivalente àquela que acompanha o progresso da medicina? Se os avanços tecnológicos não podem ser postos em causa nem, obviamente, proscritos²¹, os historiadores não teriam a responsabilidade de apontar seus efeitos perversos, de mascaramento da verdade histórica? O concerto midiático empobrecedor orquestrado em torno de *Apocalypse* pretende fazer de seu sucesso público um argumento de autoridade, que o imporia como a receita de documentários do horário nobre, “a única solução” para alcançar o “grande público”. É fazer pouco

20. Para retomar uma das expressões recorrentes da campanha de marketing. Nota do tradutor: no original, “époustouflants”, termo utilizado na linguagem comercial e publicitária francesa, para caracterizar, com afetação, algo considerado “impressionante”.

21. Sobre o assunto, ver Sylvie Lindeperg, *La Voie des images*, op.cit, p. 32-33.

22. Daniel Costelle e Isabelle Clarke atuam, permanentemente, em todas as frentes – história, pedagogia, edificação moral, “dever de memória” – sem nenhuma crise de consciência ou receio de contradição. Eles parecem tão aptos a evocar a verdade histórica (“Aqui está a verdadeira história da Segunda Guerra Mundial”, afirmam sem pestanejar na abertura da primeira temporada de *Apocalypse...*) quanto a se servir da licença poética e da liberdade de criação, quando precisam justificar suas escolhas narrativas.

caso dos realizadores – ainda existe, desses – que se destinam à uma grande audiência com invenção formal e exigência, certos de que a conquista do público não pode ser obtida por meio do maltrato das imagens, desprezando a História.²²

Encorajar a diversidade, promover outros modos de fazer, discutir publicamente os usos dos arquivos fílmicos são necessidades ardentes. Elas levantam questões eminentemente políticas; elas engajam o futuro; elas prefiguram as condições de escritura da História de amanhã.

Tradução de Julia Fagioli e Pedro Veras

Revisão técnica por Anita Leandro

