

Videogramas de uma revolução: Da transmissão ao vivo a imagem de arquivo

Julia Fagioli¹

Resumo:

Este trabalho tem como objetivo a análise do filme *Videogramas de uma revolução* (Alemanha, 1991/1992), de Harun Farocki e Andrei Ujica. Busca-se olhar as imagens com os olhos de Walter Benjamin. Para tanto serão trabalhadas as imagens de arquivo, sua fenomenologia, sua importância histórica e sua utilização no cinema. As imagens ao vivo são as imagens de arquivo no momento da sua gênese e, recontextualizadas, adquirem relevância histórica e permitem reconstruir acontecimentos. Outro fator importante é a natureza lacunar das imagens de arquivo, que remete ao não-visível, a algo que está fora de campo.

Palavras-chave: Videogramas de uma revolução, imagens de arquivo, ao vivo, montagem, fora de campo.

Abstract:

This article aims to analyze the film *Videogram of a Revolution* (Germany, 1991/1992), of Harun Farocki e Andrei Ujica. It seeks to look at images through the eyes of Walter Benjamin. In order to do such, a understand of its phenomenology, its historical importance and its uses in cinema is required. Live images are archive images in the moment of their genesis and, given a change in its contextualization, they acquire a relevancy to history and allow a reconstruction of the facts. Another important factor is that archive images have a lacunae nature which relates to the non-visible, to something that is off-screen.

Key-words: Videogram of a Revolution, archive images, live images, montage, off-screen.

"A verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido".

"Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como ele de fato foi". Significa apropriar-se de uma reminiscência tal como ela relampeja no momento de um perigo".

Walter Benjamin

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG.

Introdução

O ponto de partida do trabalho aqui proposto é olhar as imagens com os olhos de Walter Benjamin, ou seja, seguindo as pistas da maneira pela qual Benjamin concebeu suas análises. A partir dessa perspectiva, será desenvolvido um estudo das imagens de arquivo tendo como base, principalmente, a teoria do filósofo e historiador Georges Didi-Huberman. Igualmente fundamental é o esforço de compreensão das noções de arquivo formuladas por outro filósofo, Jacques Derrida, que coloca o arquivo não só como algo que pertence ao passado, mas que só é entendido no futuro. Assim será possível compreender melhor as imagens de arquivo, sua fenomenologia, sua importância histórica e seu uso no cinema.

Será essencial o estudo da fenomenologia dessas imagens, sua natureza lacunar e o momento da sua gênese e da experiência que a produziu. Esse momento, de forma particular, diz respeito a um inacabamento da história. Um exemplo marcante são as imagens transmitidas ao vivo pela televisão: o momento da transmissão representa essa gênese. Porém, após o acontecimento, tornam-se arquivo e imagens ao vivo impossíveis podendo, assim, ser recontextualizadas e trabalhadas pela montagem. A montagem é outro importante aspecto a ser analisado, uma vez que é através dela que uma imagem de arquivo adquire significação, produz reflexão e conhecimento.

Nesse sentido, a imagem de arquivo deve ser construída e, uma vez organizada, suscitará imaginação. Além disso, uma imagem é sempre presença e ausência, o que traz à tona outro importante aspecto a ser estudado: as imagens sempre escondem algo, aquilo que está fora de campo. Essas idéias serão abordadas a partir das contribuições do cineasta e teórico Jean-Louis Comolli. O autor nomeia o que está fora de campo de *parte da sombra* e afirma que há sempre um visível fragmentado e um não visível que perfura o visível.

A partir desse caminho teórico será possível analisar o filme-ensaio *Videogramas de uma revolução* (Alemanha, 1991/1992), de Harun Farocki e Andrei Ujica, uma vez que esse trabalho reconstrói um acontecimento: a revolução que levou à queda da ditadura na Romênia. Nessa reconstituição histórica, Farocki toma como ponto de partida as imagens de arquivo no momento de seu surgimento, deslocando as imagens transmitidas ao vivo pela emissora de televisão do país, que era controlada pelo Estado. Daí em diante cria uma montagem de imagens de arquivo feitas por cinegrafistas amadores anônimos, que permitem ver aquilo que a televisão não mostrou, o fora de campo da sua cobertura. Dessa maneira o diretor reescreve um acontecimento histórico.

A fenomenologia da imagem de arquivo

O trabalho aqui proposto tem como objetivo fazer uma abordagem da imagem a partir da concepção de Walter Benjamin. O filósofo, que proporcionou contribuições essenciais ao estudo da imagem, considerava-as como *indiciais*, por possibilitarem uma conexão dos signos com a experiência histórica. Seus estudos seguem uma lógica de vestígios, uma vez que as imagens, enquanto documentos deixam resíduos, testemunhos, marcas; e tudo isso se enquadra no campo do índice. Elas não são tratadas como documentos do passado, mas como um índice do futuro; permitem perceber um inacabamento da experiência histórica. A imagem da memória é fundamental para se manter uma relação com o passado, um passado que clama por redenção. De acordo com Michel Löwy (2005), em seu estudo das teses *Sobre o conceito da história*, de Benjamin, a redenção e a rememoração são inseparáveis, e a relação de um fragmento do passado com o presente pode ser traduzido na imagem dialética, que é capaz de redimir o passado. Nesse sentido, Maurício Lissovsky faz a seguinte afirmação sobre a imagem da história:

(...) ela precisa ser “reconhecida”, como “imagem que relampeja irreversivelmente”, para se deixar fixar de alguma maneira. Mas como reconhecê-la? Pode haver um método, uma disciplina para identificação e captura das imagens da história? (LISSOVSKY, 2005: 11)

Com base em um olhar benjaminiano, dirigido às imagens e a partir da teoria do filósofo e historiador Georges Didi-Huberman (2008), é possível fazer um estudo, de forma mais específica, das imagens de arquivo e sua importância para a história, bem como da sua fenomenologia, da sua gênese e, além disso, seu uso no cinema documentário. De acordo com esse autor, as imagens de arquivo podem guardar vestígios; elas são “arrancadas do real”, foram feitas para serem olhadas e dar testemunho – permitem o trabalho de reconstituição histórica que, por sua vez, deixa contar também com a imaginação.

É possível entender melhor as idéias desse teórico através dos aportes de Jacques Derrida (2001) que, pensando as teorias da psicanálise e da memória em Freud, clarificou a noção de arquivo. O autor afirma que não há um conceito definitivo de arquivo, apenas impressões e noções, como a seguinte: “produção reproduzível interativa e conservadora da memória, esta reserva objetivável” (DERRIDA, 2001: 40). No entanto, Derrida afirma que o arquivo não remete apenas à memória, mas possui uma abertura para o futuro, uma dependência em relação ao que está por vir. O filósofo francês nos diz de um acontecimento *arquivável*, que é aquele que, ao mesmo tempo, constrói o passado e antecipa o futuro:

E, certamente, a palavra e a noção de arquivo parecem, numa primeira abordagem, apontar para o passado, remeter a índices da memória consignada, lembrar a fidelidade da tradição. Ora, se tentamos sublinhar este passado desde as primeiras palavras destas questões é também para indicar uma outra problemática. Ao mesmo tempo, mais que uma coisa do passado, antes dela, o arquivo deveria *pôr em questão* a chegada do futuro. (DERRIDA, 2001: 47-48)

Só é possível entender o arquivo num tempo por vir. O documento de um arquivo deixa rastros, mas o desejo do arquivista de que ele exista pressupõe a possibilidade do esquecimento, e é isso que Derrida nomeou de *arquivo do mal*. Se o arquivo proporciona, ao mesmo tempo, construir o passado e antecipar o futuro, é possível compreender a concepção de Didi-Huberman, de que a imagem enquanto documento, certificado ou arquivo se relaciona à rememoração. O autor afirma ainda que a imaginação é imprescindível à memória, é ela que possibilita desenvolvimento e reconstrução das imagens de arquivo. A imagem é um ato, um acontecimento. Porém, devido ao seu caráter de testemunho, vai sempre além da representação, ou seja, será impossível nela representar aquilo que de fato aconteceu. De acordo com a idéia de Benjamin do arquivista, a imagem deve ser lida para que o acontecimento que ela retrata não seja perdido; a memória deve dar conta do acontecimento no presente, no cintilar do momento, de um instante de perigo. O arquivo, mesmo que seja apenas uma pequena parte do acontecimento, significa algo *apesar de tudo* e suscita uma leitura, *apesar de tudo* – essa parte não dá conta do todo, mas dá conta de alguma coisa.

Toda imagem possui limites e potências, não se pode confiar totalmente em sua aparência. É preciso, portanto, pensar a fenomenologia das imagens. Assim, Didi-Huberman pretende entender o que atravessa as imagens e os acontecimentos que elas apresentam. A fenomenologia da imagem surge a partir da experiência que a produziu, ela possui forças em sua gênese. Nesse sentido, Didi-Huberman recorre às idéias de Arlette Farge sobre a fenomenologia do arquivo; a autora afirma que toda imagem de arquivo possui uma natureza lacunar, uma vez que não representa nem presença total e nem ausência total. Ao mesmo tempo em que é apenas uma pequena parte, seu efeito de realidade proporciona um mundo totalmente desconhecido.

É preciso pensar o momento em que a imagem de arquivo nasce, que é também o momento do surgimento do acontecimento como história inacabada. As imagens feitas para televisão e transmitidas ao vivo, por exemplo, são imagens de arquivo no instante de sua gênese. Após o acontecimento passado e filmado, a televisão se torna um estoque de imagens de arquivo, um banco de todas as imagens como analisa Jean-Paul Fargier (2007):

A televisão, na sua origem, é uma máquina de produzir ao infinito o presente representado e uma memória capaz de *tornar-se arquivo* sem limite. Toda representação ao vivo de imediato se torna arquivo, a que se pode recorrer novamente, não só como testemunho do passado, mas também *em lugar* de uma imagem ao vivo impossível (velhas imagens de batalha ou desfile militar substituídas por falta de algo melhor no teatro das operações em curso ainda não filmadas). (FARGIER, 2007: 37).

Portanto, a imagem ao vivo diz respeito: a um *antes*, quando a câmera está lá, a postos, mesmo antes da chegada do acontecimento, à espera dele; um *durante*, que é quando se filma o inacabamento da história; e um *depois*, quando se torna uma imagem de arquivo que pode ser recontextualizada. Dessa forma, acontecimento e imagem tornam-se inseparáveis. É importante aqui relacionar a essa idéia a afirmação de Derrida – de que o arquivo não é reduzido à experiência da memória, ele representa também um retorno à origem. Segundo o autor:

(...) a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo *arquivável* em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento. É também nossa experiência política dos meios chamados de informação. (DERRIDA, 2001: 29).

Portanto, o arquivo representa o desejo de memória, o futuro por vir, mas diz respeito também a um presente, ao momento em que algo acontece e sua imagem é registrada. Além disso, no exemplo da imagem ao vivo, há também uma simultaneidade em relação à possibilidade de ser ver essas imagens. Elas precisam ser compartilhadas, há uma moral e uma ética do olhar que nos permitem produzi-las e vê-las; de forma que seja possível acreditar nelas. Nesse sentido, a imagem ao vivo atesta a indicialidade das imagens, uma vez que inicialmente elas não remetem ao passado, mas a um presente imediato e, posteriormente, podem ser usadas como arquivo, ou seja, como uma marca de um acontecimento. Essa partilha da imagem faz com que projeção e identificação estejam conectadas a todo o momento no cinema, já em uma utilização da imagem de arquivo já produzida, uma vez que ela guarda características de tempo presente.

A fenomenologia da imagem pressupõe uma duração compartilhada entre quem filma e quem é filmado e, neste caso, também pelo espectador. Essa noção nos remete à de *inscrição verdadeira*, delineada pelo cineasta e pesquisador de cinema Jean-Louis Comolli, e descrita na introdução de seu livro *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, por Ruben Caixeta e César Guimarães (2008), da seguinte maneira:

A inscrição verdadeira concerne à duração partilhada entre quem filma e quem é filmado, de tal modo que o tempo do filme se compõe com o tempo do mundo, que sempre deixa seus vestígios nas imagens, nos sons e nas falas. (CAIXETA e GUIMARÃES *apud* COMOLLI, 2008: 44)

E a partir daí, é preciso recolher os vestígios que restam e lidar com eles. E é assim que se constrói o cinema documentário, a partir dos restos do mundo; é um cinema que está sempre sob o *risco do real*, uma vez que tem como objetivo reescrever o mundo a partir do ponto de vista de um sujeito, como afirma Comolli: “Longe da “ficção totalizante do todo”, o cinema documentário tem, portanto, a chance de se ocupar apenas das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita. (COMOLLI, 2008: 172)”.

Portanto, para Comolli, o cinema documentário filma aquilo que é, ao mesmo tempo, excesso e falta, filma as lacunas do mundo. Para o autor, o cinema documentário se constrói em fricção com um mundo, uma vez que permite ver as fissuras do real. Essa idéia está em sintonia com àquela de Didi-Huberman, segundo a qual as imagens de arquivo são lacunares, ou seja, não poderiam ser nem presença absoluta e nem ausência absoluta, elas são algo que está no meio. Ele diz que: “É um mundo que se prolifera com lacunas, com imagens singulares que, colocadas juntas na montagem, estimularão *legibilidade*, um efeito de conhecimento”. (DIDI-HUBERMAN, 2008: 167)². A legibilidade, noção cara a Benjamin, significa que o arquivo traz consigo traços do acontecimento, um testemunho dele, mas sozinho não produz uma reflexão. Ele precisa ser construído pela montagem para conferir sentido à história, uma vez que para esses autores, a montagem quebra a continuidade de certo tipo de discurso histórico. Aquilo que não é possível mostrar em uma imagem é o que devemos imaginar. Sobre a imaginação, Didi-Huberman afirma que é “a construção e a montagem de várias formas colocadas em correspondência uma com a outra” (DIDI-HUBERMAN, 2008: 120)³.

Lidar com as imagens de arquivo não é uma tarefa simples, para dar conta delas é preciso montar, selecionar. Ao associar pela montagem, do ponto de vista histórico, produzem-se fissuras. O trabalho do arquivista é ligar o sentido ao referente, já que a imagem, por si só, não estabelece essa ligação. Com a montagem, é possível sugerir um sentido para as imagens, não como enganação, mas como forma de organização delas. Montar significa suturar e articular as relações entre espaço e tempo. Não se cria uma falsificação, mas se propicia a imaginação. No cinema, a montagem tem papel fundamental, pois não existe com apenas uma imagem, mas através da sucessão de várias delas. Porém, não se pode esquecer a natureza lacunar das imagens, que implica que a sutura feita pela montagem pode sim conferir sentido a elas, mas o resultado sempre será imperfeito.

² No original: “It is a world proliferating with lacunae, with singular image which, placed together in a montage, will encourage *readability*, an effect of Knowledge”.

³ No original: “a construction and a montage of various forms placed in correspondence with one another”.

De acordo com Didi-Huberman, a montagem pode tornar a história apreensível e até tornar a imagem dialética: “Fazer história significa dedicar horas olhando para essas imagens e de repente reunindo-as, criando uma centelha. Isso faz com que constelações, estrelas que se reúnem ou se afastam, como via Walter Benjamin” (GODARD *in* DIDI-HUBERMAN, 2008: 140) ⁴. De acordo com a maneira com que são tratadas as imagens, a montagem pode extrair delas uma verdade. No caso das de arquivo, ela deve ser estruturada de forma que não afete sua indiciabilidade – dessa maneira, pode se tornar fonte de conhecimento. Portanto, é dessa maneira que é possível lidar com o pouco que as imagens oferecem. No entanto, além do que se pode ver na pequena parte, nos vestígios que são visíveis, é preciso pensar também naquilo que não é visível.

O visível e o invisível na imagem

Ao criar uma montagem dos arquivos, estabelecem-se fissuras na história, se expõe a sua descontinuidade. Esse tipo de imagem está sempre ligado aos vestígios e à rememoração. No entanto, é preciso pensar também que um vestígio é apenas um traço do acontecimento de fato e uma imagem pode representar esse traço, ela pode ser uma imagem *apesar de tudo*, ou seja, apesar da destruição, das catástrofes. Uma imagem não dá conta do todo, mas também não se pode dizer que ela não significa nada. De acordo com Didi-Huberman, “As imagens nunca dão *tudo que há para se ver*; melhor ainda, elas mostram ausência de *tudo que não há para se ver* que elas nos sugerem constantemente” (DIDI-HUBERMAN, 2008: 124) ⁵. Portanto, a imagem vai além daquilo que é visível.

A narração é uma montagem, porém, algo sempre fica de fora. As pessoas que aparecem em uma imagem estão inseridas em outras narrativas, pertencem a outros contextos. Esses universos que não aparecem nas imagens são a parte invisível delas, ou aquilo que está fora de campo. Quando se encontra algo que não é visível em uma imagem, é possível perceber sua particularidade, que não fica exposta ao olhar. Portanto, seguindo ainda as idéias de Benjamin, é preciso pensar a fenomenologia das imagens e tratá-las como um processo, e não algo acabado.

Para dizer do contraste entre o visível e o invisível da imagem, Didi-Huberman retorna ao seu significado: “a própria noção de imagem – tanto na história como na antropologia – é entremeada pela urgência incessante *de mostrar aquilo que não se*

⁴ No original: “Making history means spending hours looking at these images and then suddenly bringing them together, creating a spark. This makes constellations, stars that come together or move away, as Walter Benjamin saw it”.

⁵ No original: “Images never give *all there is to see*; better still, they can show absence from *not all there is to see* that they constantly suggest to us”.

pode ver". (DIDI-HUBERMAN, 2008: 133) ⁶. Isso significa que se deve fazer um esforço ao olhar as imagens para se ver aquilo que elas guardam apesar das suas lacunas. É nesse sentido que a imaginação é essencial na experiência das imagens. E é na desconstrução de um primeiro olhar à imagem que se pode ver aquilo que está escondido nela. Nesse momento ela se torna importante para a história.

É preciso ver além daquilo que está na tela, no campo. Nesse sentido, Serge Daney (2007) coloca a seguinte questão: "*o que esconde uma imagem? Qual é seu fora de campo?*" (DANEY, 2007: 85). O autor faz essas perguntas ao pensar sobre o que uma imagem pode constatar, ele afirma que há nelas formas de resistência. É possível utilizar uma mesma imagem de várias maneiras, nela há diferentes pontos de vista possíveis. No entanto, há algo que permanece, uma vez que "um plano não está totalmente determinado pela causa que serve. A imagem resiste. O mínimo de real que ela abriga não se deixa reduzir assim. Há sempre um resto" (DANEY, 2007: 85).

Essa idéia está de acordo com àquela de Comolli: de que o filme documentário é atravessado pelo real. No entanto, é impossível mostrar tudo ao mesmo tempo e, nesse sentido, o cinema cria um descompasso entre tempos e espaços diferentes. Aquilo que está fora de campo é o que o autor chama de *parte da sombra*. Para ele:

O cinema desloca o visível no tempo e no espaço. Ele esconde e subtrai mais do que "mostra". A conservação da parte da sombra é sua condição inicial. Sua ontologia está relacionada à noite e ao escuro de que toda imagem tem necessidade para se constituir. (COMOLLI, 2008: 214).

O fora de campo e a montagem permitem esse descompasso que o cinema produz, permitem a perfuração do visível, a resistência da imagem, a multiplicidade de narrativas; permitem imaginar aquilo que ainda está por vir, que não é visível, no inacabamento da história, ao mesmo tempo que possibilitam o recolhimento de vestígios e a rememoração. Todos esses fatores estão ligados também à experiência do espectador. A câmera produz um olhar e a sombra permite estabelecer uma relação com esse olhar, a percepção dessa parte da sombra representa poder de sentir e pensar, que significa enxergar além do visível. De acordo com Comolli:

É tudo isto que o cinema convoca ainda hoje: o não visível como aquilo que acompanha, margeia e penetra o visível; o visível como fragmento ou narrativa ou leitura do não visível do mundo – e, como tal, historicamente determinado e politicamente responsável; o visível como episódio de uma história que ainda está por ser contada; o

⁶ No original: "the very notion of image – in history as well as in anthropology – is intermingled with the incessant urge *to show what we cannot see*".

visível como lugar do engodo renovado quando quero acreditar que verdadeiramente vejo. (COMOLLI, 2008: 215).

Pode-se perceber, então, que todo acontecimento, bem como toda imagem, possui uma parte da sombra. Os corpos filmados também possuem uma parte da sombra, eles não existem apenas nas imagens, onde são colocados a disposição do espectador. O cinema da à figura humana um “devir-imagem”, que remete justamente ao que não se vê dela.

Portanto, ao se pensar a fenomenologia das imagens, seu surgimento, sua importância histórica e até aquilo que ela tem de invisível, é importante também analisá-las. Com base nas formulações teóricas acima será possível olhar de forma profunda o filme ensaio *Videogramas de uma revolução* (Alemanha, 1991/1992), de Harun Farocki e Andrei Ujica, que engloba imagens de arquivo anônimas, outras transmitidas ao vivo pela televisão.

Videogramas de uma revolução

O filme-ensaio *Videogramas de uma revolução* (Alemanha, 1991/1992), de Harun Farocki e Andrei Ujica, consiste na análise de um evento televisual. O filme conta a história da queda do ditador romeno Nicolae Ceausescu, ocorrida em dezembro de 1989, através de “um repertório impressionante de imagens de arquivo” (BRASIL, 2008: 1). Além das transmissões da televisão, Farocki faz uma reunião de imagens gravadas por cinegrafistas amadores, que reconstituem o evento. Essa análise se dá pela possibilidade de ir além daquilo que a televisão mostrou. Portanto, nesse trabalho, pode-se perceber o fato de que a história é construída e reconstruída através das imagens.

Além disso, a política em si traz à tona questões acerca de sua visibilidade, como analisa André Brasil (2008): “A revolução, esta seria uma cisão, uma fissura que colocaria em crise dado mundo de imagens diante de outro mundo por se inventar”. (BRASIL, 2008: 1). É possível compreender melhor essa interpretação a partir do trabalho do filósofo Jacques Rancière que, com o conceito de *partilha do sensível*⁷, buscou abranger a partilha de espaço, tempo e experiência. Para o autor, as “práticas estéticas” se relacionam com a arte e suas formas de visibilidade, que podem torná-las uma parte do que há de comum. Para Rancière há uma forte relação entre estética e política: “É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído, que define ao mesmo tempo o lugar e o que

⁷ “Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (RANCIÈRE, 2005: 15).

está em jogo na política como forma de experiência”. (RANCIÈRE, 2005: 16). No filme de Farocki é possível enxergar as relações entre arte, estética e política.

O recolhimento das imagens de arquivo anônimo possibilitou a Farocki reconstruir um acontecimento, mostrar a *parte da sombra* daquilo que foi televisionado. Esse filme foi escolhido para análise pela diversidade de imagens de arquivo de naturezas diferentes, com propósitos políticos diferentes. Imagens que estão sempre em perigo, mas que deixam sempre rastros de história para serem recolhidos. O que Farocki faz é justamente o recolher dos traços da história para reconstituí-la, pela seleção e montagem das imagens, para torná-las legíveis e fonte de conhecimento.

De acordo com Christa Blümlinger (2008), o trabalho de Farocki se assemelha à idéia que Benjamin tem da imagem dialética e do fato de que ela surge da releitura de imagens e textos, além da busca de escombros, restos e traços do acontecimento. De acordo com a autora: “Farocki analisa a mecânica da fotografia de guerra, entre a conservação e a destruição. O comentário pretende tornar as imagens decifráveis, a insistência e a reiteração das imagens têm como objetivo simular idéias”. (BLÜMLINGER, 2008: 2) ⁸. O que Farocki faz extrapola o reconhecimento histórico, o diretor explora também as forças simbólicas do presente, uma vez que explora as reações àquilo que não poderia ser previsto. Além de reconstituir um acontecimento histórico, o filme tem participação direta de pessoas que viveram o momento e que assistiram a uma revolução pela televisão, ao vivo.

O filme começa com uma seqüência de três minutos de depoimento de uma vítima de violência dos policiais que trabalhavam para a ditadura. Ela está em um hospital e dá um testemunho do que aconteceu com ela e com amigos que foram mortos. A mulher foi atingida por duas balas e, durante seu depoimento, grita, por sentir muita dor. As imagens são gravadas para a televisão romena, que após a fuga do ditador é tomada pela oposição. É a partir daí que o filme realmente começa. Essa seqüência representa uma imagem que resiste, que é atravessada por uma realidade da revolução e, principalmente, das vítimas dela.

As imagens utilizadas em *Videogramas de uma revolução* estão divididas em três gestos: as imagens de arquivo em sua gênese, que acompanham o inacabamento histórico e esperam pelo acontecimento: aquelas transmitidas ao vivo para a televisão romena controlada pelo Estado durante a ditadura; as imagens feitas pelos cinegrafistas amadores e anônimos, que são as que de fato reconstituem o acontecimento, são aquelas que representam o que na televisão estava fora de

⁸ No original: “Farocki analyses the mechanics of war photography between conservation and destruction. The commentary aims to make the images decipherable, the insistence and reiteration of images attempt to simulate ideas”.

campo, o que, para a emissora controlada pelo Estado, era inadequado mostrar; e por fim, as que são feitas também para televisão e também transmitidas ao vivo. Porém, já no momento em que a revolução está acontecendo e os manifestantes tomam a emissora de TV, são imagens de arquivo também no momento da sua gênese, com o propósito de mostrar justamente aquilo que não se podia ver antes na televisão. No entanto, as imagens são inseridas no filme em ordem cronológica, e esses três gestos podem se misturar.

A primeira imagem amadora é do dia 20 de dezembro de 1989, o dia que antecede o início da revolução contra a ditadura. No primeiro plano há prédios, mas nada acontece. O acontecimento principal está no fundo da imagem, mas não é possível identificá-lo. O narrador diz que a câmera está em perigo; é como se ela esperasse a revolução que está por vir.

A imagem seguinte é do dia 21 de dezembro, do Comitê Central em Bucareste, de onde Nicolae Ceausescu tinha costume de discursar para a população e para as câmeras da televisão, que transmitiam ao vivo. É a última vez que o ditador fala para a população e também sua última transmissão direta. Este é o ponto de partida para a análise proposta no filme, é esse último discurso do ditador que suscita a necessidade de se recolher outras imagens que esclareçam o acontecimento. Em um determinado momento, é possível perceber que o olhar de Ceausescu se perde na multidão. Logo após, a câmera treme e há uma falha técnica. A imagem é interrompida e dá lugar a uma tela vermelha. Segundos depois filma-se o céu e o som é cortado – instrução dada aos cinegrafistas da emissora em qualquer situação imprevista. Mais alguns segundos se passam e o som volta, e há uma tentativa de acalmar a população e retomar o discurso. A televisão é estatal e não pretende mostrar nada que não seja planejado e controlado pelo ditador, o que faz com que a população não veja aquilo que está realmente acontecendo.

É a partir daí que Farocki começa sua análise do acontecimento através das imagens de arquivo que representam o que está fora do campo das imagens mediáticas. Após a interrupção da TV, o diretor retoma o momento em que o olhar de Ceausescu se perde e mostra as imagens amadoras que revelam o que de fato aconteceu. A câmera de um estudante filma o outro lado: em meio ao discurso, manifestantes se aproximam e muitas pessoas vão embora do local correndo. Logo após, imagens do terraço de um prédio, aos poucos o cinegrafista aproxima o foco e é possível ouvir os gritos: “queremos eleições livres!”. Já é possível ver também a força militar se aproximando para conter a manifestação. Quando anoitece, pouco se vê e se escuta, mas o cinegrafista, da janela de sua casa, explica o que está acontecendo. Mesmo sendo uma imagem lacunar, em que se vê apenas uma pequena parte, apenas um resto do que aconteceu, é preciso mostrá-la, registrá-la;

nela há um rastro do real, um fragmento do visível, que abre a possibilidade da imaginação e do conhecimento. Portanto, o diretor vai além da televisão, ele busca aquilo de real que a imagem é capaz de mostrar, como afirma Blümlinger:

Em Videogramas de uma revolução, Farocki e Ujica, por exemplo, analisaram a queda de Ceausescu, não só como um evento televisual (como muitos fizeram), mas rastreando imagens da revolução que estão além da televisão. Feito inteiramente de documentos existentes, o filme desconstrói o discurso oficial da televisão, e ao fazê-lo, o discurso do evento que era limitado à cobertura da mídia. (BLÜMLINGER, 2008: 2).

São essas imagens que permitem um registro da história, e uma rememoração posterior. Neste caso, é possível afirmar até que as imagens participam do acontecimento, não há como separá-los. No dia seguinte, os manifestantes invadem o Comitê Central e a emissora de televisão. Quando chegam à sacada do prédio, as câmeras da televisão que estavam posicionadas para registrar os discursos de Nicolae Ceausescu mostram os manifestantes. Essas imagens são intercaladas com as amadoras. Há cada vez mais câmeras nas ruas, o que possibilita ver o acontecimento de diversos pontos de vista. É nesse momento que se percebe a importância do trabalho de montagem de Farocki, já que é pela maneira que ele organiza as imagens que elas adquirem significado e propiciam a reconstituição histórica.

Quando entram na emissora, os líderes da revolução reivindicam transmissões ao vivo de tudo que está acontecendo em Bucareste; este é o terceiro gesto do filme. Da porta da emissora declara-se a vitória contra a ditadura, mais tarde a mesma declaração é feita ao vivo. A estimativa é de que 23 milhões de pessoas assistem às transmissões. Os manifestantes dizem que a democracia pode ser conquistada através da TV. Esse fato nos remete à importância de se compartilhar as imagens, já que, no momento em questão, aquele que filma, aquele que é filmado compartilham não só o acontecimento, mas o mesmo tempo, a mesma duração. Outro momento marcante, nesse sentido, é quando o Primeiro Ministro declara oficialmente sua demissão do governo. Cria-se uma situação constrangedora, já que da primeira vez as câmeras não conseguem captar claramente a declaração e o até então Primeiro Ministro tem que repetir sua demissão. Assim, atesta-se mais uma vez o fato de que imagem e acontecimento são indissociáveis. O fato só se torna real uma vez que é registrado pelas câmeras.

A partir daí, misturam-se imagens de arquivo feitas pelos cinegrafistas amadores e as transmissões da televisão, já controlada pelos manifestantes. No último caso, bem como na televisão quando ainda era controlada pela ditadura, é possível

perceber uma tentativa de controle da imagem e pela imagem que acaba por gerar um descontrole. Isso ocorre primeiro porque na imagem ao vivo não é possível prever o que vai acontecer, principalmente se tratando de uma revolução televisada. O segundo motivo é que a presença da câmera por si só já altera a situação. As pessoas têm consciência de que são filmadas e agem de forma diferente de como agiriam sem as câmeras.

No dia 23 de dezembro, há uma batalha que dura quase 24 horas, entre manifestantes e filiados à ditadura. Há tiros vindos de todos os lugares. Pelas imagens não se sabe quem atira, pouco se vê. A imagem de arquivo não dá conta do todo do acontecimento, ela mostra uma pequena parte. O medo é usado como forma de manutenção do poder. Já no dia 24, os revolucionários tentam punir aqueles que ainda estão a favor de Nicolae Ceausescu, as câmeras registram os interrogatórios e a violência física. Mais uma vez, essa sequência de acontecimentos só pode ser compreendida devido ao trabalho de montagem.

No dia seguinte ocorre o que comprova o fato de que o acontecimento é inseparável de sua imagem e que é ela que o legitima. Enquanto esperam a transmissão da televisão que anunciará o resultado do julgamento de Nicolae Ceausescu e Elena Ceausescu, sua esposa, várias pessoas fazem, em uma sala, imagens da televisão, para um registro do registro ao vivo da televisão, no momento em que se anuncia o destino dos dois julgados. O narrador diz: "A câmera tem como objetivo tornar a história visível". Eles são condenados à morte por fuzilamento, tendo como principal acusação o genocídio de mais de 60 mil vítimas. O filme termina com a transmissão das imagens dos corpos fuzilados e as pessoas aplaudindo e comemorando sua liberdade.

Conclusão

Com este trabalho, é possível concluir que, ao olhar para as imagens e entender que há nelas um caráter indicial, é possível percebê-las como algo que diz respeito ao que está por vir e não somente ao passado. As imagens de arquivo, nesse sentido, se tornam essenciais, pois possibilitam enxergar o inacabamento histórico e, ao tratá-las de maneira adequada em sua montagem, elas reconstituem acontecimentos históricos. Isso ocorre mesmo ao se levar em consideração sua natureza lacunar, o fato de que são ao mesmo tempo presença e ausência, feitas de visível e invisível. Portanto, elas são uma parte do todo, mas também não se pode dizer que não significam nada.

As imagens transmitidas ao vivo representam a gênese da imagem de arquivo, o momento de seu surgimento. Seu significado está relacionado a uma possibilidade de compartilhamento simultâneo. No entanto, adquirem importância histórica à

medida que são recontextualizadas e organizadas pela montagem. Conjugadas com outras imagens elas produzem conhecimento, e é nesse sentido que Harun Farocki as reutiliza no filme *Videogramas de uma revolução*.

A importância desse filme está justamente no trabalho minucioso do diretor de recolher as imagens que conseguem reconstituir o acontecimento, mesmo que em alguns momentos não seja possível ver tudo. Farocki se apropria das reminiscências do passado e com isso, seguindo a lógica dos vestígios proposta por Benjamin, reúne imagens que criam uma centelha e, assim, proporcionam uma ampliação do conhecimento histórico. É uma costura da história através das imagens, uma história que se fez ao vivo diante de todo um país e diante de todo o mundo e que, no filme, é reescrita.

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLÜMLINGER, Christa. *Editing Image*. Disponível em: http://www.lussasdoc.com/etatsgeneraux/2001/sem_farocki.php4. Acesso em 16 set. 2008.

BRASIL, André. *Ensaio de uma revolução*. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/videogramas.htm>. Acesso em: 16 set. 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DANEY, Serge. *A reencenação*. In: DANEY, Serge. *A Rampa*. São Paulo: CosacNaify, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*: uma impressão Freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images in spite of all*. Four photographs from Auschwitz. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

FARGIER, Jean-Paul. *Vídeo Gratias*. In: *Cadernos do Vídeo Brasil*. São Paulo: Edições SESC SP, 2007. v.3, n.3.

LISSOVSKY, Maurício. *A memória e as condições poéticas do acontecimento*. In: GONDAR, Jo; DODEBEI, Vera (orgs). *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin*: Aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: Estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Ed 34, 2005.