

Limpeza espetacular das imagens passadas

Spectacular cleaning of past images

Publicado originalmente em Comolli, Jean-Louis. "Lessive spectaculaire des images passées". In: *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2008/1 N° 89-90, p. 71-75.

Jean-Louis Comolli

Cineasta, teórico e crítico. Foi redator-chefe da *Cahiers du Cinéma* (1966 a 1971) e escreve para *Trafic e Images Documentaires*. É professor das Universidades Paris VIII e Pompeu Fabre (Barcelona). Entre seus livros está: *Ver e poder, A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário* (UFMG, 2009).

Tradução

Icaro Ferraz Vidal Junior

Doutorando no Programa "Erasmus Mundus Joint Doctorate: Cultural Studies in Literary Interzones" na Université de Perpignan e na Università degli Studi di Bergamo.

Submetido em: 02/0/2017

Aceito em: 07/07/2017

DOSSIÊ

RESUMO

Este artigo aborda as tensões que aparecem na esfera das performances audiovisuais, entre a lógica dramática que rege a mídia, especialmente a televisão, e o que as imagens de arquivo e sons retêm de alguns traços legíveis e obscuridades. Como tratar os arquivos audiovisuais para sugerir que a história não é um "tesouro" à nossa disposição, mas uma forma de resistência? As imagens do passado estão nos vigiando e exortando-nos a aparecer diante delas.

PALAVRAS-CHAVE: Mídia, imagens de arquivo, história, resistência.

ABSTRACT

This article deals with the tensions that appear in the sphere of audiovisual performances between the dramatic logic governing the media, especially television, and what the archive images and sounds retain from few legible traces and obscurities. How to treat the audiovisual archives in order to suggest that history is not a "treasure" at our disposal but a resistance? The images of the past are watching us and urge us to appear before them.

KEYWORDS: Media, archive images, History, resistance.

1-

Conhecemos a história – exemplar como uma fábula moderna – das fotografias aéreas de Auschwitz. Harun Farocki a conta em seu filme *Imagens do mundo e inscrição da guerra* (1988). Permitam-me citá-lo longamente:

Em 4 de abril de 1944, os Aliados fazem pela primeira vez uma foto do campo de concentração de Auschwitz. Os aviões americanos tinham decolado de Foggia, na Itália, e se dirigiam rumo a seus objetivos na Silésia: as fábricas de combustível à base de carvão (gasolina hidrogenada), e de *buna* (borracha sintética). Aproximando-se dos locais da IG Farben ainda em construção, um dos aviadores engatilha seu aparelho fotográfico e realiza uma série de 22 vistas aéreas. Em três delas aparece também o “*Stammlager*” (campo mãe), situado próximo às fábricas. Estas e outras imagens chegam ao centro de análise de fotos aéreas de Medmenham, na Inglaterra. Os analistas identificaram o complexo industrial fotografado, mencionaram em seus protocolos o estado dos edifícios e o grau de sua destruição, anteciparam estimativas sobre a capacidade de produção das fábricas de buna – a existência do campo não foi uma questão. [...] Os analistas não tendo recebido ordens para procurarem os campos, não os encontraram. É, em 1977, com o sucesso da série televisiva *Holocausto* – uma série que, para torná-los imagináveis, narra os sofrimentos e a morte, reduzindo-os ao kitsch -, que se dará a ideia a dois funcionários da CIA de pesquisar as fotos aéreas de Auschwitz. Eles inserem na rede informática da CIA as coordenadas geográficas de todos os campos então situados no raio de ação dos bombardeiros – incluídas aquelas das indústrias IG Farbende Monowitz. *IG Farben* tinha construído grandes unidades de produção em Monowitz, e recebia da SS a mão-de-obra escrava. [...] Trinta e três anos depois da produção das imagens, os dois homens da CIA empreendem uma nova análise das imagens. Sobre a primeira foto de 4 de abril de 1944, eles identificam a casa do comandante de Auschwitz e localizam o muro onde ocorriam as execuções, entre o bloco 10 e o bloco 11. Eles puderam identificar e pontuar as câmeras de gás de Auschwitz e escrever: ‘Em um galpão especialmente protegido, contíguo à câmera de gás central, distingue-se um pequeno veículo. Testemunhas oculares disseram que os prisioneiros que chegavam a Auschwitz, sem saber que estavam destinados ao extermínio, sentiam-se assegurados pela presença de uma ambulância da Cruz Vermelha. Na realidade, a SS utilizava este veículo para transportar os cristais mortalmente tóxicos de Zyklon B. Poderia se tratar deste funesto veículo?’ Os analistas não estão completamente seguros, a uma distância de 7000 metros eles podem certamente reconhecer um veículo no ponto, mas não podem nem precisar um tipo, nem discernir uma marca sobre a pintura. Não há como identificar imediatamente nestas imagens aquilo que diferencia Auschwitz dos outros lugares: as fotografias não permitem reconhecer senão o que já havia sido revelado por outros, pelas testemunhas oculares então presentes nos lugares. Mais uma vez esta colusão da imagem e do texto na escrita da História: textos que devem dar acesso às imagens, e imagens que devem tornar os textos imagináveis

Harun Farocki tem razão: para entregar as imagens fotográficas (ou, além disso, cinematográficas) a seus significados, é preciso que um discurso as acompanhem, instalando uma situação de acolhimento, de espera, de desejo. Sem esta dimensão propriamente ficcional, o documento permanece indecifrável, indiferente. Nenhum arquivo funciona sozinho. Todos eles foram gravados, fabricados, investidos por necessidades e desejos diversos, e precisamente inscritos em um momento dado da história. Para que um documento volte a ser ativo e possa fazer oscilar alguma faixa de consciência, é necessário que se reencontre, uma vez mais, em um outro momento da história, a mesma conjunção entre as necessidades, os afetos, os desejos - todos, por definição, diferentes daqueles que presidiram o nascimento do documento, historicamente diferentes. Ler, interpretar, compreender articulam-se às narrativas, às demandas, aos sentimentos, às inquietudes, ao imaginário... eu diria que apenas uma narrativização - que é primeiramente uma formalização - é capaz de abrir às imagens do passado o campo de um novo possível. Fazer de um vestígio indefinível o vestígio de algo que nos dirá alguma coisa.

2-

Nada mais funciona no grande circuito dos arquivos audiovisuais que se acumulam por toda parte. Ninguém, nenhum olho no mundo jamais verá estas milhares de horas, salvas do apagamento para adormecerem - um sono imemorial. Para as imagens e os sons, bem como para os atos notariais ou os recibos de lavanderia, a massa dos arquivos submerge toda racionalidade. Há um excedente, um transbordamento, um excesso que ultrapassa toda medida humana. Somente os robôs, talvez, irão vigiar esses incontáveis estoques. Os arquivistas, sabemos, são constrangidos a destruir aleatoriamente imensas quantidades de arquivo para tentar salvar o resto.

Ontem raros e, por isso, tão preciosos quanto enigmáticos, os arquivos audiovisuais são hoje o lixo do mundo espetacular. O espetáculo envolve o mundo, sem dúvida, e como a túnica de Nesso, queima-o ao lhe cobrir: incessante, esta combustão não ocorre sem deixar resíduos; os arquivos audiovisuais não são senão restos do espetáculo, uma vez feita a operação. É por isto que não chegamos ao fim. O espetáculo transforma o mundo em um labirinto de espelhos, onde as possibilidades de

distinguir o reflexo da coisa são apagadas à medida que avançamos. Sabemos hoje que o espetáculo está por todos os lados. Agora nossa história é feita de imagens e de sons em movimento, que foram em sua maioria fabricadas por aqueles que têm em seu poder os instrumentos da espetacularização do mundo. Dito de outro modo, as televisões, que operam todas mais ou menos à base da informação-mercadoria e do entretenimento – sobre o modelo do sensacional: mais, sempre mais – fabricam, difundem, instalam as representações que irão testemunhar a nossa passagem coletiva por este mundo inferior. É o suficiente para tremer. Mas não, já está feito.

3-

Ontem se tratava de salvar do nada ou do esquecimento os vestígios iniciais da conquista cinematográfica do mundo; hoje, o que se pratica em escala planetária é o retorno ao vazio de camadas não-visuais/não-auditivas do espetáculo, velhas peles, raspas e cascas da cobertura televisiva do mundo. Contra o reino da indiferença consumidora programada pelo mercado espetacular, um único recurso, o olhar como desejo, o desejo como olhar, se supomos, pelo menos, este desejo imperioso e este olhar exigente, exatamente o oposto do zapping, que não é senão o sintoma da frouidão do primeiro e da preguiça do segundo, um e outro assustados pelo que dura.

Primeira consequência: neste desejo, neste olhar, já não se trata somente de nós. O desejo, o olhar daquelas e daqueles que fabricaram estas imagens e estes sons, como daquelas e daqueles que neles figuram. Trata-se efetivamente de reconhecer o desejo deles, o olhar deles e, através deles, as limitações e condições do momento, técnicas e ideológicas – estilísticas. No entanto, a maior parte das imagens que mancham hoje os monitores dos televisores, dos computadores, das miatecas, das próprias salas de cinema, não nos olham nem nos escutam, de qualquer lado que as tomemos, de quem filma ou de quem é filmado.

Mas... Como olhar o que não nos olha? Desejar o que não nos deseja?

4 -

Hipótese: até a Segunda Guerra Mundial, digamos até a descoberta dos campos da morte pelos Aliados (1945), pode-se supor que todas as imagens sobreviventes do passado nos apresentam, em um momento ou outro, aos olhares daqueles que são olhados – que são filmados. A troca de olhares, este reconhecimento mútuo da qualidade de sujeito do desejo de ambos os lados da lente cinematográfica, é muitas vezes gravado. Vamos nos ater em alguns exemplos: os fotógrafos de Débarquement des congressistes à Neuville-sur-Saône (Louis Lumière, 1895), as burguesas da corrida de carruagem de O homem com a câmera (Vertov, 1929), os combatentes anarquistas desfilando em caminhão em uma Barcelona liberada (1936: planos montados no final de Buenaventura Durruti, anarchiste, 1999). Estes documentos nos mostram que aqueles que são filmados olham a câmera que os filma e, para além dela ou através dela, para além do visível, olham os espectadores, ainda não atuais, que um dia ou outro irão olhá-los. O passado olha o futuro. A morte, o vivo. O sucesso do cinema constrói-se também a partir desta troca – imaginária, mas até que ponto? – de olhares de ambos os lados da lente, da tela. À distância, na diferença do espaço-tempo, o espectador é implicado pelo olhar-câmera daquelas e daqueles que são filmados. No cinema, os mortos filmados ainda olham, nos olham. Eu lembro que esta superação da morte é a verdadeira base da ascensão do poder do cinema, como instância de lançamento e de propagação de imagens animadas. É também sobre esta questão que o cinema se distancia do espetáculo – ele também triunfante. Do lado do cinema, a morte não é ultrapassada senão através de sua negação em uma operação dialética. É porque eu sei bem que os homens e as mulheres filmados desde 1895 estão em sua maioria mortos hoje, que eu posso acreditar mesmo assim que eles estão sempre vivos neste filme, nesta história, nesta montagem de planos. O cinema não nega a morte, ele joga com ela¹. Do lado do espetáculo, parece-me que o sonho partilhado por atores e espectadores é o de agir como se não houvesse a morte. Contudo, as imagens salvas do passado ainda reivindicam um pertencimento ao cinema, ou seja, elas não cessam de lembrar a morte na própria sobrevivência das figuras que elas colocam em movimento.

1 Permitam-me sugerir meu artigo “L’absente de tout miroir”. In: Voir et pouvoir. Paris: Éd. Verdier, 2004.

5 -

Talvez seja a saturação da morte por si mesma, isto é, o próprio limite da cinematografia, revelada como impossível pelas imagens mais carregadas de mortes que jamais tivemos, nunca gravadas ou vistas, talvez seja este o fim da relação cinematográfica, destruída pela acumulação hiperespetacular e, ao mesmo tempo, intensamente mortífera de milhares e milhares de cadáveres amontoados, enterrados, escavados, talvez seja a exposição a céu aberto de tantos mortos sem sepultura nem mortalha², sem recurso, sem futuro, definitivamente estrangeiros à toda ressurreição, e que não reviverão jamais em nenhuma tela, talvez seja tudo isto que marca irreversivelmente todas as imagens de arquivo a partir das imagens documentais filmadas pelos Aliados na abertura dos campos nazistas e, por exemplo, as dos ingleses em Bergen Belsen em abril de 1945. Aqui, nestes planos insustentáveis nos quais os soldados da SS carregam em seus próprios braços os cadáveres de suas vítimas, por vezes nossos olhos de espectadores encontram os olhos mortos destes corpos deslocados e arrastados pela lama, mas entre eles e nós, há um abismo, uma brecha que nada mais pode preencher. Nem o cinema.

Derrota do olhar, seguramente³. “Imagens apesar de tudo” (Georges Didi-Huberman) questiona o lugar do espectador, torna-o impraticável, tinge-o de um mal-estar irreduzível. Desde que estas imagens de morte foram vistas e difundidas (por exemplo, com a circulação mundial de *Noite e Neblina*, de Alain Resnais, 1954), eu diria que se rasgou o véu da inocência que ainda cobria e protegia o olhar do espectador, que foi pervertido, estragou sua relação com as imagens em movimento e, através delas, o próprio lugar do visível. Atualmente, quando o passado fixa sobre nós seu olho morto, é para nos exigir uma prestação de contas. Queremos ver? Bem, vejamos o que não nos viu e que não era feito para nós vermos. Nós não estávamos lá? Graças ao cinema, nós estamos lá. Nossa ausência já não existe porque o cinema nos re-presenta o extermínio em sua realização. Nós não estávamos lá, não, o cinema também não estava lá na hora de matar, mas ele chegou em seguida – e com ele apareceram os espectadores, espectadores apesar de tudo, estes soldados aliados liberadores, incrédulos e assustados, estes civis alemães, constrangidos pelas baionetas a verem o que eles não tinham querido ver, estes

2 No filme de Samuel Fuller, filmado no momento da liberação do campo de Falkenau, e retomado por Emile Weiss com entrevistas com Fuller (*Falkenau, vision de l'impossible*), o oficial que comanda as tropas americanas obriga os vizinhos alemães do campo a vestirem os cadáveres antes de os enterrar.

3 Eu desenvolvo tudo isto em “Fatal rendez-vous”. In: *Le cinema et la Shoah*. Paris: Éditions Cahiers du cinéma, 2007.

4 Cf. o notável trabalho de Sylvie Lindeperg, *Nuit et brouillard*, un film dans l'Histoire. Paris: Éd. Odile Jacob, 2007.

próprios guardas da SS, homens e mulheres, apreendidos e sobrecarregados por estes cadáveres que não desapareceram nos crematórios.

Estes primeiros espectadores do horror dos campos de extermínio são reconduzidos pelo cinema ao nosso presente para se tornarem contemporâneos do espectador que eu sou; contemporâneos defasados, sim, mas partilhando conosco o próprio tempo do cinema. Homólogo ao olhar destes primeiros espectadores, é nosso olhar vivo que, diante destas imagens, fixa a morte, marca-a, dá-lhe forma e substância. Até demais. Para além da tela.

6 -

Histórias de fantasmas, sim. Que fazem transbordar os fantasmas familiares adorados pelo cinema. Banalidade de um escândalo, a maneira pela qual as televisões, isto é, os realizadores autorizados, os produtores, os documentaristas, utilizam os arquivos audiovisuais sem maiores problemas. Desde que ele se encontre nos arquivos das imagens de ontem, sonoras ou não, do Ina, da Gaumont ou da Pathé... A Scam5 está de acordo, nenhuma objeção. Compra-se, vende-se, negocia-se, tudo vai muito bem. Fazemos horas de programas com o passado recomposto por consciências bem descansadas. Chamamos a isto "memória" e até mesmo "dever". Guerra da Argélia, Maio de 68, e por aí vai. Pena que não filmamos o tráfico de negros! Muito bem. As imagens de ontem se tornaram cinematograficamente não-reconciliáveis⁶.

Quanto às imagens de hoje... Questões. Conhecemos bem a aceleração incensada do que se apresenta sempre como atualidade(s). Jornais televisivos, "temas", revistas... As imagens de hoje circulam com grande velocidade, são fabricadas instantaneamente, disponibilizadas on-line, via satélites, tele difundidas, armazenadas e recicladas em algumas horas. O imediato torna-se imediatamente arquivo. A lousa mágica do presente das mídias é gravada, armazenada, analisada, arquivada, vendida. Mas se sabemos bem como o mercado conduz a roda da informação espetacular, resta-nos demandar, neste

5 Equivalente francês do ECAD. Nota do tradutor.

6 Contra esta reciclagem infernal, convém sublinhar o trabalho, extremamente precioso, de alguns cineastas que sabem o quanto não se trata apenas de posicionar mas de re-encenar as imagens (e os sons) do passado. Eu penso, entre outros, em Ginette Lavigne (Republica, Journal du Peuple, La Nuit du Coup d'État...), em Emile Weiss (Sonder Komando – Auschwitz Birkenau), em Pierre Beuchot (Le temps détruit), em Laurent Véray, em Harun Farocki...

turbilhão, qual é o lugar do espectador que não deixamos de ser ao nos tornarmos consumidores de imagens. Quem vê o quê, quem vê quem, e por quê? Quem é visto por aquilo mesmo que se está em vias de ver? Como tudo (ou quase) é filmado o tempo todo (ou quase) pelas câmeras automáticas, quem ainda se afeta pelo fato de ser filmado? Quem viu que era? Quando as imagens saem das salas escuras para ocupar todo o espaço visível, quem ainda pode dizer que vê?

Evidentemente, o efeito de real “olho-câmera” não deixou de se exercer. No entanto, o narcisismo triunfa nas pequenas câmeras e nos telefones portáteis. O tempo do espectador tende irresistivelmente a transformar-se no tempo do ator. Trata-se hoje, para todos, de fazer imagens, e mesmo de fazer imagens do momento e do gesto de fazer imagens. Por um efeito retorno que é o signo da própria especularidade do espetáculo, o espectador transforma-se em ator e ao mesmo tempo em personagem, desta vez não mais imaginário, mas real. Pelo preço desta fulgurante perda de imaginário, ganha-se a formação para uma prática que faz o espectador passar ao ato de enquadrar e de filmar. Admitamos, melhor assim. Mas a questão colocada no início torna-se propriamente absurda: quem ainda vê as imagens que todos e todas não cessam de fabricar? Como ver estas imagens? A que estrangeiro elas se endereçam? Quem pode desejá-las, fora do ciclo dos familiares? O espectador não apenas desaparece detrás do ator-realizador, ele não tem mais tempo e, talvez, nem o desejo de ver novamente. Ele desaparece enquanto desejo de espectador.

Eu acredito que este apagamento, talvez irremediável, exige isto que eu chamarei de um retorno da montagem. Montemos as imagens desmontadas para mostrar novamente e, enfim, para fazer ver. Quando fiz *Jeux de rôles à Carpentras* (1998, montado por Anita Pérez, documentado por Marie-José Gaudin), não utilizei senão arquivos audiovisuais recentes (os mais antigos não tinham nem seis anos, os mais recentes eram de véspera) que já tinham sido, todos, difundidos publicamente nos canais de televisão. TF1, por exemplo, Testemunho nº 1. A ideia, compreende-se, era de fazer ver o que deveria ter sido visto e não tinha sido, de fazer escutar o que tinha caído no ouvido do surdo, de fazer reconhecer que, de todo o visível que nos assalta, nada é visto. O cinema, parece-me poder reencontrar a dimensão didática que está no cerne de sua relação com o espectador. Fora do cinema, cegueira, surdez. No cinema, aprender a ver, aprender a escutar. Quando o lugar do espectador é ao mesmo tempo o do mal-estar e o do apagamento, cabe a nós, cineastas, reconstruirmos sem cessar a possibilidade mesma de ver e de escutar – que se vincula essencialmente à montagem das imagens e dos sons. Mais do que nunca,

ver e ouvir, isto é, identificar e esperar compreender de onde nós somos, onde nós estamos, passa pela construção de uma montagem, pelo estabelecimento da relação – próxima e distante, relacionada e não-relacionada, síncrona e não – das imagens e dos sons. O espetáculo atira contra nós um espelho quebrado pelo zapping, imerge-nos em um mundo sonoro desmontado, aquele das amostras pelo qual justamente se anuncia as mercadorias. As “novas formas” que reinam sobre todas as telas são exatamente aquelas promovidas pelo consumismo, e a ele destinadas. Coloquemos como postulado que as imagens e os sons, utilizados pela publicidade, perderam sua razão de ser e que eles não têm mais relação conosco. Seria preciso, portanto, reconstruir. Compor conjuntos com os quais remontamos ao que foi disperso.