

# VIDEOGRAMAS DE UMA REVOLUÇÃO:

A apropriação de imagens ao  
vivo e de arquivo no cinema  
documentário



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

VIDEOGRAMAS DE UMA REVOLUÇÃO:  
O acontecimento e as imagens de arquivo no cinema documentário

Julia Gonçalves Declie Fagioli

Belo Horizonte  
2011

Julia Gonçalves Declie Fagioli

VIDEOGRAMAS DE UMA REVOLUÇÃO:  
O acontecimento e as imagens de arquivo no cinema documentário

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: César Geraldo Guimarães

Belo Horizonte  
2011

301.16 Fagioli, Julia Gonçalves Declie  
F155v Videogramas de uma revolução [manuscrito] : o  
2011 acontecimento e as imagens de arquivo no cinema  
documentário / Julia Gonçalves Declie Fagioli. - 2011.  
105 f.  
Orientador: César Geraldo Gumarães.

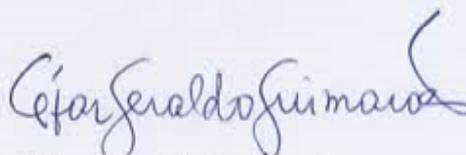
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas  
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.  
Inclui bibliografia

1. Comunicação – Teses. 2. Documentário (Cinema) –  
Teses. 3. Farocki, Harun, 1994-2014. I. Guimarães, César  
Geraldo. II. Universidade Federal de Minas Gerais.  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

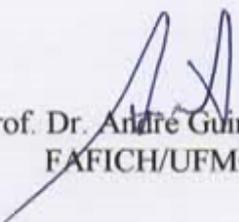
“VIDEOGRAMAS DE UMA REVOLUÇÃO: O acontecimento e as imagens de  
arquivo no cinema documentário”

Júlia Gonçalves Declié Fagioli

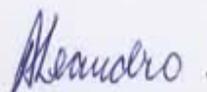
Dissertação defendida e aprovada pela banca examinadora constituída pelos professores:



Prof. Dr. César Geraldo Guimarães  
Orientador - FAFICH/UFMG



Prof. Dr. André Guimarães Brasil  
FAFICH/UFMG



Prof. Dr. Anita Matilde Silva Leandro  
ECO/UFRJ

Programa de Pós-graduação em Comunicação Social  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Universidade Federal de Minas Gerais  
Belo Horizonte, 08 de junho de 2011



## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, pelo apoio e pela compreensão. Ao Rafa, pelo amor e paciência; e também à sua família. Ao Felipe e à Bruna. Ao Morris, por ser sempre meu fiel companheiro.

Às amigas da PUC, Rô, Carol e Ju. Aos colegas, de forma mais especial Ucha, Mari, Pri e Carol. Ao Henrique, porque mesmo longe, é sempre presente.

Aos professores da graduação, Edu de Jesus, por me iniciar na vida acadêmica e André Brasil, por me apresentar à obra de Harun Farocki, mais especificamente ao filme *Videogramas de uma revolução*. A ambos, pelas leituras atentas e contribuições valiosas no exame de qualificação.

À professora Anita Leandro, pela gentileza em me oferecer acesso mais amplo à obra de Farocki, através de importantes filmes dos quais não dispunha. E por aceitar, junto ao professor André Brasil, compor a banca de exame de nosso trabalho.

Ao professor César Guimarães, por me acolher e por ser um orientador sempre tão atencioso e tão generoso. Por ter me proporcionado um aprendizado tão valioso e por me ensinar a olhar as imagens.

Enfim, à Fapemig, pelo financiamento que possibilitou dedicação exclusiva à pesquisa.

*O cinema não é uma mídia do toque.  
É a mídia do olhar.  
Pelo cinema, o toque se transforma em olhar.  
(Harun Farocki)*

## Resumo

O presente trabalho tem como objetivo buscar responder à seguinte indagação: como a escritura fílmica de *Videogramas de uma revolução* reescreve as imagens (assim como os sons, as falas e os discursos) acionadas pelo irromper e desenrolar do acontecimento político que levou à queda do ditador romeno Nicolae Ceausescu? Para tanto, torna-se imprescindível uma caracterização do cinema de Harun Farocki e sua estilística; seguida de um esforço teórico que visa a compreensão dos conceitos de *acontecimento* e de *imagem de arquivo*. Nesse ínterim, não se pode negligenciar os aportes de Maurice Mouillaud e de Louis Quéré a respeito da noção de acontecimento, na medida em que oferecem significativa contribuição no sentido de se discutir as transmissões e as imagens produzidas. Para elucidar o conceito de imagem de arquivo, o pensamento de Georges Didi-Huberman é o foco central. A partir daí, torna-se possível analisar três operações fílmicas específicas: enquadramento, fora de campo e montagem. Dentre elas, a montagem é feita operação central, por revelar o minucioso trabalho de Farocki, envolvido na escritura do filme e reescritura das imagens.

**Palavras-chave:** Harun Farocki; *Videogramas de uma revolução*; acontecimento; imagem ao vivo; imagem de arquivo; montagem.

## **Abstract**

This essay seeks the answer to the question: how does the writing of the film *Videograms of a revolution* rewrite the images (also like the sounds, words, speeches) triggered by the outbreak and conduct of the political event that led to the downfall of Romanian dictator Nicolae Ceausescu? For this, it is essential to characterize the cinema of Harun Farocki and his stylistic, followed by a theoretical effort aimed at understanding the concepts of happening and image as a document. Meanwhile, we cannot overlook the inputs of Maurice Mouillaud and Louis Quéré about the notion of happening, as they offer significant contributions in order to discuss the broadcasts and images produced. To elucidate the concept of images as documents, the thought of Georges Didi-Huberman is the central focus. From there on, it becomes possible to analyze three specific filmic operations: framing, off screen and montage. Among them, the montage operation is central, because it reveals the elaborate work of Farocki, involved in writing and rewriting the film images.

**Key-words:** Harun Farocki; *Videograms of a revolution*; happening; live image; image as document; montage.

## SUMÁRIO:

<b>INTRODUÇÃO</b>	10
<b>1. A estilística de Harun Farocki</b>	14
<b>2. O acontecimento e sua transmissão</b>	28
2.1 O acontecimento	28
2.2 A transmissão	30
2.2.1 <i>A imagem ao vivo</i>	30
2.2.2 <i>Imagens na televisão e no cinema</i>	34
<b>3. Fenomenologia das imagens de arquivo</b>	38
3.1 As imagens de arquivo	38
3.2 Fenomenologia da imagem: gênese, montagem e fora de campo	42
<b>4. O enquadramento e o fora de campo em <i>Videogramas de uma revolução</i></b>	50
4.1 Procedimentos metodológicos	50
4.2 Brevíssima contextualização histórica	53
4.3 Um relato das imagens do acontecimento	56
4.4 Três gestos, três enquadramentos, três pontos de vista	60
4.4.1 <i>A mise-en-scène do poder ditatorial</i>	63
4.4.2 <i>As imagens amadoras e o desenquadramento</i>	65
4.4.3 <i>A inversão de papéis e a tomada do poder</i>	68
4.5 O fora de campo	70
<b>5. Harun Farocki e o trabalho das mãos</b>	73
5.1 A organização do filme	73
5.2 A câmera e o acontecimento	84
5.3 A transmissão	88
5.4 Imagens amadoras e expressão popular	91
5.5 A montagem e a escritura do filme	95
<b>CONCLUSÃO</b>	100
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	102

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação analisa como a escritura do filme *Videogramas de uma revolução* (Alemanha, 1991/1992), de Harun Farocki e Andrei Ujica, articula as imagens, as falas e os discursos produzidos por ocasião de um acontecimento político – a queda do ditador Nicolae Ceausescu na Romênia, em 1989 – tal como originalmente registrados pela televisão estatal romena e por alguns cinegrafistas amadores. Assim fazendo, os autores procuraram decompor analiticamente o acontecimento, alcançando suas linhas de força e seus desdobramentos. Como bem indica o título, ao propor uma analogia entre o fotograma (unidade material do cinema) e o videograma (unidade indefinível e, talvez, impossível do vídeo), o filme, com os recursos expressivos que lhe são próprios, investiga o acontecimento político a partir da base material da imagem e dos sons – inspirados pelo materialismo de dois cineastas a quem Farocki muito admira: Jean-Marie Straub e Danielle Huillet.

O primeiro passo realizado nesta dissertação é a caracterização da estilística de Farocki. É importante notar que os créditos da direção do filme são de Harun Farocki e Andrei Ujica. Porém, como logo reconhecemos nele a estilística peculiar de Farocki, os autores que escrevem sobre o filme tendem a trazer apenas a assinatura do diretor alemão. De início, situamos o trabalho de Farocki na história do cinema. A partir dos comentários de Gilles Deleuze (1992) em torno daquela divisão criada por Serge Daney (2007) em *A rampa*, localizamos as obras de Farocki na terceira fase do cinema, quando ele entra em concorrência com a televisão. Para Deleuze, a especificidade da televisão reside em sua função social, enquanto o cinema tem como principal característica as funções estética e noética. Podemos dizer que Farocki opera entre os dois meios – cinema e televisão – e se interessa especialmente pela análise dos fenômenos mediáticos.

Uma das principais características de Farocki é o ativismo político, firmado em três gestos: o primeiro é *detectar* imagens daquilo que não foi visto ou apanhá-las sob outros ângulos; o segundo é *documentar* acontecimentos com relevância política ou social; e o terceiro, *reconstruir*, no sentido de reunir imagens de um acontecimento (ELSAESSER, 2010). Assim fazendo, Farocki expõe as relações entre o inteligível e o visível, e cria uma abertura para o engajamento do espectador. O interesse do diretor é voltado para o modo de organização do mundo e as articulações do poder que nele tem lugar; por isso, seus filmes são uma forma de resistência estética e política ao cinema convencional, às imagens e aos

discursos veiculados pela mídia. Outro aspecto marcante na obra de Farocki é a utilização das imagens de arquivo, destacadas em sua dimensão de testemunho e submetidas às articulações da montagem.

Para compor o quadro teórico-conceitual da pesquisa, tomamos inicialmente os escritos de Jean-Louis Comolli em torno do documentário e alguns estudos dedicados à transmissão direta na televisão, à procura da distinção entre duas modalidades de relação entre o acontecimento e a imagem. Servimo-nos igualmente do estudo das imagens de arquivo e da fenomenologia da imagem.

Esse percurso teórico se iniciou pelo exame da transmissão ao vivo e suas características. Somente após os anos 1950 foi possível armazenar imagens; até então, só existia transmissão ao vivo. O “efeito de ao vivo” tornou-se um traço definidor da estética da televisão, ocasionando-se uma espécie de consenso sobre a existência desse efeito. Outra característica estética televisiva é o controle exercido pelas emissoras que, através da montagem, interpretam de modo peculiar o acontecimento transmitido. Esse controle cria um descompasso, pois, se por um lado as emissoras escolhem o que vai ao ar, o acontecimento (por natureza, em seu sentido forte) não pode ser controlado, é imprevisível. Feita essa caracterização, apontamos as maneiras distintas com que a televisão e o cinema registram e interpretam os acontecimentos.

Um dos conceitos-chave desta pesquisa é o de acontecimento, definido primeiramente segundo a abordagem de Louis Quéré (2005). Para o autor, o acontecimento se situa na ordem do sentido e, por possuir um poder hermenêutico, pode se tornar fonte de inteligibilidade. Já Maurice Mouillaud (1997) aponta para a inserção dos acontecimentos na mídia. Para ele, a tela funciona como uma superfície refletora dos acontecimentos. Quando eles irrompem, lançam estilhaços, e é a partir desses estilhaços que a mídia produz informação. Essas duas perspectivas distintas (mas passíveis de serem conjugadas) foram essenciais ao desenvolvimento do trabalho.

Para nos aproximarmos das imagens de arquivo, valemo-nos das formulações de Georges Didi-Huberman (2008), que, apoiando-se na noção de imagem dialética desenvolvida por Walter Benjamin, procura pela gênese das imagens de arquivo. Recorremos também – brevemente – às ideias de Maurice Merleau-Ponty (1984) acerca das relações entre a imagem e o visível, seguindo a leitura de Oliver Fahle (2006) em sua tentativa de definir a especificidade da estética televisiva.

A noção de montagem recebeu uma atenção especial, uma vez que é através dela que as imagens de arquivo adquirem significação, produzem reflexão e conhecimento. As imagens sempre escondem algo, aquilo que está fora de campo e que constituem sua parte da sombra (segundo a expressão de Jean-Louis Comolli).

Feita a composição desse quadro teórico-conceitual, partimos para a análise da escritura de *Videogramas de uma revolução*.

Harun Farocki e Andrei Ujica realizaram um minucioso trabalho de montagem das imagens, de forma a apanhar os diversos componentes e os desdobramentos de um acontecimento histórico. O filme realiza três principais gestos analíticos. O primeiro deles, ao retomar as imagens transmitidas ao vivo pela televisão estatal, destaca uma visibilidade controlada, vinculada à *mise-en-scène* política. A televisão era utilizada como forma de reafirmar os ideais da ditadura e conceder legitimidade à figura do ditador. No entanto, no último discurso proferido por Ceausescu em praça pública e transmitido ao vivo pela emissora estatal, irrompe uma manifestação popular e, com ela, uma revolução. O real irrompe descontroladamente e perturba a imagem da televisão estatal (imagem simultaneamente controlada e controladora).

No segundo gesto, que recolhe as imagens de arquivo feitas por cinegrafistas amadores, exhibe-se uma parcela significativa do que estava no fora de campo da televisão, aquilo cuja visibilidade não era conveniente ao regime. São essas as imagens que possibilitam, de fato, a reconstituição inicial do acontecimento. As imagens que a televisão não desejava mostrar eram as que revelavam a revolução, que até então estava fora de campo. Este é o momento em que os espectadores passam a ocupar o centro da imagem.

Há ainda um terceiro gesto, que representa inversão de papéis no que diz respeito ao controle das imagens e, com isso, do poder. São imagens também transmitidas ao vivo, mas agora controladas pelos manifestantes, que assumem o controle da emissora de televisão. Os revoltosos invadem o campo, buscando uma nova *mise-en-scène* para a política. Não se trata somente de transmitir novas imagens e de dar a ver outros atores, mas também de tentar refundar a cena política em novos termos.

Em *Videogramas de uma revolução* a escritura do filme opera uma reescritura da cena política. Analisamos os três momentos do filme caracterizados anteriormente, de forma a compreender seu significado estético e político. Este exame foi realizado com base em três operadores analíticos: o enquadramento, o fora de campo e a montagem. Eles permitiram

distinguir os efeitos de sentido criados pelos diretores ao trabalhar três tipos de *mises-en-scène* políticas, que correspondem aos três gestos do filme.

A análise da montagem é central neste trabalho, pois é nela que reconhecemos o traço principal da estilística de Farocki, sua maneira de desenvolver um pensamento com as imagens (e não simplesmente tomando-as como objetos de reflexão). Antes de iniciar a análise, montamos um quadro que possibilita uma visualização mais clara da organização do filme. Nele se encontra a divisão cronológica de acordo com os dias em que se passa a revolução; as seções que, de certa forma, dividem o desenrolar dos eventos; os tipos de imagem – transmissão ou imagens amadoras –; cenas que são divididas de acordo com o ritmo do acontecimento e não a partir de um conceito preestabelecido; o evento filmado, na tentativa de explicar o que se passa em cada cena; a perspectiva, o enquadramento e o fora de campo; e, por fim, o áudio, a narração de Farocki e os comentários dos cinegrafistas.

Uma vez preenchido o quadro, analisamos mais detidamente quatro aspectos considerados fundamentais para a compreensão de *Videogramas de uma revolução*. A relação entre a câmera e o acontecimento é o aspecto inicial: a forma como a câmera o capta no exato momento em que emerge, e lhe concede um sentido. O segundo diz respeito à transmissão, já que o filme gira em torno da irrupção de um acontecimento durante uma transmissão ao vivo. Com a derrubada do poder ditatorial, as transmissões tornam-se elas mesmas acontecimentos. O terceiro aspecto envolve as imagens amadoras, que surgem na quase impossibilidade de se mostrar algo, dado que são produzidas sob o risco que atravessa a irrupção dos acontecimentos políticos (manifestações, protestos, ataques, combates nas ruas). O quarto aspecto contemplado é o lugar que a montagem encontra na escritura fílmica.

## CAPÍTULO 1

### A estilística de Harun Farocki

Para bem apreender a escritura de *Videogramas de uma revolução*, de Harun Farocki e Andrei Ujica, será útil descrever mais de perto o trabalho de Farocki e suas características mais marcantes. É importante perceber a maneira como o diretor trabalha e retrabalha imagens em diferentes contextos, como compõe a escritura de seus filmes, a forma de montar e os comentários que insere nessas imagens. Para isso, é importante também localizá-lo na história do cinema. Além disso, o engajamento político das obras de Farocki – documentários, filmes-ensaio e instalações – torna essencial a compreensão do contexto político no qual ele iniciou a carreira bem como os contextos específicos de cada filme, que revelam particularidades do trabalho do diretor.

Para situar o trabalho de Farocki, escolhemos como ponto de partida o texto *Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo e viagem*, no qual o filósofo Gilles Deleuze (1992) explora as possibilidades de relações presentes na imagem e com a imagem. Essas relações são diferentes em cada uma das fases que o cinema atravessou. O pensamento que orienta as produções, o modo de lidar com as imagens e as expectativas em torno delas são distintas.

Além disso, Deleuze afirma que o surgimento da televisão provoca mudanças consideráveis no que diz respeito à economia dessas relações e, por conseguinte, no que concerne às imagens do cinema. A presença da televisão atravessa o cinema de Farocki, sabemos bem. Deleuze recupera a análise feita por Daney acerca das diferentes funções assumidas pela imagem ao longo da história do cinema. Essas fases são divididas a partir de uma definição proveniente das artes plásticas<sup>1</sup>, na qual a arte possui três finalidades diferentes em relação à Natureza: embelezá-la, espiritualizá-la e com ela rivalizar.

Para Daney, a imagem passa por três funções no decorrer da história do cinema, e elas estão sempre articuladas, interligadas à atitude do espectador. Deleuze retoma essa caracterização, ampliando-a. Cada uma dessas funções gera um tipo de questionamento, e o primeiro deles é este: “o que há para ver por trás da imagem?” (DELEUZE, 1992, p. 88). Há um desejo de ver sempre mais, de ver através, típico da primeira fase do cinema. Esse desejo se concretiza apenas nas imagens seguintes e no encadeamento entre elas, que gera um

---

<sup>1</sup> Deleuze retoma a definição de Alois Riegl das finalidades das artes plásticas – embelezar, espiritualizar e rivalizar com a Natureza – e as associa à periodização que Serge Daney faz das funções da imagem cinematográfica, relacionando cada uma das finalidades a um período específico.

conjunto total que é responsável pelo embelezamento da Natureza característico da primeira finalidade da arte. É justamente o encadeamento das imagens que faz com que essa função se defina pela montagem e por uma cenografia universal, relacionada à profundidade de campo, aos atores, à harmonia da cena. Nessa fase se destacam encenações políticas e propagandas de Estados – em especial os Estados totalitários, nazistas e fascistas –, o que era a realização do sonho cinematográfico e, no entanto, traduzia certo horror na imagem, pois por trás dela estava o assombro dos campos de extermínio. Com a chegada da guerra, não havia mais nada para se ver por trás da imagem, somente os corpos e os campos de concentração. A partir daí, inicia-se uma nova função para a imagem, como uma ressurreição após a guerra.

A segunda função se dá no período pós-guerra e oferece uma nova articulação entre a função da imagem e o espectador. Daney coloca a seguinte questão: “o que há para ver na imagem?” (DELEUZE, 1992, p. 90). De acordo com o autor, “O que mudava, então, era o conjunto das relações na imagem cinematográfica. A montagem podia tornar-se secundária, não apenas em favor do célebre ‘plano-sequência’, mas em favor de novas formas de composição e associação” (DELEUZE, 1992, p. 90). As imagens não se encadeavam mais apenas pelos *raccords*, mas eram também reencadeadas por cortes e falsos *raccords*. A relação com os corpos filmados, a palavra e o som também se modificou à medida que o olho passou a ler as imagens. Essa nova função da imagem propicia uma pedagogia da percepção que vincula o cinema ao pensamento e proporciona a espiritualização da Natureza. É um pessimismo radical relacionado à guerra que leva à terceira função.

Na terceira função, a atitude do espectador diante da imagem surge do seguinte modo: “como se inserir nela, como deslizar para dentro dela, já que cada imagem desliza sobre outras imagens, já que o ‘o fundo da imagem já é sempre uma imagem’, o olho vazio é uma lente de contato?” (DELEUZE, 1992, p. 92). Nessa função dois fatores que se entrecruzam: a forma com que o cinema se desenvolveu e o surgimento da televisão, que se estabeleceu como seu concorrente. No entanto, como enfatiza Deleuze, o regime de imagens do cinema e da televisão é diferenciado:

Pois se o cinema buscava na televisão e no vídeo um “retransmissor” para novas funções estéticas e noéticas, a televisão, por seu lado, (apesar dos raros primeiros esforços) assegurou para si, antes de tudo, uma *função social* que quebrava de antemão qualquer retransmissão, apropriou-se do vídeo, e substituiu as possibilidades de beleza e pensamento por poderes inteiramente outros. (DELEUZE, 1992, p. 92).

A especificidade da televisão, para Deleuze, não reside em uma função estética<sup>2</sup>, mas em uma função social de controle e poder. O cinema sempre conservou uma função estética e noética, que diz respeito às dimensões espirituais do homem. Tais funções são nulas na televisão, que busca simplesmente uma perfeição técnica. E é dessa maneira que são exercidos os poderes de controle, de forma imediata e direta. O novo-poder social do pós-guerra ameaçava o novo cinema. Deleuze afirma ainda que a primeira morte do cinema ocorreu devido ao fascismo, e a segunda foi causada justamente pela televisão:

Mas como ainda falar de arte se é o mundo que faz *seu* cinema, diretamente controlado e imediatamente tratado pela televisão, que dele exclui toda função suplementar? Seria preciso que o cinema deixasse de fazer cinema, que estabelecesse relações específicas com o vídeo, a eletrônica, as imagens digitais, para inventar a nova resistência e se opor à função televisiva de vigilância e de controle. (DELEUZE, 1992, p. 98).

A televisão é o lugar onde esses novos poderes de controle se tornam imediatos e diretos. No terceiro estado da imagem, quando não há mais o que se ver por trás da imagem (primeira função) e nem dentro dela (segunda função), todas as imagens são preexistentes, e o fundo é sempre outra imagem, proveniente do cinema; e é isso que precisa ser visto. O cinema passa a ter o próprio cinema como fundo de tela. Daney explica: “Nem a profundidade simulada da imagem rasa, nem a distância real da imagem em relação ao espectador, mas a possibilidade oferecida a este deslizamento ao longo das imagens que deslizam elas mesmas umas sobre as outras” (DANEY, 2007, p. 233). No estágio em que a arte rivaliza com a Natureza, o mundo se põe a fazer cinema, as coisas deixam de acontecer aos humanos e passam a acontecer às imagens. Para Deleuze: “Não se trata de passar por cima da televisão – como seria isso possível? – mas de impedir a televisão de trair ou de passar por cima do desenvolvimento do cinema nas novas imagens” (DELEUZE, 1992, p. 98).

Uma caracterização da obra de Harun Farocki e de sua inserção na história do cinema pode se beneficiar dessa abordagem de Serge Daney retomada por Deleuze. Tal perspectiva nos mostra que o cinema de Farocki, situando-se no sistema de informação, está entre o cinema e a televisão. No trecho anterior, Deleuze ressalta a necessidade de relação do cinema com outros meios, com imagens provenientes de outros lugares. Ao fazer seu cinema, Farocki sempre confere atenção a fenômenos mediáticos e à necessidade de analisá-los, de percebê-los

---

<sup>2</sup> No trabalho *Passos rumo a uma teoria da imagem da televisão*, Oliver Fahle (2006) esboça uma definição daquela que seria a estética da televisão. A partir dos conceitos de imagem e visível (tomadas a Merleau-Ponty), o autor caracteriza a televisão como parte de uma evolução estética que surge da pintura, da fotografia e do cinema. Fahle busca evidenciar a dimensão estética da televisão, inserindo-a como parte fundamental das teorias em torno da imagem.

de forma crítica, o que vale tanto para os discursos e as imagens mediáticos quanto para o cinema.

O diretor alemão encontra no cinema uma maneira privilegiada de renovar as formas de representar o real. Farocki possui uma forte relação com o cinema moderno (de Godard e Bresson), mas, por outro lado, ele toma como objeto as novas imagens (eletrônicas e digitais) e desenvolve novas operações a partir delas. O que o diretor faz é buscar formas de prosseguir com a crítica, mesmo quando, como afirma Deleuze, a televisão rouba todos os procedimentos críticos do cinema.

Farocki tem em sua trajetória mais de noventa trabalhos, dentre eles filmes-ensaio, documentários e instalações, tendo sua produção início nos anos 1960. O diretor estudou, na década de 1960, na German Film and Television Academy Berlin (West); entre os anos 1974 e 1984, foi autor e editor do jornal *Filmkritik de Munique*; e desde 2006 leciona na Academy of Fine Arts Vienna<sup>3</sup>. Para Thomas Elsaesser, o modo como Farocki faz seu cinema e trabalha as imagens é uma forma de testemunho:

Fazer cinema para Farocki pressupõe ser um tipo especial de testemunha, um “leitor atento” e um comentador sucinto. Mais de quarenta anos de trabalho, e uma lista de quase cem obras, fizeram dele um dos maiores sobreviventes artísticos de sua geração: da cena boêmio-anarquista na Hamburgo do início dos anos 1960 aos protestos estudantis em Berlim Ocidental, de 1968 à metade dos anos 1970, com seu dogmatismo revolucionário e suas aspirações ativistas. (ELSAESSER, 2010, p. 102).

Pode-se perceber, então, que o ativismo político de Farocki é um traço marcante de seus filmes. Os trabalhos, muitas vezes, mostram o testemunho de injustiças sociais e abusos de poder. O diretor realiza basicamente três gestos: *detectar*, *documentar*, *reconstruir*. Gesto primordial, detectar se relaciona ao caráter investigativo de seu trabalho, que busca imagens daquilo que não foi visto ou, então, daquilo que precisa ser visto por outro ângulo; o segundo complementa o primeiro, no sentido de que o diretor considera importante documentar os acontecimentos com relevância política ou social que, por sua vez, deixam traços visíveis; o terceiro, o gesto de reconstruir, não diz respeito a uma mera reconstrução de acontecimentos, já que eles não podem ser reconstituídos tal como aconteceram, mas se refere à necessidade de reunir imagens e outras provas de que esses acontecimentos existiram. Nesse sentido, o trabalho de Farocki seria mais próximo ao de um cientista social ou de um teórico dos media

---

<sup>3</sup> Essas informações sobre a vida do diretor foram retiradas do site oficial: <<http://www.farocki-film.de/>>.

do que de um ativista. Christa Blümlinger (2004) afirma que o diretor tem como principal foco o encontro entre guerra, economia, política e sociedade.

É possível perceber um distanciamento entre o inteligível e o visível, de modo que, no contexto de visibilidade exacerbada das sociedades atuais, a parte invisível da imagem adquire uma presença maior. Há uma tentativa de se criar uma abertura para que o espectador participe e se envolva com um acontecimento de maneira mais efetiva. Para Elsaesser, Farocki é um *artista-artesão*, e seu cinema vai muito além do trabalho de representar uma realidade constituída previamente. Ele quer que algo mais se torne visível, algo que não estaria na imagem em um primeiro olhar, e isso é alcançado através de repetições e contraposições das imagens. Há uma tentativa de retratar situações do mundo e trazer para a imagem o inimaginável.

O cinema de Farocki é motivado por uma curiosidade em relação ao modo de organização do mundo e à forma como os poderes nele se articulam. O diretor se interessa pelos acontecimentos, pela linguagem que os registra e pelas relações sociais que os atravessam. É por meio de uma observação próxima e atenta que ele desenvolve as reflexões acerca dos temas dos filmes. Sobre tais temas abordados por Farocki, Elsaesser afirma: “Ele é extremamente seletivo, até mesmo obsessivo, na escolha de seus temas, enquanto seu compromisso é total, ao ponto de requerer uma proteção cuidadosa e até mesmo uma camuflagem” (ELSAESSER, 2010, p. 105). Antes de escolher um tema para filmar, Farocki analisa duas condições: que o filme possa ser tratado como um processo e que possa estabelecer uma relação com ele. Essa segunda condição se liga à capacidade de o diretor se enxergar no outro, o que, para Elsaesser, seria o gesto inaugural de seu cinema, sua assinatura. Ou seja, os temas dos filmes de Farocki são sempre acontecimentos politicamente relevantes, e o diretor os aborda na medida em que se identifica com a situação. De acordo com Elsaesser:

O que ele prefere são situações de fluxo ou movimento, passíveis de reviravoltas (inesperadas, dialéticas). Que acontecem em diversas dimensões ao mesmo tempo. Uma dimensão refere-se invariavelmente a seu posicionamento como cineasta e escritor e localiza o espaço físico e moral do que fala. (ELSAESSER, 2010, p. 105).

Por esse motivo, é difícil caracterizar de modo unívoco o cinema de Farocki, uma vez que cada uma das obras tem traços muito específicos. Pode-se afirmar que seus filmes são uma forma de resistência estética e política frente ao cinema industrial e frente às imagens e aos discursos midiáticos.

Muitos de seus filmes, em particular aqueles produzidos após 1968, são considerados ativistas e, por esse motivo, Blümlinger o compara a Godard. Para ela, ambos são investigadores de imagens. Sobre os filmes de Farocki, ela afirma: “Eles são sobre o estado de espírito de um movimento político ‘aqui’ na Europa, mais especificamente na Alemanha Ocidental e Berlim Ocidental” (BLÜMLINGER, 2004, p. 164)<sup>4</sup>. Há uma complexidade ideológica sempre presente em seus trabalhos. As imagens de arquivo, quando associadas, montadas, têm seu sentido ampliado para além do valor de prova ou documento.

Outro traço essencial do cinema de Farocki é a montagem. Por utilizar frequentemente imagens já existentes, os argumentos do diretor se acentuam através do trabalho de montagem. Elsaesser afirma que a poética trabalhada por Farocki em seus filmes é a montagem, como uma leitura das imagens que, para o autor, é realizada de duas formas: a primeira delas está nos filmes e se relaciona ao gesto de separar e unir; a segunda “é como uma dinâmica estruturante enraizada no movimento do pensamento, e é verbalizada, se tanto, como o corte, o intervalo e o que se torna visível ‘entre’” (ELSAESSER, 2010, p. 108).

Esse “entre” imagens mencionado por Elsaesser é um traço decisivo para compreendermos a obra de Farocki. O intervalo é essencial para a técnica da montagem, pois o ato de unir uma imagem à outra pressupõe um intervalo entre elas. Além disso, é por meio do intervalo, do modo de unir e organizar as imagens que o diretor constitui seu argumento. Em seus filmes, aquele “entre” não visível, a parte que falta, aquilo que está ausente é o que propicia o pensamento do espectador. Blümlinger também ressalta a importância do intervalo na montagem de Farocki. Para a autora, esse “entre” que permite o pensamento pode, muitas vezes, e até intencionalmente, causar dúvida no espectador: “Um recurso essencial da montagem de Farocki é a dúvida que entra na relação entre duas imagens, entre som e imagem ou som e som” (BLÜMLINGER, 2004, p. 168)<sup>5</sup>. Essa dúvida cria algo que vai além do efeito de realidade, que escapa à representação e que testa os limites da imagem documentária: é algo incomensurável. Logo, o intervalo é que coloca as imagens em relação.

O diretor escreveu um artigo sobre o que é realmente um estúdio de edição, no qual ressalta a importância do trabalho de montagem. Para Farocki (2003) a montagem é uma tarefa repetitiva; entretanto, cada edição representa um esforço específico, capaz de tornar algo visível. Com o ir e vir das imagens, o editor acaba por conhecer a fundo o filme, que se converte em um espaço habitado pelo editor. Farocki define esse trabalho da seguinte

<sup>4</sup> No original: “They are about the state of mind of a political movement ‘here’ in Europe, more specific in West German and West Berlin”.

<sup>5</sup> No original: “A pivotal feature of Farocki’s montage is the doubt that enters into the relationship between two images, between sound and image or sound and sound”.

maneira: “Assim é o trabalho na ilha de edição: conhecer o material tão bem que as decisões sobre onde cortar, qual versão de uma tomada selecionar ou que música usar se tomam, digamos, sozinhas” (FAROCKI, 2003, p. 11)<sup>6</sup>. No entanto, sempre há um pensamento envolvido no processo da montagem. Para Farocki, ao adiantar e rebobinar uma imagem repetidas vezes, é possível aprender algo sobre a autonomia das imagens, sobre aquilo que elas tornam visível; o filme se transforma, desse modo, em um lugar habitado pelo editor.

A partir de suas experiências, Farocki diz que a decisão e o ato de posicionar a câmera levam apenas um minuto, enquanto a decisão de onde inserir a tomada leva uma semana. A ilha de edição é uma oficina para o cinema, é onde ele toma forma, onde ocorre uma transformação da linguagem: “O trabalho na ilha de edição transforma a linguagem coloquial em linguagem escrita. As imagens recebem um rótulo chamado edição ou montagem” (FAROCKI, 2003, p. 13)<sup>7</sup>.

Além das imagens, o som também é parte fundamental da montagem. É importante o modo como o som é articulado às imagens. A análise que Farocki faz em seus filmes é resultado da articulação entre as imagens e o comentário, e as diversas referências imagéticas e literárias compõem a estilística do diretor. Não é apenas uma questão de escolher a sequência das imagens, mas de, através delas, construir conhecimento, como ressalta Blümlinger:

Farocki geralmente escolhe trabalhar, em um nível visual, com imagens encontradas, a fim de ler aquelas imagens de uma nova maneira; similarmente, ele escolhe, muitas vezes, fazer uso de textos de outros autores, citando-os (em um modo similar a Godard), ou – nos primeiros filmes – (similares a Straub, em um modo brechtiano) recitando eles: Hannah Arendt, Alfred Sohn-Rethel, Heiner Müller, Günther Andres or Carl Schmitt forneceram a Farocki material e pontos de partida para reflexões. (BLÜMLINGER, 2004, p. 169)<sup>8</sup>.

As imagens e os textos encontrados formam a base do cinema de Farocki. A combinação desses elementos com outras imagens é que constitui a escritura dos filmes. Essa escritura é resultado de uma montagem analítica, um pensamento acerca das imagens, e feito com base em sua materialidade. Essa característica revela uma das particularidades da

---

<sup>6</sup> No original: “Así es el trabajo en la isla de edición: conocer el material tan bien que las decisiones sobre dónde cortar, que versión de una toma seleccionar o qué música usar se tomen, digamos, por si solas”.

<sup>7</sup> No original: “El trabajo en la isla de edición transforma el lenguaje coloquial en lenguaje escrito. Las imágenes reciben un rotulado llamado edición o montage”.

<sup>8</sup> No original: “Farocki often chooses to work, on a visual level, with found footage, in order to read those images anew; similarly, he often chooses to make use of text by other authors, quoting these (in a fashion similar to Godard), or – in earlier films – (similar to Straub, in a Brechtian manner) reciting them: Hannah Arendt, Alfred Sohn-Rethel, Heiner Müller, Günther Anders or Carl Schmitt have provided Farocki with material and starting points of reflection”.

produção cinematográfica de Farocki: o diretor possui um modo de expressão peculiar. Essa montagem parte de restos e fragmentos, o que, para Blümlinger, nos permite retomar o pensamento benjaminiano, e considerar os filmes como alegóricos, que colocam passado e presente em relação<sup>9</sup>.

A poética de Farocki está vinculada a um cinema de montagem. No entanto, seu trabalho vai além dos filmes: o trabalho da montagem se amplia nas instalações do diretor. Não é objetivo aqui analisar essas instalações, porém é preciso reconhecer a importância que possuem. Sobre a relação cinema-instalação na obra de Farocki, Elsaesser afirma:

[...] é possível afirmar que o cinema de Farocki sempre aspirou à condição de instalação, enquanto suas instalações são especialmente criativas ao lidarem com os problemas de como manter o movimento do pensamento ativo, mesmo quando duas imagens são projetadas lado a lado. (ELSAESSER, 2010, p. 112).

Ao se apropriar de imagens de outros meios, Farocki interrompe o fluxo contínuo e indiferenciado de imagens da mídia e, ao montá-las, repeti-las, analisá-las, produz conhecimento. Em razão disso, seus filmes costumam ser classificados como filmes-ensaio, conforme aponta Elsaesser:

Os filmes de Farocki são um diálogo constante com as imagens, com o ato de fazer imagens, e com as instituições que produzem e circulam tais imagens. O mais preciso a dizer é que talvez o cinema de Farocki tenha sido sempre uma forma de escrita e, nessa dimensão, o rótulo “filme-ensaio” pode exprimir um aspecto crucial do seu trabalho. (ELSAESSER, 2010, p. 116).

Blümlinger também enfatiza a forte relação existente entre a palavra e a imagem no cinema de Farocki:

Palavra e imagem estão em um processo constante de interação: o comentário textual permite que as imagens sejam lidas, enquanto imagens do passado encontradas produzem novas ideias. Farocki tenta – como ele próprio constatou – achar as palavras na mesa de edição e achar a estratégia de edição em sua escrivania. (BLÜMLINGER, 2004, p. 164)<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> A alegoria é um conceito crucial no pensamento de Walter Benjamin sobre a modernidade e a experiência da vida moderna, como uma experiência do choque. A filósofa Maria João Cantinho analisa as figuras alegóricas presentes na obra de Benjamin: “O lamento de uma experiência arruinada e em crise perpassou a sua obra, convertendo-se num objecto fundamental da sua análise. As figuras da modernidade, alegóricas por excelência, ocupam-lhe o pensamento, no sentido em que se constituem como concretizações dessa perda de experiência, ou seja, congregam em si, ao mesmo tempo, a fantasmagoria alucinada do colectivo e a consciência hiperlúcida da imersão da história na catástrofe” (CANTINHO, 2003, s/p).

<sup>10</sup> No original: “Word and image are in constant process of interaction: the textual commentary allows the images to be read, while found images from the past produce new ideas. Farocki tries – as he himself has stated – to find the words on the editing table and to find the editing strategy at his writing desk”.

O trabalho de Farocki com os arquivos se assemelha àquela caracterização benjaminiana do arquivista como aquele que está em busca das ruínas, dos fragmentos que restam após a destruição. A câmera revela esses restos, permite que eles ressurgam das ruínas. Blümlinger acrescenta que, nesse tipo de escritura filmica, a imagem deve ser lida: “A noção de imagem como algo a ser lido, como proposto por Benjamin, carrega, aqui, a impressão de um momento crítico e perigoso” (BLÜMLINGER, 2004, p. 173)<sup>11</sup>. Desse modo, o trabalho de Farocki pode ser compreendido à luz da noção benjaminiana de *imagem dialética*<sup>12</sup>. No entanto, o diretor também lida com outros tipos de imagens (tais como as de satélite e de vigilância), que não podem ser tratadas da mesma maneira que aquelas realizadas em um instante de perigo. As imagens das câmeras de vigilância e de satélite, por exemplo, exigem ser conceituadas de um novo modo, como sublinha Elsaesser:

Esse novo conceito é a imagem não como figura ou representação, mas como portador de dado ou informação. O que tais imagens gravam é o tempo em si, criando uma nova forma de intermitência: agora você precisa de duas imagens não tanto para indicar a direção do movimento, como Farocki certa vez afirmou, mas para mapear o intervalo de tempo como índice da mudança e, logo, da informação. (ELSAESSER, 2010, p. 120).

Ao se apropriar desse tipo de imagem, o diretor expõe a violência implícita nas imagens da mídia e naquelas de vigilância e controle. Para Blümlinger, tal estratégia transforma o espectador ora em cúmplice, ora em uma vítima em potencial. Assim sendo, os filmes colocam em questão o não visível em meio a uma sociedade na qual prevalece a visibilidade cada vez mais exacerbada.

De acordo com Luciano Monteagudo (2003), Farocki é responsável por uma das obras mais complexas e sofisticadas do cinema alemão na modernidade. O autor afirma que um dos traços marcantes da obra do cineasta é a criação de uma taxonomia imagética para descobrir a ideologia subjacente à técnica e de que maneira essa técnica permite criar formas de pensamento. Para isso, o diretor se ocupa em olhar as imagens e, nessa observação, tenta descobrir o que elas acarretam. Essa atenção concedida às imagens também se faz presente na atividade do espectador: na obra de Farocki elas sempre são vistas desde a perspectiva de alguém. Monteagudo afirma que o espectador possui um papel importante na obra de Farocki,

<sup>11</sup> No original: “The notion of the image as something to be read as proposed by Benjamin bears the impression here of the critical and dangerous moment”.

<sup>12</sup> Em suas *Teses sobre o conceito de história*, Walter Benjamin fala sobre uma imagem do passado, aquela que se apresenta em um instante de perigo. Essa noção, de imagem dialética, pode ser melhor compreendida a partir do seguinte trecho da quinta tese: “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1994, p. 224). Esse conceito será discutido novamente, no capítulo 3, “Fenomenologia das imagens de arquivo”.

pois seu olhar está implicado nas representações presentes nos filmes. Para ele, olhar uma imagem é o fim da inocência da visão.

Volker Siebel (2004), ao falar da estilística de Farocki, ressalta o papel das imagens da mídia em seu trabalho. Para Siebel, o motivo pelo qual o cineasta insiste em se apropriar dessas imagens é a desconfiança que tem delas:

Os filmes de Farocki podem ser lidos como uma análise contínua de sua desconfiança da imagem tecnológica. Ele sempre teve a tendência de usar material visual que pertence a outros e reinterpretá-los. Inicialmente, ele citou outros filmes, tecendo-os em sua linha de argumento como evidência. O que ele tinha em mente era ensinar a audiência a olhar e escutar de perto. (SIEBEL, 2004, p. 47)<sup>13</sup>.

A análise dessas imagens tecnológicas teria como função iluminá-las com um pensamento, uma vez que são imagens que, ao serem veiculadas pela mídia, não permitiriam ao espectador esse olhar próximo sugerido pelo autor. De acordo com Siebel, há em Farocki um sentimento de inquietação diante do poder superior da televisão – aquele mencionado por Deleuze – de sua função social de controle e poder.

Siebel afirma que o único modo de compreender totalmente o sentido de uma imagem é assisti-la incessantemente. E, quando Farocki retoma em seus filmes as imagens da mídia, é para tentar dar sentido a elas, compreendê-las, e, dessa maneira, ele busca o caminho do filme documentário e do filme-ensaio, como forma de utilização da imagem como linguagem e como crítica:

Porque imagens podem apenas referir a seu significado elementar, como signos para conceitos abstratos, por meio de suporte verbal (comentário, escrita), Farocki teve que se voltar para formas filmicas com status de documentário e qualidades de ensaio. (SIEBEL, 2004, p. 48)<sup>14</sup>.

De acordo com Siebel, o diretor faz das imagens, ao mesmo tempo, objeto e método. Levando em consideração todos esses aspectos do cinema de Farocki, vamos nos deter em algumas de suas obras para melhor apreender suas particularidades.

Em *A expressão das mãos* (Alemanha, 1997), o diretor intercala trechos de filmes com o gesto de avançá-los, rebobiná-los, procurando o que selecionar e o que combinar (gesto

---

<sup>13</sup> No original: “Farocki’s films can be read as an ongoing analysis of his distrust of the technological image. He has always had a tendency to use visual material belonging to others and to reinterpret it. Initially, he quoted other films, weaving them into his own line of argument as evidence. What he had in mind was to teach the audience to look and listen closely”.

<sup>14</sup> No original: “Because images can only refer back to their elementary meaning as signs for abstract concepts by means of a verbal support (commentary, writing), Farocki had to turn to filmic forms that had a documentary status and the qualities of an essay”.

típico da montagem). Além disso, analisa a linguagem e a simbologia dos gestos filmados. *A expressão das mãos* inicia com cenas de um filme em um monitor; aos poucos a câmera se afasta e vemos as mãos de Farocki manuseando o equipamento de edição, adiantando e rebobinando. O diretor filma suas mãos sobre a mesa, e é dessa maneira que ele cria uma metáfora para representar a importância do gesto das mãos no cinema.

Logo após vemos outra cena em outro monitor: as mãos de Farocki, em um caderno, desenham os quadros vistos no filme. Há uma forte relação entre o gesto manual e o olhar. Em outras cenas apresentadas nos monitores, Farocki cria, com as mãos, enquadramentos dentro do enquadramento do filme, e ele aponta também para alguns personagens ou detalhes das cenas. Aquilo que chama a atenção dos olhos do diretor é indicado com as mãos.

Ao folhear um livro sobre mímica, ele a descreve como uma linguagem universal. A partir daí, são mostradas muitas cenas de filmes com planos de detalhe nas mãos, como que exemplificando essa linguagem universal. São cenas de pessoas escrevendo, trabalhando, gesticulando. Há uma mulher passando batom e outros gestos significativos, como um homem colocando uma aliança no dedo de sua noiva.

Em outro livro que o diretor manuseia, dessa vez sobre o gesto, explica-se a diferença simbólica do gesto realizado com a palma das mãos e o que é realizado com as costas das mãos. Farocki exemplifica em si mesmo tais gestos: bater no rosto com as costas da mão, por exemplo, não carrega a mesma simbologia de violência que bater com a palma da mão. Vemos ainda outros gestos, como uma mulher que fuma um cigarro e, em um dado momento, assistimos a uma cena do filme *Um cão andaluz* (França, 1928), de Luís Buñuel, codirigido por Salvador Dalí. Na cena, um homem olha para sua mão estendida e vê um pequeno buraco, do qual saem muitas formigas. Nesse caso, como comenta Farocki, o que age não é exatamente a mão, mas os olhos que enxergam nela as formigas. Nesse momento, mais uma vez, se faz presente a força da relação entre o gesto das mãos e o olhar.

O filme, portanto, relaciona o gesto manual ao olhar. Olhando a imagem de um toque que poderia proporcionar uma sensação agradável, é possível apreender essa sensação. Não é o toque, porém, o que se sente, pois a sensação se faz presente através do olhar. Por isso, Farocki afirma que o cinema não é a arte do toque, mas a arte do olhar, que permite imaginar e ter diversas sensações, mesmo sem vivê-las fisicamente. É pelo olhar que se dá a experiência do cinema que, por outro lado, é construído com o trabalho das mãos, na montagem. O filme termina com cenas de mãos que pegam em armas: a mão de um soldado atingido por um tiro relaxa, pois ele acaba de morrer.

Em *A saída dos operários da fábrica* (Alemanha, 1995), Farocki faz uma montagem com diversas imagens de operários deixando seu local de trabalho e com outras situações que se relacionam ao tema. Trata-se de fazer uma reflexão acerca do trabalho e da sociedade, bem como sobre o próprio cinema, já que são imagens recolhidas ao longo de cem anos. O ponto de partida é o filme dos irmãos Lumière, e com essa primeira cena Farocki ressalta a possibilidade de se reproduzir o movimento e a imagem.

Em seguida, o diretor faz um trajeto cronológico de várias cenas de filmes que mostram trabalhadores saindo de diversas fábricas. Há, também, indústrias funcionando, greves e manifestações. Em diversas passagens o diretor retoma as imagens dos irmãos Lumière, comparando-as às outras. Em um momento ele contrapõe as primeiras imagens a imagens de um controlador de câmeras de vigilância. Dessa forma, o diretor manipula, analisa as imagens e confere a elas um novo sentido. Ele quer mostrar que as indústrias desejam controlar seus funcionários, mesmo após sua saída da fábrica. Essa análise é possível através do trabalho de montagem.

A escolha do tema do filme e o fato de Farocki buscar mostrar as greves, as manifestações e as condições às quais os operários estão sujeitos nos revelam o papel de ativista político do diretor. Outro exemplo disso são algumas imagens que exibem a saída – em forma de marcha – dos operários de uma fábrica nazista, filmadas na Alemanha em 1944. Sobre o conceito desse filme, Farocki afirma:

*A posteriori*, depois de ter compreendido que as imagens cinematográficas capturam ideias e são capturadas por elas, vemos que a firmeza do movimento com que se deslocam operárias e operários é representativa, o movimento humano visível representa os movimentos ausentes e invisíveis das mercadorias, do dinheiro e das ideias que circulam na indústria. (FAROCKI, 2003, p. 90)<sup>15</sup>.

As imagens são retiradas de documentários, filmes sobre indústrias ou filmes de propaganda. Para o diretor, os signos que o filme dá a ver não são trazidos para o mundo, mas sim extraídos da realidade, como se o mundo nos comunicasse algo. Para Farocki, o fato de que a primeira das imagens da história do cinema foi feita na saída de uma indústria é algo significativo.

Outro filme importante para compreender a obra de Farocki é *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (Alemanha Ocidental, 1988). Nele o diretor utiliza imagens de

---

<sup>15</sup> No original: “*A posteriori*, después de haber comprendido que las imágenes cinematográficas capturan ideas y son capturadas por ellas, vemos que la firmeza del movimiento humano visible representa los movimientos ausentes e invisibles de las mercancías, el dinero y las ideas que circulan en la industria”.

Auschwitz do ano 1944, feitas por americanos que nelas não reconheceram o campo de concentração. Pelo menos, foi isso que alegaram inicialmente. O objetivo deles era fazer fotos aéreas das fábricas de Buna. Somente anos depois a Agência Central Inteligência americana (CIA) descobriu que aquelas imagens eram de Auschwitz.

O filme começa com imagens do mar, enquanto Farocki comenta sobre o ir e vir das águas. Em seguida, ele mostra imagens de navios feitas por satélites, que visam detectar o movimento das embarcações, bem como seu posicionamento. A partir daí, percebe-se que a análise feita por Farocki nesse filme gira em torno da experiência do olhar e de seu poder de reconhecimento das coisas. Para isso, ele fala sobre olhar, luz, fotografia e desenho. Um exemplo mostrado pelo diretor é a combinação de duas fotografias do rosto de duas pessoas diferentes que, uma vez sobrepostas, formam uma nova fisionomia.

Há uma cena em que dois homens analisam imagens (de satélite) de um avião. Eles utilizam uma tecnologia que permite saber onde está o avião, seus movimentos e por quanto tempo ele permaneceu em cada posição. Essas imagens de arquivo do avião são datadas de 04 de abril de 1944, e é através delas que a CIA percebe que são, de fato, de Auschwitz. As mãos de um homem indicam nas fotografias em que local ficava o campo de concentração. Há também legendas na imagem que mostram onde era o escritório do comandante do campo, a administração, as câmaras de gás e o laboratório de medicina experimental. Em um plano de detalhe, é possível ver um veículo que transportava o gás tóxico para a câmara. Essas imagens permitem que Farocki evidencie as potências da fotografia.

Em contraposição a essas imagens, Farocki mostra imagens de bombardeio e destruição do campo e outras do mesmo lugar após um ano, em fase de reconstrução. No entanto, após a destruição e a catástrofe, resta a memória: um álbum de ilustrações de Auschwitz, ilustrações criadas a partir de fotos feitas por nazistas, que não foram publicadas na época. Dessa vez, Farocki evidencia as potências do olhar.

Christa Blümlinger, ao analisar o filme, afirma que nem o olhar nem os pensamentos são livres quando as máquinas utilizadas a serviço da ciência e das forças armadas podem se tornar objeto de investigação. Nesse caso, são câmeras instaladas para uma investigação que acabam por oferecer ao olhar algo que lhe era proibido, que era inimaginável, como o que acontecia no campo de extermínio de Auschwitz. Para a autora,

Farocki chega assim ao núcleo da violência mediática, a uma “estética terrorista” (Paul Virilio) de estímulo ótico que aparece na atualidade tanto nos monitores de controle, quanto na televisão e cujo objetivo evidente é converter o espectador em

cúmplice ou em provável vítima, tal como ocorre nos tempos de guerra. (BLÜMLINGER *apud* FAROCKI, 2003, p. 86-87).

Após essa breve caracterização da obra de Farocki e do comentário de alguns de seus trabalhos, apresentamos duas noções que fundamentarão nossa análise de *Videogramas de uma revolução*: a de acontecimento e de imagem de arquivo.

## CAPÍTULO 2

### O acontecimento e sua transmissão

#### 2.1 O acontecimento

O acontecimento é um conceito essencial a este trabalho. O cinema (em particular o documentário) e a televisão, frequentemente, tratam dos acontecimentos e possuem formas específicas de lidar com eles. Antes de compreender como esses meios tratam os acontecimentos, faz-se necessário delinear tal conceito. Maurice Mouillaud (1997) afirma que o acontecimento é uma “unidade cultural”, compreendida num espaço em que a informação se difunde: “Chamaremos acontecimento a modalidade transparente da informação; aquilo que, então, aparece como figura é seu objeto. Os acontecimentos aos quais se refere a informação formam o mundo que se supõe real” (MOUILLAUD, 1997, p. 56).

Mouillaud compara o momento da irrupção do acontecimento a uma explosão: “No momento mesmo do acontecimento, não existe nada para ser ‘visto’. As testemunhas estão sideradas. A explosão é uma explosão do sentido pulverizado em um pó de detalhes” (MOUILLAUD, 1997, p. 49). Os acontecimentos, ao emergirem, são difusos, não têm limites, e, após a irrupção, é que é possível retomar e recolher os estilhaços que sobraram.

A mídia, então, produz informação a partir dos estilhaços dos acontecimentos. Porém, em algum momento, essas instâncias se confundem, uma vez que “o acontecimento é inseparável de seu dispositivo de observação” (MOUILLAUD, 1997, p. 66). No caso dos acontecimentos filmados, a tela – tanto a do cinema quanto a da televisão – funcionaria como sua “superfície refletora”, residindo a diferença na maneira de refleti-los. Além disso, tais telas não permitem ver tudo, apenas a parte enquadrada pela câmera e os sons registrados.

Se, ao irromper, o acontecimento espalha seus estilhaços, as imagens só podem acompanhá-los parcialmente, segundo um ponto de vista, enquadrados sob certos ângulos, enfim, a representação de um acontecimento é uma coleção de seus vestígios, do que dele restou quando foi concluído. A esses estilhaços capturados nas imagens e nos sons, podemos denominar “imagens de arquivo”.

Já a concepção de acontecimento desenvolvida por Louis Quéré (2005) possui um viés histórico e político. É importante ressaltar aqui que há diferenças entre Mouillaud e Quéré quanto às formas de pensar o acontecimento; no entanto, as duas perspectivas ganham uma

dimensão complementar neste trabalho. De acordo com Quéré, os acontecimentos surgem de uma experiência individual ou social, eles se diferenciam pelo poder de afetar os indivíduos envolvidos. O acontecimento está situado na ordem do sentido e da experiência; é seu poder hermenêutico que o torna fonte de inteligibilidade e é a partir dele mesmo que se pode compreendê-lo. Ainda segundo Quéré: “o acontecimento é um facto ocorrido no mundo, susceptível de ser explicado como um encadeamento – ele é ‘um fim onde culmina tudo o que precedeu’ – e inscrito num contexto casual” (QUÉRÉ, 2005, p. 60). A situação que o acontecimento gera passa pela causalidade, entretanto, ele não é somente contemplativo, pois sempre acontece a alguém e deve ser suportado por alguém. Trata-se de um fenômeno de ordem hermenêutica que quer, ao mesmo tempo, ser compreendido e gerar compreensão. É preciso ressaltar neste ponto essa dimensão hermenêutica do acontecimento, como tratado por Quéré:

as ciências sociais apreendem, sobretudo, o acontecimento, como integrante da categoria do facto e recorrendo ao esquema da causalidade, hesitando em tratá-lo como um fenómeno de ordem hermenêutica. Para evidenciar o lugar do acontecimento na organização da experiência, seja esta individual ou coletiva, é preciso, por um lado, conseguir situá-lo correctamente na ordem do sentido – “correctamente” significando: sem ser em termos de atribuição, *a posteriori*, de valores e de significados a factos, por sujeitos individuais e colectivos –, por outro lado, inscrever a acção numa dinâmica em que a passibilidade do acontecimento e o seu poder hermenêutico desempenham um papel mais importante do que a motivação dos sujeitos. (QUÉRÉ, 2005, p. 59-60).

A experiência é individual ou coletiva e constitui sentidos diferentes para aqueles que assistem ao acontecimento: ele proporciona possibilidades interpretativas. De acordo com Quéré, “a experiência é, pois, aquilo pelo que um sujeito e um mundo se constituem, confrontando-se com o acontecimento, na articulação mais ou menos equilibrada de um saber e um agir” (QUÉRÉ, 2005, p. 70). O acontecimento surge sempre em uma situação do mundo e gera uma experiência. No entanto, ao ser interpretado através de um dispositivo mediático, a experiência do acontecimento, para Quéré, é afetada pelo modo com que a mídia nos oferece uma lente para observá-lo.

Os dispositivos mediáticos são a principal maneira de se tomar conhecimento de acontecimentos que têm uma relevância coletiva. No entanto, o poder de um acontecimento não está apenas no modo de observá-lo, pois sua compreensão, na maioria das vezes, está em sua origem, no momento em que surge e naquilo que o motivou. O acontecimento só passa a possuir um passado depois que irrompe, de modo que só assim pode esclarecer o que o precede e, dessa forma, representa simultaneamente um fim e um começo. Um novo começo

no sentido de que funciona como eco: ele excede o momento de sua ocorrência, uma vez que, de acordo com Quéré (2005), a posteridade é, também, fundamental a sua compreensão.

Ao tratar da compreensão do acontecimento, Quéré retoma o ponto de vista desenvolvido por Hannah Arendt (2002) em *Compreensão e política*. Para a autora, é um “processo complexo” pelo qual lidamos com a realidade e nos situamos no mundo:

A compreensão é interminável e, portanto, não pode produzir resultados finais; é a maneira especificamente humana de estar vivo, porque toda pessoa necessita reconciliar-se com um mundo em que nasceu como estranho e no qual permanecerá sempre um estranho, em sua inconfundível singularidade. (ARENDR, 2002, p. 39).

Apesar desse estranhamento permanente, para que haja compreensão são essenciais imaginação e engajamento na ação. “Somente a imaginação nos permite ver as coisas em suas perspectivas próprias” (ARENDR, 2002, p. 53). A compreensão, bem como a imaginação, está relacionada a uma ideia prévia que se constrói do mundo, e, nesse sentido, é que um acontecimento – ainda quando previsto, ao mesmo tempo que retoma um passado – abre novas possibilidades para o futuro: “O acontecimento ilumina o próprio passado; jamais pode ser deduzido dele” (ARENDR, 2002, p. 49). Por esse motivo dizemos que o passado de um acontecimento se origina dele, ou seja, após sua irrupção é que se buscam seus antecedentes, seus motivos. Nisso consiste seu poder hermenêutico, como ressalta Quéré. Em algumas situações, câmeras de televisão capturam estilhaços de acontecimentos durante transmissões ao vivo. É do acontecimento transmitido que trataremos a seguir.

## 2.2 A transmissão

### 2.2.1 A imagem ao vivo

Até os anos 1950<sup>16</sup> a maioria das imagens produzidas para a televisão era ao vivo: havia uma grande dificuldade em arquivá-las, o que poderia ser feito com mais facilidade pelo processo fotoquímico, ou seja, em película. Por esse motivo, Philippe Dubois, ao definir as

---

<sup>16</sup>De acordo com Arlindo Machado: “Costuma-se dizer que a televisão é o meio hegemônico por excelência da segunda metade do século XX, e, de fato, teorias inteiras sobre o modo de funcionamento das sociedades contemporâneas têm sido construídas com base na inserção desse meio nos sistemas políticos ou econômicos e na molduragem que ele produz nas formações sociais ou nos modos de subjetivação” (MACHADO, 2005, p. 15-16).

especificidades da imagem do vídeo e da televisão, caracteriza do seguinte modo os primórdios televisivos: “Vídeo volátil, televisão: máquina do esquecimento” (DUBOIS, 2004, p. 206). Ao pensar a temporalidade da televisão e as características da transmissão ao vivo, outro estudioso do vídeo, Jean-Paul Fargier, assinala o caráter fugidio da imagem eletrônica:

Milagre totalmente explicável: *eletronicamente*. Uma imagem eletrônica se perfila e escapa na velocidade da luz, sem nenhuma interrupção, ao contrário da imagem química que necessita de mais ou menos tempo (de revelação, de tiragem, de distribuição, de difusão) para chegar a uma tela. (FARGIER, 2007, p. 35).

Pela dificuldade de arquivar as primeiras imagens da televisão, as transmissões se tornavam memória sem, no entanto, tornarem-se arquivo. Ou seja, elas ficavam no imaginário das pessoas, que não podiam assisti-las novamente. Com o desenvolvimento da imagem eletrônica e do vídeo<sup>17</sup> entre os anos 1950 e 1960, tornou-se viável o armazenamento de imagens televisivas. Apesar da possibilidade de se arquivar essas imagens, as características da primeira fase da televisão permanecem, tornando o “ao vivo” um elemento marcante de sua estética.

Se no cinema é preciso toda uma elaboração e um dispêndio de tempo que vai da filmagem à montagem, passando pela composição da *mise-en-scène*, na televisão, e de forma mais específica nas imagens ao vivo, o produto final é produzido simultaneamente à captação das imagens. Arlindo Machado, ao desenvolver um estudo dedicado às potências estéticas da televisão, afirma:

A televisão *ao vivo* talvez seja, dentre todas as possibilidades de televisão, aquela que marca mais profundamente a experiência desse meio. A televisão nasceu ao vivo, desenvolveu todo seu repertório básico de recursos num momento em que ainda operava ao vivo e esse continua sendo seu traço distintivo mais importante dentro do universo audiovisual. (MACHADO, 2005, p. 125).

Nem tudo que passa na televisão é transmitido ao vivo; no entanto, sempre há traços estilísticos desse tipo de transmissão, no sentido de que, mesmo quando a imagem é gravada, há um desejo de que pareça ser ao vivo, para que o telespectador tenha sempre uma sensação de imediatidade. Esse aspecto confere à televisão seu caráter de atualidade. Isso pode ser percebido, por exemplo, na forma de falar dos apresentadores, que tentam estabelecer um contato próximo com os telespectadores. De acordo com Ivana Bentes (2003), a transmissão

---

<sup>17</sup>De acordo com Philippe Dubois, “[...] chamamos de vídeo um conjunto de obras semelhantes às do cinema e da televisão, roteirizadas, gravadas com câmeras, posteriormente editadas e que, ao final do processo, são dadas a ver ao espectador numa tela grande ou pequena” (DUBOIS, 2004, p. 13).

ao vivo permite uma coincidência entre o acontecimento e a captação das imagens. Porém, existiria, para além do ao vivo, o “efeito ao vivo”, que surge do fato de que não há interrupções: no registro da aparição do acontecimento e no acompanhamento de sua duração (mesmo que apenas em parte).

A estética da televisão é marcada pelas particularidades do tempo presente<sup>18</sup>, e tem como característica definidora a simultaneidade. A duração da transmissão direta corresponde à dos acontecimentos registrados. O “ao vivo” talvez seja a forma de se comunicar mais específica da televisão. De acordo com Philippe Dubois,

O que especifica a maquinaria televisual é a transmissão. Uma transmissão à distância, ao vivo e multiplicada. Ver, onde quer que haja receptores, o mesmo objeto ou acontecimento, na forma de imagem, em tempo real e estando sempre longe ou alhures. (DUBOIS, 2004, p. 46).

A televisão e, de forma particular, a transmissão possibilitam rapidez de difusão das imagens e de acesso a elas. A imagem televisiva circula sempre no presente e, com isso, se aproxima do acontecimento ao qual se refere. A televisão monitora o desenrolar dos acontecimentos. É uma tecnologia – como o são o telégrafo, o telefone ou o rádio – capaz de abordar os acontecimentos no momento em que emergem. De acordo com William Kaizen:

Enquanto o filme pode fazer com que acontecimentos distantes pareçam presentes, os acontecimentos que retrata são compreendidos como passado. Imagens filmicas são apanhadas naquilo que Roland Barthes chamou na fotografia de “isto foi”. Fotografia e cinema geram seu afeto por trazerem de volta à vida o que estava morto. A televisão ao vivo, por outro lado, opera sempre no presente. Ela diz a respeito do que mostra “isto está acontecendo”. Comparado ao filme parece ainda mais viva. (KAIZEN, 2008, p. 262)<sup>19</sup>.

Na televisão não há distinção formal, intrínseca, entre o ao vivo e o *replay*: eles só se diferenciam pelo fato de que, quando transmitem ao vivo, as emissoras sinalizam na tela a transmissão. A possibilidade de uma transmissão contínua sempre existe, o que cria uma

---

<sup>18</sup> De acordo com Arlindo Machado: “o tempo presente é um procedimento exclusivo da televisão, pois enquanto a fotografia e o cinema realizam congelamentos, petrificações de um tempo que, uma vez obtido, já é passado, a televisão apresenta o tempo da enunciação como um tempo presente ao espectador. [...] Mas a operação em tempo presente pode, esporadicamente, fazer acontecer alguns momentos de verdade com intensidade intangível em qualquer outro meio de comunicação, o que não deixa de ser surpreendente numa mídia tão vigiada e controlada como a televisão” (MACHADO, 2005, p. 138).

<sup>19</sup> No original: “Whereas film may also make distant events seem present, the event it depicts are understood as past. Filmic images are caught up in what Roland Barthes called photography’s ‘that has been’ effect. Photography and film generate their affect by returning the dead to life. Live television, on the other hand, operates in the present tense. It says about what it shows: ‘this-is-going-on’. Compared to film it seems even more alive.”

conexão psicológica particular com os espectadores. O “ao vivo” é um artifício estético da televisão. Nele a relação se dá entre o acontecimento e o telespectador. A transmissão direta revela uma forma específica que a televisão tem de comunicar, pois a duração televisiva, no caso da imagem, cola-se à duração do acontecimento. Porém, todo acontecimento possui uma repercussão que vai além de sua imagem; a televisão estabelece relação com um ponto de vista específico quando, na verdade, há uma infinidade de outras possibilidades. A coincidência entre a aparição do acontecimento e sua transmissão não esconde, entretanto, que está em jogo também a escolha de um ponto de vista.

Umberto Eco afirma que a visão do acontecimento na televisão se dá por meio da montagem. Enfatiza o autor: “pôr no ar um acontecimento no mesmo instante em que ele acontece coloca-nos diante de uma *montagem*” (ECO, 2003, p. 182). O que se vê na tela não é uma visão integral do acontecimento, mas sim uma interpretação dele. A montagem pressupõe sempre uma escolha do diretor, logo, uma forma de controle. Porém, quando surge “ao vivo”, ela é guiada em parte pela improvisação. As câmeras estão todas preparadas para captação, e cabe ao diretor escolher qual ângulo mostrar, como coordenar os movimentos de câmera, etc. Tudo isso deve ser feito no instante em que o acontecimento irrompe, de modo a acompanhar seu desenvolvimento. Em um jogo de futebol, por exemplo, passa-se de uma câmera à outra de acordo com os movimentos dos jogadores e da bola.

Portanto, o que as emissoras colocam no ar não é, a bem dizer, improvisado, mas sempre roteirizado, controlado. Eco (2003) sustenta que toda transmissão ao vivo possui um enredo preconcebido, e é exatamente isso que os espectadores buscam. Não há curiosidade em saber como a notícia acaba, mas um forte desejo de verossimilhança, o que é proporcionado pelo enredo. É mais seguro produzir interpretações de acordo com um hábito, uma vez que elas concernem a algo imediato. Assim, o “ao vivo” é também uma forma de se dirigir ao telespectador, criando com ele uma proximidade.

Há na linguagem televisiva uma negociação de formas de controle. Como dissemos, tal linguagem procura criar um contato com o telespectador, no sentido de criar uma ideia de que a televisão “fala” diretamente com ele, gerando a ilusão de uma participação mais efetiva. No entanto, o poder que o telespectador possui de fato é a manipulação do controle remoto, pois as emissoras dominam narrativamente a transmissão ao vivo. Mesmo com a utilização de câmeras múltiplas, não é possível ver todas as imagens do acontecimento, apenas aquelas que são escolhidas pela produção dos programas. Na transmissão direta, as imagens são, ao mesmo tempo, captadas e veiculadas; logo, a interpretação produzida pela televisão pode ser

ágil. Essa agilidade diz respeito, por exemplo, aos planos, à movimentação da câmera, ao modo como o diretor conduz a cena.

Na imagem ao vivo há uma relação contraditória entre o controle das televisões (no que concerne à edição) e o descontrole do acontecimento inesperado. Margaret Morse (2004), ao analisar as imagens ao vivo e a cobertura televisiva da revolução romena, cria uma distinção que possibilita uma compreensão mais precisa desses mecanismos. A autora distingue dois tipos de eventos: o mediático e o televisual. O primeiro é aquele programado para a transmissão, que se enquadra no roteiro preconcebido. Já o evento televisual é definido pela autora da seguinte maneira: “Em um ‘evento televisual’ a imagem na tela e os atos no espaço físico interagem entre si e se alteram. Nessas ocasiões, a hierarquia televisiva é desconstruída” (MORSE, 2004, p. 217). Isso ocorre em razão da mudança de comportamento das pessoas quando estão diante das câmeras, o que pode influenciar o desenvolvimento de um acontecimento.

Quando perde o controle do que transmite, a televisão perde sua fala, já que ela não dá conta do acontecimento não previsto, não roteirizado. Ao realizar uma transmissão jornalística ao vivo, simultânea a um acontecimento, o repórter vai para o local preparado, já sabendo o que vai dizer e como deve se posicionar diante do acontecimento em questão. Há sempre um roteiro preparado pela produção da emissora, que tenta prever o que vai acontecer. Quando ocorre algo imprevisto durante a transmissão, as emissoras não estão preparadas para lidar com isso, e, dessa forma, surge nas imagens transmitidas ao vivo uma ilusão de improviso quando, na verdade, tudo é programado.

A televisão possibilita uma interpretação fragmentada do acontecimento, no afã de compreendê-lo imediatamente, no momento em que ele eclode. Para compreender melhor a forma pela qual a televisão trata os acontecimentos, é necessário também pensar em como as imagens – não só as da televisão, mas também as do cinema – solicitam o olhar do espectador.

### *2.2.2 Imagens na televisão e no cinema*

Há vários autores que distinguem a imagem da televisão da imagem do cinema a partir, dentre outros elementos, do modo distinto com que ambos os meios solicitam o olhar do espectador. Como visto anteriormente, para Deleuze (1992), o surgimento da televisão provoca mudanças consideráveis nas relações do espectador com a imagem. É possível pensar no desenvolvimento do cinema e no surgimento da televisão, fator este que estimula a

concorrência entre os dois. Porém, os regimes da imagem do cinema e da televisão são diferentes. A especificidade da televisão, para Deleuze, não se encontra em uma função estética, mas em uma função social de controle e poder.

Na televisão, o predomínio da função social sobre a função estética a impede de lidar com os acontecimentos da mesma forma que o cinema é capaz. Neste, é possível retrabalhar os acontecimentos mais cuidadosamente, mais demoradamente, o que permite ir além daquilo que a televisão revela. Jean-Louis Comolli (2008) analisa as diferentes formas que o cinema e o espetáculo têm de lidar com as imagens. De acordo com o autor: “O cinema não pode suportar por muito tempo a idéia da indiferença, de uma situação e de um ser indiferentes. É por isso que o cinema resiste à lógica mediática” (COMOLLI, 2008, p. 105). Para Comolli o cinema não filma indiferentemente, ele exalta o mundo ao filmá-lo; e o espectador, por sua vez, é levado a abandonar a posição de indiferença. Um dos fatores que torna possível a resistência à lógica mediática é o prolongamento da duração, pois, enquanto na televisão os assuntos são tratados com agilidade, criando uma visão dispersa, o cinema pode aprofundar o olhar sobre eles. Nesse sentido, César Guimarães afirma que essa produção da informação no momento imediato do acontecimento se opõe às formas de produção do documentário:

A circulação incessante da informação, no seu afã de alcançar e transmitir o acontecimento na sua aparição imediata, dando a ver alguns de seus componentes em tempo real – mas suportando mal a duração – combinada com as estratégias onipresentes dos espetáculos (que se infiltram surpreendentemente nos mais variados gêneros discursivos), compõe um circuito arduo para quem procura *salvar a realidade exterior* por meio da equação “entre registrar e revelar, reproduzir e decifrar” tal como escreve Hartmut Bitomsky a partir de Krakauer (2001, p. 158). (GUIMARÃES, 2006, p. 40).

A televisão e o cinema estão em contextos comunicacionais diferentes, e por esse motivo não se pode exigir de ambos o mesmo conteúdo e o mesmo tipo de produção. As formas de se produzir imagens são bem distintas, todos sabemos. Geralmente, na televisão, a interpretação do diretor se dá no momento da transmissão, mesmo que antes da transmissão tudo esteja preparado. A interpretação do diretor é ágil, mas há todo um pensamento em torno dela antes do momento da transmissão, como nos eventos midiáticos que foram pensados para a transmissão e seguem um roteiro predefinido. Já no cinema, o diretor tem um tempo maior para interpretar e analisar o acontecimento. É claro que, ao filmar o acontecimento no instante de sua irrupção, o cinema também vive os dilemas do registro televisivo (qual enquadramento escolher, que tipo de ponto de vista adotar, quais depoimentos colher, por exemplo), mas tudo isso pode ser retrabalhado pela montagem. A televisão, por sua vez,

rendida à transmissão “ao vivo”, está impedida de realizar esse trabalho *a posteriori*. Os efeitos de sentido que ela pode extrair daí estão circunscritos à imediatidade e à atualidade (a menos que sejam tomados como arquivos e submetidos a uma elaboração anterior). O trabalho de interpretação, que ocorre durante a montagem, surge depois do desfecho do acontecimento. A essa produção de sentido realizada pela montagem vem se acrescentar o trabalho do espectador:

No cinema, o mundo não me aparece como já dado, ele está se transformando ao meu olhar. Tudo está suspenso pelo simples motivo de que tudo se passa entre o filme e mim, nesse entre dois que é transporte de um no outro: projeção. (COMOLLI, 2008, p. 96).

No cinema o acontecimento pode ser oferecido como algo inacabado, aberto à participação do espectador, que, segundo afirma Comolli, possui uma tela mental, na qual também ocorre uma projeção. Na televisão, a excessiva fragmentação das imagens impede a projeção mental: “O fragmento faz sentir o fragmento, o faz suportar, quebrar, destruir, ele não oferece os meios de apreendê-lo, de nele entrar, ele até mesmo impede essa entrada, essa projeção, ele impede toda implicação” (COMOLLI, 2007, p. 21). A forma de apreensão das imagens está diretamente relacionada à duração, que na televisão é cada vez mais curta.

É possível ver, no cinema, além dos fragmentos que a televisão mostra. Como sublinha Comolli, ele permite “Ressoldar os fragmentos. Reconduzir o sentido. Reconstituir a ligação” (COMOLLI, 2008, p. 101). O cinema documentário, ao filmar representações (*mises-en-scène*)<sup>20</sup> já em andamento, precisa de uma duração maior. De acordo com César Guimarães, é dessa maneira que ele consegue expor as tensões entre o mundo e o processo de mediatização<sup>21</sup>:

Se em nossos dias as estratégias do espetáculo – acionadas pela globalização e pela disseminação das estratégias de mediatização impulsionadas pelas tecnologias digitais – conduzem o aplainamento do mundo através da velocidade de transmissão da informação (deslocalizada e imaterial), dele retirando as rugosidades, alisando seus estriamentos, planificando seu relevo, o cinema documentário, na contracorrente desses poderes, insiste em filmar “os processos lentos, invisíveis, de transformações ou metamorfoses dos espíritos e das matérias”, segundo a bela fórmula de Comolli. (GUIMARÃES, 2006, p. 10).

<sup>20</sup> De acordo com Comolli, o cinema está incluído na representação; o filme e a representação são pedaços do mundo. No documentário isso se dá da seguinte forma: “O cineasta filma representações já em andamento, *mises-en-scène* incorporadas e reencenadas pelos agentes dessas representações” (COMOLLI, 2008, p. 85).

<sup>21</sup> De acordo com José Luiz Braga, a mediatização é um processo interacional que promove a constituição da nossa realidade social. Para o autor, são “modos de *fazer as coisas* através das interações que propiciam”. (BRAGA, 2006, p. 148 grifo do autor).

Portanto, é possível perceber uma diferença significativa entre a maneira como a televisão trata os acontecimentos e como o cinema o faz. Enquanto a velocidade e o imediatismo predominam na televisão, o cinema tem como característica temporal a duração das imagens. Além disso, há diferenças que se relacionam aos tipos de enquadramento, aos movimentos de câmera, à construção da *mise-en-scène*, entre outras. Essas diferenças alteram não só o modo de abordar o acontecimento, mas sua repercussão, o modo de compreendê-lo. Após essa diferenciação do modo com que televisão e cinema lidam com imagens de acontecimentos, é preciso compreender as imagens de arquivo como aquilo que resta dos acontecimentos.

## CAPÍTULO 3

### Fenomenologia das imagens de arquivo

#### 3.1 As imagens de arquivo

Podemos dizer, com Walter Benjamin, que as imagens pertencem a uma lógica de vestígios: elas guardam os traços, os resíduos, as marcas da experiência histórica. Elas teriam, portanto, fundamentalmente, uma natureza indicial<sup>22</sup>. Elas não são, porém, tratadas simplesmente como documentos do passado, mas como um índice do futuro que revela o inacabamento da experiência histórica. O acontecimento histórico, para Benjamin, é indissociável da memória. A memória, por sua vez, não visa apenas o passado, mas também o futuro. O presente seria o momento em que passado e futuro se encontram. Portanto, a memória se dá no agora, quando ocorre um entrecruzamento de tempos.

A imagem da memória é fundamental para se manter uma relação com o passado, um passado que clama por redenção. A noção de redenção definida por Benjamin é mais bem compreendida a partir de sua origem judaica<sup>23</sup> e exerce forte influência no pensamento do autor. Ela está ligada ao messianismo judaico e ao fato de que, para Benjamin, o mundo se origina da catástrofe, que seria a interrupção de um acontecimento histórico. A redenção é lançada à ruína e ao fragmento. Além disso, relaciona-se às imagens da memória e, de forma específica, à *imagem dialética*<sup>24</sup>, que cria uma possibilidade para que essa redenção ocorra. A imagem dialética só pode ser apreendida em um instante fugaz, criando uma confluência entre a *origem*<sup>25</sup> e a eternidade. Maurício Lissovsky ao comentar as teses de *Sobre o conceito da história*, de Benjamin, afirma:

---

<sup>22</sup> Segundo a semiótica peirceana, o índice está fisicamente conectado com seu objeto: “formam, ambos, um par orgânico, porém a mente interpretante nada tem a ver com essa conexão, exceto o fato de registrá-la, depois de ser estabelecida” (PEIRCE, 2003, p. 73).

<sup>23</sup> Sobre o assunto, conferir LÖWY, 2005.

<sup>24</sup> Sobre as imagens do passado e da história, Walter Benjamin faz a seguinte afirmação: “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” (BENJAMIN, 1994, p. 224). É isso que o autor chama de “imagem dialética”.

<sup>25</sup> O conceito de *origem* (*Ursprung*) em Benjamin tem como base o fato de que, no pensamento benjaminiano, a apreensão do tempo histórico se dá através da intensidade e não da cronologia. A partir daí, Jeanne-Marie Gagnebin explica tal conceito: “O *Ursprung* designa, portanto, a origem como salto (*Sprung*) para fora da sucessão cronológica niveladora à qual uma certa forma de explicação histórica nos acostumou. Pelo seu surgir, a origem quebra a linha do tempo, opera cortes no discurso ronronante e nivelador da historiografia tradicional” (GAGNEBIN, 2009, p. 10). Maria Filomena Molder (2010) também discute o conceito de origem em Benjamin.

A redenção dos acontecimentos é possível porque cada um deles está orientado de algum modo para o futuro. Cada acontecimento abriga uma semente de eternidade que é como uma “reserva de porvir” infiltrada nele pelo passado. A redenção é possível porque esta pequena semente desfaz a ilusão de “um tempo homogêneo e vazio”. Isto que se infiltra em cada instante do tempo são “estilhaços do messiânico”: cada acontecimento, “cada segundo”, afirma Benjamin, pode ser redimido porque foi uma vez “a porta estreita pela qual podia penetrar o Messias”. (LISSOVSKY, 2005, p. 5-6).

A redenção vislumbra um encontro entre passado e futuro, de modo que ela só poderia se realizar em um instante singular, aquele no qual surge a imagem dialética. Essa imagem dá visibilidade à história e permite ver seu inacabamento, ao oferecer vestígios do passado. A redenção se relaciona a esses vestígios, uma vez que permite, através deles, um encontro de tempos históricos. A relação de um fragmento do passado com o presente pode ser traduzida na imagem dialética. Segundo Lissovsky, a imagem da história guarda uma dificuldade:

[...] 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, p. 11).

As imagens dialéticas são quase inapreensíveis. Ao mesmo tempo que olhamos essas imagens, elas nos olham; e só podem ser reconhecidas pelos efeitos de semelhança que estabelecem. As imagens do passado que são filmadas acabam por se tornarem arquivos.

Em outro artigo, Lissovsky (2004) esclarece as diferentes dimensões do arquivo. Para ele, a experiência do arquivo se dá no limite tênue entre aparecimento e desaparecimento. A primeira dimensão abordada é a historiográfica, que diz respeito à proteção dos arquivos da ação do tempo. A segunda é a dimensão republicana, que garante que documentos de arquivo sejam públicos, e não privados. A dimensão cartorial é a terceira, que propõe que o arquivo esteja sempre a serviço do verdadeiro e, por isso, busque proteção da mentira e da fraude.

Interessam-nos aqui as duas últimas dimensões do arquivo: a cultural e a poética. No âmbito da dimensão cultural, é comum dizer que o arquivo tem o papel de proteção contra o

---

Ela afirma que este é o nome que o autor dá ao confronto rítmico entre uma ideia e a história: “Por origem não se quer dizer um devir do que se gerou, antes algo que está a gerar no devir e no parecer [a polaridade que irá reaparecer na imagem dialética]. A origem está no fluxo do devir como se fosse um turbilhão e arrasta na sua rítmica o material generativo. O originário nunca se dá a conhecer na subsistência nua e manifesta do fáctico e unicamente por uma dupla compreensão se torna evidente sua rítmica. Ela precisa ser reconhecida, por um lado, como um processo de restauração, como restabelecimento, e, por outro, como o que por isso mesmo é imperfeito, está inacabado” (BENJAMIN *apud* MOLDER, 2010, p. 45).

esquecimento. Lissovsky questiona essa proteção e defende a ideia de que a existência do arquivo, na verdade, se deve ao esquecimento:

O que seria do arquivo se não fosse o esquecimento? Estamos tão habituados com as nossas instituições-memória (e com a sua missão) que acabamos por nos conformar com a suposta “naturalidade” do esquecimento. No longo percurso histórico que nos levou das sociedades tradicionais às sociedades modernas, deu-se também o deslocamento do passado para o passado. Isto é, a dissociação progressiva entre “passado” e “experiência”. (LISSOVSKY, 2004, p. 10).

Para Lissovsky, essas instituições-memória teriam como objetivo atenuar o esquecimento que, com o excesso de informações, se tornou algo intrínseco ao homem moderno. A constituição dessas instituições está ligada à exteriorização da memória coletiva ou social. Walter Benjamin, em sua obra, ressaltou a memória como um tema vital. Lissovsky, recorrendo ao pensamento de Benjamin, explica que a memória e o esquecimento se relacionam à poética do arquivo, pois este somente dá conta dos acontecimentos de forma precária, vestigial. Segundo o autor:

Se o arquivo só pode ser uma poética em contraste com uma história predominantemente romanesca, isto não exprime um antagonismo do tipo daquele que usualmente se supõe existir entre memória e esquecimento. Trata-se antes de reencontrá-lo agora na sua dimensão selvagem, como reserva poética constituída pelo esquecimento. [...] Se o arquivo pode ser uma poética, ela deve ser buscada no esquecimento que lhe deu origem, numa poética que é do próprio acontecimento. (LISSOVSKY, 2004, p. 11).

Ao propor uma dimensão poética para o arquivo, Lissovsky explica que um dos objetivos do trabalho de Walter Benjamin foi mostrar a possibilidade de a história ser se reescrita. A história é composta por acontecimentos e, uma vez que os arquivos deixam apenas vestígios dos acontecimentos e não os reconstituem de fato, as relações entre a memória e o acontecimento propiciam alterações na história. Conforme Lissovsky, isso se traduz em uma complicação temporal, que resulta no surgimento de uma dobra no tempo, entre o passado e o futuro, e esta é outra das características da obra de Benjamin: a possibilidade de redenção de todos os acontecimentos no momento do juízo final.

É somente por apontar para o futuro que um acontecimento pode ser redimido: “O acontecimento ficou para trás e o que dele resta em mim, no presente, não é seu passado consumado (passado perfeito), mas o que nele salta em direção ao futuro (ao futuro do pretérito)” (LISSOVSKY, 2004, p. 13). Para Benjamin o *agora* é o momento em que irrompe o acontecimento, momento no qual passado e futuro são visados um pelo outro, e a

experiência do acontecimento, porém, só é reencontrada através da memória. Portanto, o que justifica a dimensão poética dos arquivos é que “[se dar] conta deste reconhecimento é a condição poética da história que o arquivo oferece” (LISSOVSKY, 2004, p. 15).

Georges Didi-Huberman (2008) também elege Walter Benjamin como um interlocutor privilegiado. Ao caracterizar as imagens de arquivo, Didi-Huberman se detém, sobretudo, em sua quase impossibilidade de dar a ver (e a reconhecer) algo. O autor privilegia aquelas imagens de arquivo que, ameaçadas pelo perigo e pela destruição iminente, dá a ver, com dificuldade, um traço (mesmo precário) do acontecimento do qual elas são o testemunho material (como as fotografias do campo de extermínio de Auschwitz, tiradas furtivamente por um membro da Sonderkommando). De acordo com Didi-Huberman, as imagens de arquivo podem guardar vestígios; elas são “arrancadas do real” – foram feitas para serem olhadas e dar testemunho. Elas permitem o trabalho de reconstituição histórica que, por sua vez, deve contar também com a imaginação.

Ampliando a compreensão sobre a imagem de arquivo, Didi-Huberman se refere também a Jacques Derrida (2001), que, por sua vez, recorre às teorias da psicanálise e da memória em Freud. Segundo Derrida, não há um conceito definitivo de arquivo. Contudo, ele elucida o tema ao dizer que o arquivo seria uma “produção reproduzível interativa e conservadora da memória, esta reservação objetivável” (DERRIDA, 2001, p. 40). O autor sublinha que o arquivo não remete apenas à memória, mas possui uma abertura para o futuro, uma relação com o que está por vir. Um acontecimento *arquivável* é aquele que constrói o passado enquanto visa um futuro:

[...] 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, p. 47-48).

Só é possível, assim, entender o arquivo em sua relação com um tempo por vir. O arquivo remete a um retorno à origem, mas vai além, propicia a inauguração de algo novo. Ele está sempre à espera do futuro de uma experiência. O documento de um arquivo deixa rastros, mas o desejo do arquivista de que ele exista – ou resista – pressupõe a possibilidade do esquecimento, e é isso que Derrida nomeou de *arquivo do mal*. Essa ligação do arquivo com o esquecimento nos remete à televisão e à imagem ao vivo, pois ela seria o fracasso do arquivo. Esse fracasso se deve ao fato de que, ainda que tudo aquilo que a televisão transmite seja

arquivado, o esquecimento é inevitável. A relação do arquivo com a televisão é complexa, pois, mesmo quando é possível acessar essas imagens, a utilização delas se dá, na maioria das vezes, como imagens genéricas – se referindo não ao passado do qual surgiram, mas ao agora, ao imediato.

Se o arquivo permite, em um só tempo, construir o passado e vislumbrar o futuro, torna-se mais clara a concepção (de inspiração benjaminiana) de Didi-Huberman de que a imagem – como documento, certificado ou arquivo – vincula-se à rememoração. Sabemos bem que essa perspectiva parte de quatro fotografias produzidas clandestinamente por um membro da Sonderkommando do campo de extermínio de Auschwitz-Birkenau para interrogar as condições sob as quais uma fonte ou um arquivo visual pode ser utilizado pelas disciplinas históricas. Essa reflexão parte, portanto, de uma experiência singular: aquela dos campos de concentração e de extermínio registradas em imagens e testemunhos. Contra os argumentos que defendem que essa experiência é inimaginável ou irrepresentável, Didi-Huberman sustenta que tais imagens, apesar do pouco que mostram, revelam alguma coisa. Porém, para dar conta desse pouco que exibem, é preciso recorrer ao trabalho da montagem e da imaginação. Para os efeitos desta dissertação, o que nos interessa no trabalho de Didi-Huberman é o que ele chama de “fenomenologia da imagem”, a operação de montagem dos arquivos e sua relação com a concepção de história desenvolvida por Walter Benjamin.

Didi-Huberman afirma ainda que a imaginação é imprescindível à memória, pois é ela que possibilita o desenvolvimento e a reconstrução das imagens de arquivo. A imagem é um ato, um acontecimento, e a imagem de arquivo possui um caráter de testemunho. No entanto, é impossível representar em qualquer imagem um acontecimento como um todo; apenas é possível representar uma parte, uma visão. De acordo com a ideia de Benjamin do *arquivista*, a imagem deve ser lida para que o acontecimento que ela retrata não seja perdido, e a memória deve dar conta do acontecimento no presente, no cintilar 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. Essa parte não dá conta do todo, mas, *apesar de tudo*, dá conta de alguma coisa.

### **3.2 Fenomenologia da imagem: gênese, montagem e fora de campo**

Toda imagem possui limites e potências, de modo que não se pode confiar totalmente em sua aparência. É preciso, portanto, pensar sua fenomenologia. Didi-Huberman busca 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 força em sua gênese. Nesse sentido, Didi-Huberman recorre à teoria 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 nem ausência total. Ao mesmo tempo que é apenas uma pequena parte, seu efeito de realidade proporciona um mundo totalmente desconhecido.

É preciso pensar o nascimento da imagem de arquivo, que é também o instante 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 descreve Jean-Paul Fargier:

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, p. 37).

A imagem ao vivo diz respeito a um *antes* (quando a câmera está lá, a postos, anteriormente à chegada do acontecimento, à espera dele); a um *durante* (que é quando se filma o inacabamento da história); e a um *depois* (quando se torna uma imagem de arquivo que pode ser recontextualizada). Dessa forma, acontecimento e imagem tornam-se inseparáveis. Tal ideia permite retomar o pensamento de Derrida – de que o arquivo não é reduzido à experiência da memória, ele se relaciona com o futuro. 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, p. 29, grifos do autor).

Na imagem ao vivo há uma simultaneidade em relação à captação e possibilidade de se ver essas imagens. Elas precisam ser compartilhadas, segundo uma ética do olhar que permite produzi-las e vê-las de forma que seja possível acreditar nessa simultaneidade entre o

acontecimento e sua exibição. Nesse sentido, a imagem ao vivo atesta a indicialidade do modo de produção das imagens da televisão, 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, num momento posterior à transmissão – no caso das imagens de arquivo, produzidas no decorrer de um acontecimento e recontextualizadas no cinema documentário –, a torna capaz de guardar traços de sua origem, de seu presente.

A fenomenologia da imagem, ao pressupor a duração compartilhada entre quem filma e quem é filmado, assenta-se naquilo que Comolli denomina “inscrição verdadeira”:

Sabemos que o primeiro nível (grau zero) do realismo cinematográfico não é senão a relação – real, sincrônica, cênica – do corpo filmado com a máquina filmadora: chamo de “inscrição verdadeira” e “cena cinematográfica” à especificidade do cinema de colocar junto, em um mesmo espaço-tempo (a cena) um ou vários corpos (atores ou não) e um dispositivo maquínico, câmera, som, luzes, técnicos. A experiência compartilhada entre os corpos filmados e a máquina filmadora é gravada em uma fita de filme. Esse registro testemunha o que se passou aqui e agora, em determinado lugar, em determinado tempo. (COMOLLI, 2008, p. 219).

O cinema documentário pode tirar uma vantagem particular da inscrição verdadeira: é essa duração compartilhada entre quem filma e quem é filmado que lhe permite recolher – de um modo muitíssimo distinto da televisão – os vestígios do acontecimento. É isso que lhe permite se fazer *sob o risco do real* ou em fricção com o mundo, como escreve 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, p. 172). O cinema documentário, assim, filma aquilo que é, ao mesmo tempo, excesso e falta; filma as lacunas do mundo.

A partir da ideia de que o documentário pressupõe, ao mesmo tempo, excesso e falta, é possível retomar mais uma vez a teoria de Didi-Huberman, segundo a qual as imagens de arquivo são lacunares, ou seja, não poderiam ser nem presença absoluta nem ausência absoluta, o que faz delas algo que está entre essas duas dimensões. A respeito do mundo das imagens de arquivo, o autor afirma: “É um mundo proliferante de lacunas, de imagens singulares que, montadas umas com as outras, suscitarão uma *legibilidade*, um efeito de saber” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 167, grifo do autor)<sup>26</sup>. A legibilidade, noção cara a Benjamin, implica que o arquivo traz consigo traços do acontecimento, um testemunho dele,

<sup>26</sup> Na tradução inglesa: “It is a world proliferating with lacunae, with singular image which, placed together in a montage, will encourage *readability*, an effect of knowledge”.

mas, sozinho, não produz uma reflexão. Ele precisa ser construído pela montagem para conferir sentido à história, visto que tal operação é que quebra a continuidade de certo tipo de discurso histórico. Aquilo que não é possível mostrar em uma imagem é o que devemos imaginar. A imaginação é “a construção e a montagem de várias formas colocadas em correspondência uma com a outra” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 120)<sup>27</sup>.

Lidar com as imagens de arquivo não é uma tarefa simples. Para dar conta delas, é preciso montar e selecionar. Com a montagem, é possível sugerir um sentido para as imagens, não como truque, mas como forma de organizá-las. Montar significa suturar e articular as relações entre espaço e tempo. Não se cria uma falsificação, mas se propicia a imaginação. Uma sutura necessária ao trabalho da montagem, porém, nunca vem preencher totalmente a natureza lacunar das imagens.

De acordo com as imagens de Jean-Luc Godard, exploradas por Didi-Huberman, a montagem pode tornar a história apreensível, o que remete à noção benjaminiana de imagem dialética: “Fazer história significa dedicar horas olhando para essas imagens e, de repente reunindo-as, criar uma centelha. Isso produz constelações, estrelas que se reúnem ou se afastam, como via Walter Benjamin” (GODARD *apud* DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 140)<sup>28</sup>. O modo de lidar com as imagens permite que a montagem possa extrair delas uma verdade. No caso da montagem de imagens de arquivo, ela deve ser estruturada de forma a preservar sua indicialidade. Dessa maneira, as imagens, associadas, podem se tornar fonte de conhecimento. Portanto, é possível lidar com o pouco que as imagens oferecem: além do que se pode ver na pequena parte, nos vestígios que são visíveis, é preciso pensar também naquilo que não é visível.

As fissuras que resultam da montagem dos arquivos fazem com que a descontinuidade da história fique exposta. As imagens de arquivo se relacionam aos vestígios e à rememoração. No entanto, é preciso pensar também que um vestígio é apenas um traço do acontecimento, e uma imagem pode exibir 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. Para Didi-Huberman, “as imagens nunca exibem *tudo que há para se ver*; ainda melhor, elas podem mostrar a ausência daquilo

---

<sup>27</sup> Na tradução inglesa: “a construction and a montage of various forms placed in correspondence with one another”.

<sup>28</sup> Na tradução inglesa: “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”.

que *não se pode ver* e que elas nos sugerem constantemente” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 124, grifos do autor)<sup>29</sup>. Portanto, a imagem vai além daquilo que é visível.

Através da montagem é que as narrativas cinematográficas são construídas; porém, algo sempre fica de fora. O cinema lida com a sombra e o fora de campo. A montagem pressupõe continuidade e também falta. Nunca é possível mostrar tudo, como querem as estratégias espetacularizantes. De acordo com Jacques Aumont, a ação da montagem se dá em duas modalidades: “ela *organiza* a sucessão das unidades de montagem que são os planos; e estabelece sua *duração*” (AUMONT, 1995, p. 55, grifos do autor). Para o autor, ela é responsável pela inscrição do tempo no filme. A montagem é também um dos componentes da escritura fílmica. É através dela que as imagens tomam o sentido final em um filme. Se no ato de filmar há a intervenção do olhar de quem filma, no ato de montar há a intervenção do gesto de quem monta. Toda imagem guarda algo que não pode ser visto, mas pode, de alguma forma, ser imaginado.

Os sujeitos que aparecem em uma imagem estão inseridos em outras narrativas e 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, é preciso pensar a fenomenologia das imagens e tratá-las como um processo, e não como algo acabado.

Para dizer do contraste entre o visível e o invisível da imagem, Didi-Huberman retorna a seu significado: “a própria noção de imagem – tanto na história como na antropologia – é entremeadada pela urgência incessante *de mostrar aquilo que não se pode ver*”. (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 133, grifo do autor)<sup>30</sup>. Isso significa que se deve fazer um esforço ao olhar as imagens para ver aquilo que elas guardam, apesar de suas lacunas. É nesse sentido que a imaginação é essencial na experiência das imagens. É preciso ver além daquilo que está na tela, no campo. Nesse sentido, Serge Daney pergunta: “*o que esconde uma imagem? Qual é seu fora de campo?*” (DANEY, 2007, p. 85, grifo do autor). Ao pensar as potencialidades de uma imagem, o autor levanta essas questões, afirmando que há nelas formas de resistência. É possível utilizar uma mesma imagem de várias maneiras, já que elas implicam diferentes pontos de vista possíveis. No entanto, há algo que permanece, visto que “um plano não está

<sup>29</sup> 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”.

<sup>30</sup> 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*”.

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, p. 85).

As potencialidades da imagem estão nos traços de real nela presentes e, também, naquilo que não se pode ver, no fora de campo. Dessa maneira, como afirma Comolli, haveria, no cinema, um deslocamento do visível. 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, p. 214).

O fora de campo e a montagem provocam esse descompasso que o cinema produz, permitindo a perfuração do visível. O visível e o invisível no cinema estão relacionados ao enquadramento escolhido pelo diretor. Porém, há ainda relações entre visível e invisível que se estabelecem a partir de um olhar lançado a algo.

Ao pensar na fenomenologia da imagem, podemos recorrer, em uma chave diversa, ao que discorre Maurice Merleau-Ponty (1984)<sup>31</sup> sobre o visível e o invisível. Para esse autor, é a percepção e o olhar que dão a certeza de vinculação ao mundo e à experiência dele. Junto à percepção, a imaginação constitui maneiras de pensar, uma vez que o que vejo é exterior ao corpo de quem olha, mas não a seu pensamento. Sobre a experiência do olhar, Merleau-Ponty afirma:

A cada batida de meus cílios, uma cortina se baixa e se levanta, sem que eu pense, no momento, em imputar esse eclipse às próprias coisas; a cada movimento dos meus olhos varrendo o espaço diante de mim, as coisas sofrem breve torção, que também atribuo a mim mesmo; e quando ando pela rua, olhos fixos no horizonte das casas, todo meu ambiente mais próximo, a cada ruído do salto do sapato sobre o asfalto, estremece para depois voltar a acalmar-se em seu lugar. (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 19)

Jacques Aumont (2004) retorna a essa teoria ao discutir o olhar na pintura e no cinema. Para Aumont, o olhar é a descoberta do visível e, além disso, a visão e a compreensão se relacionam intimamente: “[...] o olho se mexe no mundo visível; de modo mais amplo, o corpo se caracteriza segundo a expressão de Merleau-Ponty, por ser ‘a um só tempo visível e

---

<sup>31</sup> As teorias de Georges Didi-Huberman (2008) e de Maurice Merleau-Ponty (1984) são ambas essenciais ao estudo da fenomenologia da imagem. No entanto, é preciso ressaltar aqui que há diferenças nos pensamentos dos dois autores. Enquanto Didi-Huberman define a fenomenologia da imagem a partir de suas potências e seus limites, do que se pode ou não ver nela a partir de sua gênese e de sua legibilidade (no sentido benjaminiano); Merleau-Ponty analisa a fenomenologia das imagens pelo olhar e pela percepção do mundo; para ele a imagem é uma manifestação da visão que possibilita uma experiência e uma vinculação ao mundo.

vidente’, mergulhado em um mundo que não pára de *se fazer ver*” (AUMONT, 2004, p. 51, grifo do autor). Aumont transpõe a proximidade entre o olhar e o mundo para o domínio do cinema, ao pensar o olhar do espectador.

Oliver Fahle (2006) retorna às ideias de Merleau-Ponty para pensar as relações entre a imagem e o visível. Para ele a imagem é uma manifestação da visão e está inserida em um contexto de visibilidade. Imagem e visível não são a mesma coisa; porém, um não pode ser pensado sem o outro. De acordo com Fahle, a imagem é documento e representação, ela “pode ser determinada por conceitos de espaço e tempo; é uma condensação do visível; emerge em uma correlação estreita com o dizível” (FAHLE, 2006, p. 197). Já o visível é exterior às imagens, é de onde elas se originam: “é múltiplo e variável, é um campo do possível e do simultâneo” (FAHLE, 2006, p. 197). O autor menciona alguns tipos de relação entre a imagem e o visível. Uma delas, relacionada à pintura moderna<sup>32</sup>, se dá do seguinte modo:

[...] a imagem não é mais um domínio delimitado, mas só pode ser entendida em relação com um visível variável e informe. A imagem, portanto, é perpassada por um visível que a transcende. Mesmo assim, a imagem é parte do visível. (FAHLE, 2006, p. 198).

No entanto, além daquilo que é visível, há a parte invisível, que Fahle chama de “parte exterior à imagem”, e que desempenha um papel decisivo, não só na pintura, mas também no cinema. Esse exterior diz respeito aos intervalos entre as imagens e àquilo que vai além de seu limite: o fora de campo. Grande parte da força das imagens está exatamente naquilo que não se pode ver. Há aí uma forte oposição ao desejo de tudo ver e tudo mostrar que são característicos à televisão e ao espetáculo. Nesse sentido, Comolli afirma: “Desde o início, o cinema, como escritura do visível e do invisível na tela mental do espectador, já se opunha ao espetáculo, empilhamento sem fim de visível – com ou sem espectador” (COMOLLI, 2008, p. 189).

Todos esses fatores estão ligados, sobretudo, à experiência do espectador. Ao olhar uma imagem, cria-se uma imagem mental, uma projeção mental do filme que vai além das imagens visíveis. O fora de campo está para além das bordas do quadro e, conseqüentemente, representa um desejo de pensar e compreender aquilo que não é mostrado pelas imagens. A câmera produz um olhar, e a sombra permite estabelecer uma relação com esse olhar. A

---

<sup>32</sup> Ao tratar a pintura moderna e as relações entre o visível e o invisível, presentes nela, Oliver Fahle (2006) utiliza como exemplos as obras de Paul Cézanne, Claude Monet e Edouard Manet.

percepção dessa parte da sombra diz respeito ao poder de sentir e pensar, o 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 visível como lugar do engodo renovado quando quero acreditar que verdadeiramente vejo. (COMOLLI, 2008, p. 215).

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

## CAPÍTULO 4

### O enquadramento e o fora de campo em *Videogramas de uma revolução*

#### 4.1 Procedimentos metodológicos

A análise do filme *Videogramas de uma revolução* será realizada a partir de três sequências que reúnem: a) as imagens do último discurso de Nicolae Ceausescu, ditador romeno, veiculadas ao vivo pela televisão (o acontecimento transmitido); b) as imagens feitas por cinegrafistas amadores; c) as imagens também transmitidas ao vivo pelos manifestantes que invadem a emissora de televisão, que estão ligadas à tomada da palavra e do poder. Tal análise dependerá ainda de um olhar mais próximo ao trabalho de Harun Farocki, atenta ao modo com que ele lida com as imagens, tanto como arquivista quanto como montador.

Segundo Jacques Aumont e Michel Marie (1990), o olhar mais desinteressado lançado a um filme já se qualifica como uma análise. Esta, portanto, pode ser realizada em diferentes graus. Os autores indicam três definidores do trabalho de análise fílmica: não há um método universal para analisar filmes; a análise de um filme é interminável, pois pode alcançar diferentes graus de precisão e extensão; é essencial conhecer a história do cinema e os discursos desenvolvidos sobre o filme em questão.

Por esses motivos, antes de escolher os procedimentos analíticos específicos, é preciso recorrer a uma base teórico-metodológica que ampare o tratamento da forma do filme e que seja constantemente informada pelas observações. Outro passo importante é o desenvolvimento de uma visão geral do filme: os principais temas que aborda e os principais recursos expressivos que utiliza. Para tanto, é importante descrever as imagens do filme. De acordo com Aumont e Marie, “Descrever uma imagem – é dizer, traduzir a linguagem verbal dos elementos informativos e significativos que contém – não é uma tarefa fácil, apesar de sua aparente simplicidade” (AUMONT; MARIE, 1990, p. 73)<sup>33</sup>. A descrição é um primeiro estágio, e, para realizá-la, serão escolhidas sequências que representem cada um dos três gestos do filme.

Ao iniciar a análise mais detalhada do filme, a primeira etapa será a identificação do enquadramento e dos pontos de vista. Para Aumont e Marie, “um determinado enquadramento

---

<sup>33</sup> No original: “Describir una imagen – es decir, traducir a language verbal los elementos informativos y significativos que contiene – no es una empresa fácil, apesar de su aparente simplicidad”.

é também significativo do ponto de vista e da instância narrativa e da enunciação” (AUMONT; MARIE, 1990, p. 176)<sup>34</sup>. O enquadramento diz respeito ao ponto de vista daquele que filma e é definido em relação a um acontecimento. No caso de *Videogramas de uma revolução* essa análise é essencial, já que o filme trata de um acontecimento específico, bem como de sua repercussão a partir de diferentes pontos de vista: produzidos pela televisão estatal, pelos cinegrafistas amadores e pelos manifestantes e revolucionários que tomam o poder.

O estudo de tal aspecto tem como objetivo perceber as diferenças entre esses pontos de vista, suas consequências estéticas e suas implicações políticas. O ponto de vista, portanto, se relaciona à representação e à função narrativa. Os enquadramentos podem se diferenciar em relação à profundidade, frontalidade e distância da câmera em relação ao que é filmado. Esse tipo de análise diz respeito apenas à imagem, e não ao conteúdo textual do filme.

O passo seguinte é definido conforme o que postulam Aumont e Marie: “Somada ao enquadramento e à proximidade da câmera, a análise pode tomar como objeto a relação entre os planos, a saber, a montagem” (AUMONT; MARIE, 1990, p. 182). Na montagem percebemos, na passagem de um plano a outro, os seguintes aspectos: transformação, evolução, continuidade, descontinuidade, etc. A montagem é de extrema relevância para a análise do filme em questão, pois é nela que se torna manifesta a peculiaridade e a minúcia do trabalho de Farocki e Ujica: recolher uma quantidade expressiva de imagens de arquivo e montá-las de forma que elas permitam a abertura de um processo obscuro, a saber, o da veiculação de informação na Romênia ditatorial. Ao recolher estilhaços do acontecimento que foi a revolução, os diretores conferem a eles novos sentidos.

O terceiro passo é o exame do que está dentro de campo e fora dele. Toda imagem, inevitavelmente, deixa uma parte de fora do quadro. É impossível mostrar tudo. De acordo com Francesco Casetti e Frederico di Chio, contudo, “o que está além das margens, conforme cada situação, pode se manifestar por naturezas distintas e desempenhando papéis diferentes” (CASSETTI; CHIO, 1998, p. 139)<sup>35</sup>. Os autores afirmam que o espaço *off* pode ser analisado segundo sua colocação ou sua determinabilidade. A colocação se relaciona com a escolha de quem filma ao enquadrar uma porção do acontecimento, deixando o que não cabe na tela fora da imagem. A determinabilidade se divide em três situações: o espaço que não é percebido; o

---

<sup>34</sup> No original: “un enquadre determinado es también un significante del punto de vista de la instancia narrativa y de la enunciación”.

<sup>35</sup> No original: “Sin embargo, lo que se queda más allá de los margenes, según las situaciones, puede manifestarse con naturalezas distintas y desempeñando papeles diferentes”.

espaço imaginável (evocado mesmo que situado fora de campo); e o espaço definido, que já foi mostrado ou está a ponto de aparecer.

É essencial compreender o fora de campo resultante da colocação da câmera e também o espaço imaginável que, mesmo não sendo mostrado, adquire grande força. O motivo dessa escolha é o fato de o filme em questão ter como ponto de partida uma parte visível extremamente controlada, feita pela televisão estatal, com objetivos políticos e muitas restrições em relação àquilo que poderia ou não ser exibido. Além disso, as imagens de arquivo feitas por cinegrafistas amadores mostram um espaço que estava fora do campo da televisão, e revelam outras dimensões da revolução em seu acontecer.

Há ainda outros fatores importantes que se relacionam ao fora de campo, mas não necessariamente à imagem: “A dimensão do fora de campo, contudo, não diz respeito apenas ao que é excluído da visão: também é o reino do som, elemento indomável, impossível de sufocar entre os limites espaciais” (CASSETTI; CHIO, 1998, p. 141)<sup>36</sup>. A importância do som que está fora da imagem nesse filme se dá por dois motivos: o primeiro é que, quando a emissora estatal corta a imagem para impedir que os telespectadores vejam as manifestações de revolta, o som não é cortado. O segundo motivo está nas imagens feitas por cinegrafistas amadores, na maioria dos casos, que são produzidas de forma precária e em situações extremas (com trocas de tiros, por exemplo). Em várias delas pouco se vê, mas o que se escuta é de extrema importância.

Escolhemos, desse modo, as três principais operações fílmicas para análise nesta pesquisa: o enquadramento, a montagem e o fora de campo. Esses aspectos foram escolhidos de forma que, aliado à teoria, nosso estudo permita responder à seguinte pergunta: como a escritura fílmica de *Videogramas de uma revolução* se apropria e articula de diferentes maneiras as imagens (assim como os sons, as falas e os discursos) acionadas pelo irromper e desenrolar do acontecimento político que levou à queda de Nicolae Ceausescu?

Para analisar os três grandes gestos analíticos realizados no filme e a forma com que eles se articulam, é preciso compreender o que eles significam. Cada um desses gestos diz respeito a um tipo específico de *mise-en-scène*: o primeiro deles é a *mise-en-scène* do poder ditatorial; o segundo é o momento em que os espectadores derrubam o poder ditatorial e passam da condição de manifestantes a produtores de imagens; o terceiro, quando ocorre uma inversão de papéis, e os manifestantes ocupam o lugar de fala que pertencia ao ditador. Foi

---

<sup>36</sup> No original: “La dimensión del fueracampo, sin embargo, no se define únicamente por lo que queda excluido de La visión: también es el reino del sonido, elemento indomable imposible de sofocar entre los límites espaciales”.

escolhido, portanto, como operador analítico desta pesquisa, o modo como a escritura fílmica reescreve as *mises-en-scène* da vida social. Os três gestos do filme representam três maneiras diferentes de se reenquadrar ou desenquadrar a cena política.

A escolha dessa abordagem foi inspirada nas ideias sobre a *mise-en-scène* como fato social de Comolli (2008), que define o cinema como um analisador dos sistemas de representação nas sociedades humanas. O cinema submete as representações às grades de escritura do filme. Tal fato está presente em *Videogramas de uma revolução*, uma vez que essa escritura consiste na articulação dos três gestos que procuram ressignificar diferentes cenas políticas e sociais. As relações entre as sociedades e os sujeitos são construídas através das representações que, por sua vez, possuem grande influência na articulação do poder político e, nesse caso específico, do poder ditatorial.

São as narrativas que nos possibilitam adquirir conhecimento do mundo. No caso da Romênia, as narrativas da ditadura controlavam o que podia ou não ser veiculado pela mídia. Por outro lado, há sempre um real que escapa às narrativas já construídas e que demanda novas narrativas. É a partir daí que surge a necessidade de produzir imagens que ofereçam um novo ponto de vista da revolução e que passem a ocupar um lugar de maior destaque e visibilidade, tomando para si a emissora de televisão que antes o poder ditatorial controlava.

As *mises-en-scène* (representações) cruzadas constituem as sociedades. No interior desses sistemas de representação ocorrem lutas que são sociais e políticas. O que o cinema faz é filmar essas lutas, criando um confronto de *mises-en-scène*. O trabalho de Farocki é o de recolher as imagens das diferentes narrativas políticas e agenciá-las, sob novas modalidades. O diretor dá a ver diferentes *mises-en-scène* políticas, através da utilização de recursos expressivos do cinema. Nossa análise procurou demonstrar como se dá a vinculação entre as *mises-en-scène* e seus componentes, por meio dos recursos de linguagem do cinema: o enquadramento, o fora de campo e a montagem.

#### 4.2 Brevíssima contextualização histórica<sup>37</sup>

O regime ditatorial romeno durou 45 anos e terminou em 1989, com a execução do líder Nicolae Ceausescu e sua esposa, Elena Ceausescu. Ele foi o último ditador comunista da

---

<sup>37</sup> Essas informações foram retiradas do filme *O rei do comunismo. Pompa e esplendor de Nicolae Ceausescu*, de Ben Lewis (2002).

Europa e protagonista da ditadura. O poder era centralizado na figura de Ceausescu, e a forma como foi construído esse poder é essencial para compreender o contexto.

A Romênia é um dos países mais pobres da Europa e, no final dos anos 1980, vivia um dos regimes mais contraditórios do planeta. Havia uma forte disparidade entre a situação de pobreza do país e os caprichos do ditador e de sua esposa. Quando a revolta que culminou no fim da ditadura se iniciou, Ceausescu estava construindo o maior palácio do mundo no centro de Bucareste.

Em 21 de agosto de 1968, Ceausescu, inexperiente líder na ocasião, encenou uma apresentação que seria o motivo transformador de seu poder político. O filho de camponeses já ocupava o poder desde 1965, porém, nesses três primeiros anos, apenas seguia ordens de membros mais antigos do partido. Isso mudou em 1968, quando ele se opôs à invasão russa à Tchecoslováquia. A partir de então, tornou-se um grande estadista, e a Romênia de Nicolae Ceausescu passou a ser celebrada em grandes espetáculos teatrais, aplaudidos por cerca de 22 milhões de pessoas. No início o ditador tinha o apoio popular, o público reagiu com entusiasmo à oposição política à Rússia.

A justificativa de Ceausescu para negar o apoio a Moscou foi considerar tal invasão uma ameaça à paz na Europa e ao futuro do socialismo no mundo. Essa oposição proporcionou projeção mundial a Ceausescu, que, se valendo do fato, organizou grandes espetáculos acompanhados por multidões para receber líderes mundiais. Seu poder era reafirmado por meio de grandes eventos em estádios, com apresentações teatrais com temas políticos e manifestações de massa com mensagens de apoio ao Partido Comunista. A iniciativa dessas manifestações era do próprio partido. Nessa época, a população participava ainda com entusiasmo. Ao final das apresentações, em vez de o público aplaudir os artistas, todos louvavam Nicolae e Elena Ceausescu. Pela primeira vez um governante romeno era considerado um estadista internacional. Adotando uma posição intermediária entre o Leste e o Ocidente, o ditador ajudou a lançar bases de acordos de paz no Oriente Médio. Ele era bem visto em todo o mundo e, por isso, gerava orgulho nacional.

Antes de Ceausescu, as demonstrações de nacionalismo eram banidas e, com ele no poder, era o próprio partido que as organizava. Além disso, ele tinha o apoio de muitos não comunistas e intelectuais nacionalistas. Ceausescu conquistou a população, pois modernizou e industrializou o país, construindo grandes fábricas e proporcionando uma melhora significativa nos serviços públicos. Os camponeses estavam se mudando para apartamentos novos, e, assim, aparentemente, o grau de subdesenvolvimento diminuía.

Em 1974 Ceausescu toma posse como presidente da Romênia. Para a posse, ele manda fazer um cetro: um líder comunista com um objeto que simboliza a opressão feudal. Com mais poder, o espetáculo era ainda maior, e a cobertura da mídia era elogiosa. Havia jornalistas contratados para checar todos os jornais, tudo o que era publicado precisava de aprovação prévia. Foram estabelecidas várias regras relacionadas à veiculação de informação sobre Ceausescu. Do modo de escrever seu nome ao ângulo de filmagem, tudo era controlado. Ele só podia ser filmado batendo palmas e sorrindo e, frequentemente, as câmeras o captavam recebendo flores de crianças. Quem não obedecia a essas regras era punido pela polícia secreta do governo de Ceausescu: a *Securitate*.

Ao lado de Nicolae Ceausescu, sua esposa, Elena Ceausescu, estava sempre presente. Por isso, era importante que sua imagem também fosse construída publicamente com cuidado. Ela estudou apenas até os 14 anos, mas era retratada como uma cientista, com formação em Química. Ela era vista como uma pessoa envolvida em pesquisa, ciência, educação e cultura. Aqueles que não corroboravam com essa mentira – e todas as outras – eram presos.

Em 1978, Nicolae e Elena Ceausescu fizeram uma visita ao governo britânico, mas, para isso, exigiram uma grande recepção. Para conseguirem o espetáculo mesmo fora da Romênia, disseram que o objetivo da visita era negociar a compra de aviões. O governo romeno seria testado internacionalmente, e a visita acabou por ser um fracasso, uma vez que Ceausescu dizia querer comprar aviões, mas não possuía o capital necessário para a compra.

Quando chegaram os anos 1980, as fábricas estavam obsoletas, a crise do petróleo afetava duramente a economia do país, o preço da energia era muito alto. Tais fatores desencadearam a escassez de comida e o racionamento de luz. A solução de Ceausescu, para não acabar com seus espetáculos, era reinventar a realidade. Em uma época de colheita, foi feita uma exposição, com a presença do ditador, na qual os alimentos eram falsos, feitos de plástico, pois a maioria deles não estava disponível para venda. Os jornais diziam que a economia estava em expansão, mas na verdade os dados utilizados eram manipulados.

Nos mercados, não havia papel higiênico, sabão, pão ou água. E quando Ceausescu organizava mais um de seus espetáculos, a população não tinha escolha: deveria aplaudir, pois, se não o fizesse, seria punida. Nesse ponto, a economia era uma catástrofe, e o ditador romeno alegava que a culpa de tudo isso era dos bancos estrangeiros, para os quais o país devia milhões. Para amenizar a situação, o ditador mandava exportar toda a produção agrícola para saldar a dívida, que chegava a 10 bilhões de dólares. Como consequência dessa medida, as prateleiras dos supermercados ficavam vazias.

No decorrer dos anos 1980, a vida na Romênia não melhorou. E mesmo assim, Ceausescu seguiu seus planos de construir um grande palácio no centro de Bucareste. Para isso, destruiu vários prédios e até decretou a remoção (literal) da igreja. Para a construção do palácio, ele não se importava com os custos. Enquanto isso, os apartamentos populares não tinham banheiro particular, havendo apenas um para cada bloco, na parte de trás, que, em geral, idosos e deficientes não conseguiriam acessar. Os romenos viveram um longo período sem água encanada, luz ou aquecimento.

A raiva da população crescia e continuava reprimida, até que, em 21 de dezembro de 1989, o espetáculo de Ceausescu chega ao fim, com uma manifestação durante um de seus discursos para a população, transmitido pela emissora estatal. Após essa manifestação, o Comitê Central é invadido, e Nicolae e Elena Ceausescu fogem de helicóptero. Outro grupo de comunistas formou um governo de emergência. Durante a transição, ocorre uma revolta com brigas nas ruas entre revolucionários e facções leais ao ditador. A tomada da emissora de televisão parecia um segundo ato do espetáculo criado por Ceausescu.

Os Ceausescu não conseguiram ir longe e foram presos e levados a um tribunal criado por membros do governo. O julgamento, assim como os anos de governo, foi um espetáculo transmitido pela televisão durante duas horas. Eles foram condenados por corrupção, e a sentença foi o fuzilamento, também transmitido pela televisão.

Uma década depois, a Romênia já vivia uma democracia; contudo, as mudanças não foram tão profundas e estruturais. As decisões continuaram a ser impostas à população. O maior partido do país é o Comunista, e o segundo mais expressivo é o Nacionalista, liderado pelo poeta Dinescu, que representou um papel importante na revolução. Em 2007 a Romênia passou a fazer parte de União Europeia. O país hoje é governado por Traian Basescu, do Partido Democrático Liberal (PDL) e ainda vive com grandes dificuldades políticas e econômicas.

### **4.3 Um relato das imagens do acontecimento**

*Videogramas de uma revolução* consiste na análise de um evento televisual, no sentido proposto por Margaret Morse (2004). O filme conta a história da queda do ditador romeno Nicolae Ceausescu, ocorrida em dezembro de 1989, através de um vasto repertório de

imagens de arquivo. Além das transmissões da televisão, Farocki reuniu imagens gravadas por cinegrafistas amadores, registros estes que, reunidos, ultrapassam em muito o que a televisão mostrou e permitem esclarecer questões que estavam à margem da veiculação oficial de informações no país durante a ditadura.

O recolhimento das imagens de arquivo anônimas possibilitou a Farocki decompor o acontecimento e mostrar a *parte da sombra* daquilo que foi televisionado. Há, no filme, um leque de imagens de arquivo de naturezas diversas, com propósitos políticos diferentes. Imagens que foram produzidas em situações de perigo, mas que deixam sempre rastros de história para serem recolhidos. De acordo com Christa Blümlinger (2008), o trabalho de Farocki se assemelha à ideia que Benjamin faz da imagem dialética, que pode surgir da releitura de imagens e textos, além da busca de escombros, restos e traços do acontecimento. O que Farocki faz extrapola um reconhecimento histórico que diz respeito apenas ao passado, pois explora também as forças simbólicas do presente, uma vez que expõe as reações àquilo que não poderia ser previsto. A possibilidade do inesperado diz respeito a um agora, ao momento da irrupção de um acontecimento.

Além de recolher os restos de 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 sequência de três minutos, com o 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 grita durante seu depoimento, 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.

As imagens utilizadas em *Videogramas de uma revolução* estão organizadas em três grandes conjuntos: aquelas transmitidas ao vivo para a televisão romena controlada pelo Estado durante a ditadura; as imagens feitas pelos cinegrafistas amadores e anônimos, que revelam outras dimensões e outros ângulos do acontecimento, são aquelas que representam o que na televisão estava fora de campo – o que, para a emissora controlada pelo Estado, era inadequado mostrar –; por fim, as que são feitas também para televisão e também transmitidas ao vivo, após a tomada do poder e da palavra pelos insurgentes. Porém, já no momento em que a revolução está acontecendo e os manifestantes tomam a emissora, há o propósito de mostrar justamente aquilo que, até então, não se podia ver na televisão.

A primeira imagem amadora é do dia 20 de dezembro de 1989, às vésperas da deflagração da revolta. 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; ameaçada pelos eventos que registra.

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 à população, e também sua última transmissão direta. Este é o ponto de partida para a análise realizada pelo filme: é o derradeiro discurso do ditador que suscita a necessidade de se recolher e montar outras imagens que esclareçam o acontecimento. Em determinado momento, percebemos 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 se filma 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. Há uma tentativa de acalmar a população. O ditador tenta 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, ao retomar as imagens de arquivo que trazem o que está fora do campo das imagens mediáticas. Após a interrupção da televisão, o diretor retoma o momento em que o olhar de Ceausescu se perde e mostra as imagens amadoras que revelam o que de fato estava acontecendo. A câmera de um estudante filma o outro lado: em meio ao discurso, manifestantes se aproximam, e muitas pessoas saem correndo. Logo após, imagens do terraço de um prédio: aos poucos o cinegrafista aproxima o foco, e ouvem-se os gritos: “queremos eleições livres!”. Já se vê também a força militar se aproximando para conter a manifestação. Quando anoitece, pouco se vê e se escuta, mas o cinegrafista anônimo, da janela de sua casa, explica o que está acontecendo. Mesmo sendo possível ver apenas uma pequena parte da realidade em convulsão, 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, p. 2)<sup>38</sup>.

As imagens participam do acontecimento, não há como separá-los, e, com isso, o ato de filmar torna-se um ato político. O poder é consolidado pela imagem da televisão, que é usada como forma de reafirmar e difundir ideias. Logo, todos os fatos relacionados à revolução ganham relevância a partir do momento que são filmados. 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.

Quando entram na emissora, os líderes da revolução reivindicam transmissões ao vivo de tudo o 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 assistam às transmissões. Os manifestantes dizem que a democracia pode ser conquistada por meio da televisão. Dessa maneira, constata-se a importância de se compartilhar as imagens, já que, no momento em questão, aquele que filma e 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 no instante inicial 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.

A partir daí, misturam-se imagens de arquivo feitas pelos cinegrafistas amadores e as transmissões da televisão, agora já nas mãos dos manifestantes. No último caso (bem como na televisão quando ainda era controlada pela ditadura) é notória a 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 em se tratando de uma revolução televisionada. O segundo motivo é que a presença da câmera, por si só, já

---

<sup>38</sup> No original: “In *Videogramme of a Revolution*, Farocki and Ujica, for example, analyzed the fall of Ceausescu, not only as a televisual event, (which many have done), but in tracing images of the revolution beyond television. Entirely made up of existing documents, the film deconstructs television’s official discourse and in so doing, the discourse on the event which was so simply limited to its media coverage”.

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 defensores da ditadura. Há tiros vindos de todos os lugares, e, mesmo pelas imagens, não se sabe quem atira. Pouco se vê. A imagem de arquivo não dá conta do todo do acontecimento, ela mostra somente 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 e Elena Ceausescu, várias pessoas filmam as imagens da televisão, para um registro do registro ao vivo, 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. Depois dos créditos, ainda há um apêndice, um depoimento de um operário, emocionado, após o fim da ditadura, sobre os anos em que os romenos viveram sob o regime.

#### **4.4 Três gestos, três enquadramentos, três pontos de vista**

A análise dos tipos de enquadramento presentes em *Videogramas de uma revolução* tem como referência a abordagem de Gilles Deleuze (2009) sobre o tema. Para isso, em um primeiro momento, foram escolhidos trechos que representam os gestos analíticos que o filme realiza. Deleuze chama enquadramento “à determinação de um sistema fechado, relativamente fechado, que compreende tudo aquilo que está presente na imagem, cenário, personagens e acessórios” (DELEUZE, 2009, p. 29).

O quadro possui duas tendências: a rarefação e a saturação. As imagens são rarefeitas quando toda a atenção é voltada para apenas um objeto ou quando o conjunto da imagem é

esvaziado de subconjuntos, tais como imagens de paisagens e interiores vazios. A rarefação da imagem atinge seu ápice na tela completamente negra ou completamente branca. A saturação ocorre quando uma cena secundária aparece em primeiro plano (com a profundidade de campo) ou quando não há distinção entre o principal e o secundário. Tanto a imagem rarefeita quanto a saturada permitem perceber que a imagem não se dá apenas ao ver. Ela é, ao mesmo tempo, visível e legível. Para Deleuze: “O quadro tem como função implícita registrar informações não apenas sonoras, mas visuais. Se vemos poucas coisas numa imagem é porque não sabemos lê-la, porque lhe avaliamos tão mal a rarefação como a saturação” (DELEUZE, 2009, p. 30). É por isso que o enquadramento permite uma leitura de sentidos do filme.

Deleuze distingue dois tipos de enquadramento: o geométrico e o dinâmico. O primeiro diz respeito a uma composição de imagem através de espaços paralelos e diagonais, o que o torna inseparável de distinções geométricas. Nesse caso, as linhas criam um equilíbrio no quadro. Esse tipo de quadro faz referência a partes de um sistema que ele, ao mesmo tempo, separa e reúne, ou seja, há fortes distinções geométricas. A forma como a luz incide no quadro também pode ser organizada geometricamente. Outros exemplos são a separação da água e do céu, ou do céu e da terra. Sobre as maneiras de organizar um quadro geométrico, Deleuze afirma:

Em regra geral, os poderes da Natureza não são enquadrados da mesma maneira que as pessoas ou as coisas, e os indivíduos da mesma maneira que as multidões, e os subelementos da mesma maneira que os termos. Tanto assim que há no quadro muitos quadros diferentes. (DELEUZE, 2009, p. 32).

Já o enquadramento dinâmico é definido de acordo com a cena, com a imagem, com os personagens. A tela é variável, depende do tema que é filmado. A existência dos corpos filmados é que determina a essência da imagem. Nesse tipo de enquadramento não há divisão de zonas geométricas, mas há graduações físicas, graus de mistura que resultam em uma transformação contínua. Segundo o autor,

Seja como for, o enquadramento é sempre limitação. Mas, segundo o próprio conceito, os limites podem ser concebidos de duas maneiras, matemática ou dinâmica: ou como prévios à existência dos corpos cuja essência fixam ou como indo precisamente até onde vai o poder do corpo existente. (DELEUZE, 2009, p. 31).

O quadro dinâmico compreende conjuntos imprecisos divididos em zonas ou faixas, mas não há mais divisões geométricas ou físicas. O conjunto é uma mistura de partes, de diferentes graus de sombra e luz, diferentes escalas de claro e escuro. O conjunto não é divisível, mas também não é indivisível; para Deleuze, ele é *dividual*. Esta seria uma característica intrínseca à imagem cinematográfica, uma vez que ela só existe na união dos quadros, que não podem ser totalmente separados, mas podem ser agrupados e reagrupados de diferentes maneiras, portanto, de certa forma, podem ser divididos. O caráter *dividual* do cinema é justificado por Deleuze da seguinte maneira:

A razão última disto é que o ecrã, como quadro dos quadros, dá uma comum medida ao que não a tem, plano afastado de uma paisagem e grande plano de um rosto, sistema astronómico e gota de água, partes que não têm o mesmo denominador de distância, de relevo, de luz. Em todos esses sentidos o quadro assegura uma desterritorialização da imagem. (DELEUZE, 2009, p. 33).

Um quadro é produzido a partir do ângulo de enquadramento e remete a um ponto de vista. E é a articulação desses quadros que resulta no conjunto que é um filme. O ponto de vista pode ser, por vezes, paradoxal. O cinema tem a capacidade de apresentar pontos de vista diversos e extraordinários.

Ao discutir a noção de enquadramento, Pascal Bonitzer (2007a) inicia por dizer que o cinema vai além das imagens de uma realidade montada e ordenada. O cinema é construído através das cenas, das sequências e dos planos. Filmar sem planos parece impossível, já que o enquadramento, a delimitação de um campo, é que diferenciam as imagens umas das outras. Para o autor, o plano é a unidade fílmica que constitui a linguagem cinematográfica:

[...] esta imagem, qualquer que seja, foi em primeiro lugar enquadrada pelo olho da câmara, fixada assim segundo certos limites especiais, em superfície e em profundidade, registrada em movimento ou não, segundo certo limite de tempo e, logo, montada sobre outras imagens no rolo da película. (BONITZER, 2007a, p. 11)<sup>39</sup>.

O plano, portanto, é a unidade do filme. Na montagem e na construção da *mise-en-scène*, deve-se saber dispor dos planos. A noção de plano coloca em jogo toda a formação e a articulação cinematográfica. É através dessas ideias que podemos compreender e analisar as imagens de *Videogramas de uma revolução*.

---

<sup>39</sup> No original: “[...] esta imagen, cualquiera sea, haya sido en primer lugar encuadrada por el ojo de la cámara, fijada así según ciertos límites especiales, en superficie y en profundidad, registrada en movimiento o no, según cierto límite de tiempo, y luego montada sobre otras imágenes en el rollo de la película”.

#### 4.4.1 A *mise-en-scène* do poder ditatorial

O primeiro trecho escolhido para análise representa o poder da ditadura e consiste no discurso do ditador Nicolae Ceausescu transmitido pela televisão romena, e retomado por Farocki no filme. No primeiro momento do discurso, há um caso claro de enquadramento geométrico, pois o ditador está no centro da imagem, em primeiro plano (FIG. 1). A linha da bancada de onde fala está na parte inferior da tela e é paralela a sua parte superior. Os microfones são posicionados na bancada e formam linhas diagonais na imagem que terminam direcionadas ao rosto do ditador. Atrás há duas cortinas brancas fechadas, o que também enfatiza o foco na imagem de Ceausescu. Todas as linhas organizadas geometricamente no quadro conferem equilíbrio à imagem. Esse tipo de imagem revela a forma como é construída a *mise-en-scène* do poder ditatorial que, assim como a imagem, está personalizada no líder político. O líder comunista é o foco principal da imagem e dos ideais da ditadura.



*Figura 1*

Ele inicia sua fala com uma saudação àqueles que estão na praça assistindo ao discurso. Ao terminar a saudação, o público aplaude, e a câmera corta para a praça. Há muitas pessoas com faixas e cartazes e, mais uma vez, o enquadramento é geométrico. O céu ao fundo ocupa a parte superior da tela, e logo abaixo estão os prédios da cidade, formando linhas paralelas. A parte inferior da imagem é maior e toda ocupada pela população que acompanha o discurso. Nesse momento percebemos que há uma hierarquia na construção da cena do poder da ditadura. Enquanto o ditador ocupa um lugar central na imagem, a população está na parte inferior, o que representa o lugar social e político que ocupa. Logo

após, há um corte, e a câmera se aproxima das pessoas que estão na praça, para mostrá-las aplaudindo.

Em seguida há mais um corte, e surge uma tela preta com a frase: “Pela última vez ao vivo”. Ceausescu continua seu discurso agradecendo aos organizadores do evento. No entanto, durante sua fala ouvem-se gritos ao fundo. Ele aumenta a pausa entre as palavras e aos poucos vai perdendo a concentração. Seu olhar se perde por um momento e ele para de falar. É essencial aqui retornar às ideias de Deleuze (2009), para notar que todo enquadramento, ao determinar e limitar o que a imagem mostra, determina também um fora de campo. O fora de campo não é visível, mas sempre se faz presente. Mesmo em um sistema muito fechado ele não pode ser suprimido; pelo contrário, sempre possui uma importância decisiva para a cena. Portanto, no momento em que o olhar de Ceausescu se perde, o que acontece é que o fora de campo perfura a cena visível, ele se faz presente através da atenção desviada do ditador e dos sons que se escuta.

É aí que se inicia a manifestação. A câmera começa a tremer e há uma falha técnica. Surge alguém na sacada do comitê central para avisar ao ditador que o prédio está sendo invadido. Posteriormente, a transmissão é interrompida e uma tela vermelha ocupa a imagem durante um minuto e meio. Os cinegrafistas da emissora tinham instrução para desviar a câmera para o céu em caso de algum imprevisto. Farocki, então, recupera as imagens feitas para a emissora nesse momento. São imagens do céu e de prédios próximos à praça. Imagens que, segundo Deleuze, são rarefeitas, não visam nenhum objeto ou acontecimento, pelo contrário, mostram o vazio. Nesse caso, a imagem rarefeita torna-se algo complexo, já que, se sabe, através dos sons, que há algo por trás da imagem, que o vazio está sendo filmado para se evitar aquilo que está acontecendo.

Ceausescu tenta retomar o discurso: ele pede silêncio e bate várias vezes no microfone para chamar atenção. A transmissão volta, mas é interrompida imediatamente quando se percebe que o ditador está ainda desconcertado com a situação. Após alguns instantes, o som e a imagem voltam. O enquadramento da cena agora é diferente: ele está no canto da tela e ao seu lado está sua esposa, junto a outros três membros do governo. A sacada do comitê central forma uma linha diagonal em relação às linhas inferior e superior da imagem. O enquadramento ainda é geométrico; porém, a figura do ditador não é mais central. Nessa imagem, o que podemos perceber é que, após a irrupção do acontecimento, que é a revolução, há um abalo da hierarquia do poder tal como ele até então era encenado diante da multidão, e, com isso, o quadro mudará de natureza.

Farocki volta ao início do discurso para chamar a atenção para o instante em que o olhar de Ceausescu se perde. A imagem é congelada por alguns segundos, e a transmissão é interrompida. Depois, corta-se para outra câmera, posicionada pela televisão, que consegue captar a movimentação das pessoas durante a invasão dos manifestantes à praça onde ocorria o discurso. A seguir há uma retomada do discurso: a câmera busca o enquadramento ideal e mostra as pessoas, dando uma ideia de que o controle foi reinstalado. No entanto, isso de fato não aconteceu.

O que se vê nessas imagens é a consolidação do poder ditatorial através da visibilidade imposta pela emissora do governo, que não permitia outros canais de televisão. Ou seja, além da visibilidade imposta, havia um impedimento da veiculação de outras imagens que pudessem desconstruir a imagem criada pelo poder ditatorial. Estabelecia-se, assim, um ponto de vista único, através da mediatização da representação da figura do ditador.

#### *4.4.2 As imagens amadoras e o desenquadramento*

O trecho seguinte a ser analisado é a primeira das imagens amadoras selecionadas pelos diretores. Logo após a transmissão ao vivo, há uma imagem da tela de uma televisão em um apartamento em Bucareste. Aos poucos, amplia-se o campo, e podemos ver a sala. A câmera se movimenta e se direciona para a janela, de onde um grande movimento é visto (FIG. 2). Muitas pessoas se deslocam a pé, na mesma direção. O cinegrafista filma essas pessoas se afastando e se aproximando, de acordo com o desenvolvimento da cena.

Nesse momento a televisão mostra a tela vermelha e o céu; a câmera se desvia do acontecimento, e as imagens tornam-se rarefeitas. No entanto, apesar do alto grau de rarefação, sabia-se que algo mais estava acontecendo. A partir daí, o espectador da televisão busca um ponto de vista diferente daquilo que estava acontecendo, ao enquadrar a televisão na sua câmera e começar a fazer outras imagens pela janela, num gesto de desenquadramento da cena política.



Figura 2

Nessa parte de *Videogramas de uma revolução*, percebemos claramente a mudança do enquadramento geométrico para o enquadramento dinâmico. Não há mais linhas paralelas e diagonais, elas agora são desordenadas. O enquadramento não é mais rígido, ele é definido conforme o desenvolvimento da cena. A cena se transforma continuamente, de acordo com os movimentos das pessoas que estão na rua, dos carros que passam, etc. Primeiro, apenas a tela da televisão é vista; depois a sala do apartamento onde está o cinegrafista; e, em seguida, o que se vê da janela do apartamento. Um exemplo da influência que a existência dos corpos e objetos na imagem exerce no enquadramento é o momento em que um carro militar passa na rua, e a câmera o acompanha até que saia do campo de visão do cinegrafista. Ou seja, a cena se desenvolve a partir da ação, seja ela dos corpos filmados ou do próprio cinegrafista.

A *mise-en-scène* construída nesse gesto do filme surge como uma reação ao primeiro momento analisado. As imagens amadoras representam aquilo que Deleuze definiu como o “desenquadramento”: “pontos de vista anormais que não se confundem com uma perspectiva oblíqua ou com um ângulo paradoxal e que remetem a uma outra dimensão da imagem” (DELEUZE, 2009, p. 34). O desenquadramento excede a defesa narrativa e pode confirmar o fato de que a importância da função legível da imagem está para além da função visível. O enquadramento se relaciona a um ângulo, e o que ocorre no segundo gesto é um desenquadramento do ponto de vista da televisão. Há uma busca por outra dimensão da imagem do poder ditatorial, uma imagem que ficou fora de campo do discurso da televisão.

Bonitzer (2007b) retoma a noção de desenquadramento de Deleuze e afirma que se trata de um efeito cinematográfico por excelência, devido ao fato de o cinema produzir imagens em movimento. A continuidade cenográfica e narrativa pressupõe que dois planos

não se sobrepõem. O desenquadramento, portanto, consiste no deslocamento do ângulo, na excentricidade do ponto de vista (o ponto de vista se diferencia do olhar) e num desvio do enquadramento. Para o autor, o cinema possui uma potência de conversão do ponto de vista (movimento): “Neste sentido, o desenquadramento não opera como divisor (não é, senão, o ponto de vista da unidade clássica perdida), mas, pelo contrário, é multiplicador, gerador de novas disposições” (BONITZER, 2007b, p. 88)<sup>40</sup>.

Visualizamos um enquadramento dinâmico, bem como o desenquadramento nas imagens do dia 23 de dezembro de 1989, quando a revolução já estava acontecendo. O trecho começa com a data da imagem e logo após vemos uma imagem confusa, em que não é possível saber o que está acontecendo. Ela dá a impressão de que uma pessoa com a câmera ligada nas mãos corre. Ouvimos muitos sons de tiros, e as pessoas perguntam de onde surgiram; alguém diz que eles vêm do pátio da emissora de televisão. Estas são imagens feitas após a tomada da emissora e após várias transmissões dos estúdios.

Há um corte para uma tela preta, com uma legenda dizendo que as imagens seguintes foram feitas de dentro da emissora. Nessas imagens, um homem atira da janela, e outro filma (FIG. 3). Há uma cortina que impede uma visão ampla do que está acontecendo do lado de fora, evidenciando o enquadramento dinâmico: são imagens feitas em um momento de perigo. Ouvem-se tiros vindos do outro lado; configura-se, então, um combate.



*Figura 3*

Na sequência, a câmera gira em torno da sala, de forma rápida e desordenada, enquadramento este definido a partir da ação, quando o acontecimento irrompe. Há pouca luz, e veem-se apenas algumas pessoas se movimentando, mas não há como saber o que elas estão

<sup>40</sup> No original: “En este sentido, el desenquadre no opera como divisor (no lo es sino desde el punto de vista de la unidad clásica perdida), sino que, por el contrario, es multiplicador, generador de nuevas disposiciones”.

fazendo. O homem da janela continua a atirar, enquanto a câmera filma a parte de fora do prédio. Há uma praça, e pouco se vê, além de pequenos pontos luminosos de tiros que partem de dentro e de fora do prédio.

O que se nota nessas imagens, para além dos movimentos de câmera e aquilo que o quadro engloba, é que são imagens feitas em momentos de tensão, perturbados pelo acontecimento que nelas incide. Esse aspecto faz com que tais imagens mostrem pouco, mas, mesmo assim, são imagens legíveis, que possibilitam conferir outro sentido à revolução. No último trecho analisado, pode-se dizer que há um alto grau de rarefação em alguns quadros, na medida em que são imagens quase vazias, sem um objeto específico em foco. A impressão que se tem é de que havia uma necessidade de fazer imagens, de dar visibilidade ao acontecimento, criando um ponto de vista oposto ao da ditadura, ainda que em condições precárias. É importante também notar o que ocorre após esse desenquadramento e o rompimento com a dominação estabelecida pela ditadura.

#### *4.4.3 A inversão de papéis e a tomada do poder*

O próximo trecho analisado diz respeito ao terceiro gesto realizado pelo filme, que são as transmissões ao vivo da emissora romena, após a tomada do poder. Nesse caso não há uma definição clara do tipo de enquadramento, pois as imagens são feitas dos estúdios da emissora. Notam-se ainda traços de enquadramento geométrico, que decorrem da forma de organização do espaço. Por outro lado, a imagem possui traços também de enquadramento dinâmico, já que o quadro e os movimentos de câmera se definem de acordo com o desenvolvimento da cena.

O trecho começa com a imagem do logotipo da emissora romena em uma tela branca, com uma música ao fundo. Logo após, vemos imagens do estúdio antes da transmissão ao vivo. Há muitas pessoas ocupando todo o espaço da tela, algumas atrás da bancada do jornal e outras de costas para a câmera. Muitas delas seguram a bandeira da Romênia, e todos estão muito exaltados. O enquadramento vai além daquele utilizado normalmente no jornal, pois há um fundo azul e, acima, uma cortina, instrumentos de iluminação e partes do estúdio que não foram feitas para serem mostradas são vistas. Aos poucos, as pessoas que estavam de costas vão saindo da cena, enquanto a câmera balança para os lados e depois para cima e para baixo. Começa a preparação para a transmissão.

O cinegrafista aproxima o *zoom* do rosto de um dos líderes dos manifestantes e afasta. Uma voz anuncia que faltam cinco segundos para a transmissão, que, quando se inicia, tem um plano aberto, que ainda dá a ver os elementos do estúdio que não são vistos no formato jornalístico tradicional (FIG. 4). Após o início da fala, a câmera se aproxima e afasta várias vezes daqueles que falam, e, em dado momento, troca-se a câmera para mostrar a cena sob outro ângulo. A movimentação da câmera e os enquadramentos resultantes são escolhidos durante a cena, conforme o discurso. Não há um roteiro definido previamente, e o imprevisto predomina.



Figura 4

Nesse primeiro discurso ao vivo dos revolucionários, os líderes convocam o exército e a população a se juntarem a eles; anunciam a fuga do ditador do país; divulgam um comunicado importante na próxima transmissão ao vivo; e, no final, comemoram a vitória, com os seguintes dizeres: “A televisão está conosco! Vencemos!”. Após essa frase, todos que estão em cena comemoram e se mostram exaltados. A transmissão termina.

O que se pode inferir desse trecho é uma inversão de papéis. A *mise-en-scène* do poder ditatorial perde seu espaço de comunicação, que é tomado por aqueles que conseguem depor o ditador. Há um reenquadramento do poder político no momento em que não só o controle é tomado, mas também a mais importante forma de fazê-lo: naquele contexto, a televisão. Quem comanda as imagens e as informações veiculadas agora são aqueles que, no primeiro momento, eram manifestantes e estavam no fora de campo da mídia dominante. É necessária a colocação em cena dos revolucionários para oficializar uma mudança na hierarquia do poder

ditatorial. A *mise-en-scène* do poder, agora, é construída de outra maneira, e o ditador, que a ocupava anteriormente, passa a ser um fugitivo.

Após analisar os trechos anteriores, percebemos a forma como Farocki articula os três gestos realizados, dando a ver a ressignificação das cenas política e social. Essa ressignificação se torna, portanto, tanto visível, como legível, pois a partir do filme é possível uma compreensão mais ampla do acontecimento. O conhecimento acerca das configurações das cenas política e social ocorre a partir do momento que se submetem as diferentes formas de representação do poder – seja ele o ditatorial ou o de luta política contra ele – às grades de escritura de *Videogramas de uma revolução*.

#### 4.5 O fora de campo

Ao analisar os enquadramentos de um filme, é importante notar que eles implicam escolhas daquele que filma. É preciso escolher uma pequena parte dentro de um universo e, ao enquadrá-la, torná-la visível. Entretanto, não apenas o que é visível será importante para o filme. Aquilo que permanece invisível (*o fora de campo*) também está presente em um filme e é uma parte essencial dele. Para Deleuze, tanto o espaço quanto a ação podem exceder os limites do quadro, da tela:

O fora-de-campo remete para o que não se ouve nem se vê, mas está no entanto perfeitamente presente. É verdade que essa presença constitui problema e remete por si mesma para duas novas concepções do enquadramento. Se retomarmos a alternativa de Bazin, ocultar e enquadrar, ou o quadro opera como uma ocultação móvel mediante a qual todo o conjunto homogêneo mais vasto com o qual comunica, ou como quadro pictórico que isola um sistema e neutraliza seu envolvimento. (DELEUZE, 2009, p. 34).

A tentativa de se criar um sistema fechado com o enquadramento, suprimindo o fora de campo, faz com que este adquira uma importância ainda maior no quadro geral. É o caso de *Videogramas de uma revolução*, já que as imagens veiculadas pela emissora estatal desconsideravam completamente um fora de campo que acaba por ter extrema relevância, principalmente ao emergir em um momento de crise, com a revolução. O que podemos perceber, então, é que todo enquadramento pressupõe um fora de campo e não há como suprimi-lo, há sempre um conjunto maior, do qual o enquadramento é uma das partes.

Segundo Bonitzer (2007b), um quadro é uma visão parcial sobre um fundo, dado que a percepção ocular está sempre sujeita à ilusão. No entanto, um plano não é uma percepção, ele é um ponto de vista estritamente plástico. Sobre o que é visível e o que é oculto em um plano, o autor afirma:

A estrutura do quadro, da tela, da imagem, supõe a partir de um princípio uma eleição, embora seja inconsciente, uma separação entre aquilo que se mostra e aquilo que se oculta, uma organização, ainda que sumária, do que foi mostrado e uma rejeição do que se oculta. (BONITZER, 2007b, p. 19)<sup>41</sup>.

Mesmo o plano mais parcial e fragmentário apresenta um fragmento completo de realidade. O fora de campo pode ser contíguo ao espaço do campo ou figurar noutra dimensão. Se o plano, o enquadramento, implica escolha, o fora de campo representa uma consequência dessa escolha. As imagens amadoras recolhidas por Farocki representam a urgência de tornar visível aquilo que se tentou suprimir ou ignorar. O que se intentava suprimir junto com o fora de campo era a revolução e o descontentamento com a situação política da Romênia do período ditatorial. E na iminência da revolução, no momento em que o olhar de Ceausescu se perde na multidão em meio a seu discurso, não há mais como esconder o que não está enquadrado. Como dissemos, esse olhar evoca o fora de campo e revela toda a importância dele.

Deleuze define dois tipos de fora de campo: o primeiro é aquele que aparece como um conjunto maior diante da parte que é tornada visível pela câmera e é algo que não se vê, mas poderia ser visto; o segundo é algo que é ocultado propositalmente, mas que insiste em se fazer presente:

Num caso, o fora-de-campo designa o que existe algures, ao lado ou à volta, no outro caso, o fora-de-campo manifesta uma presença mais inquietante, da qual já nem se pode dizer que existe, mas antes que “insiste” ou “subsiste”, um Algures mais radical, fora do espaço e do tempo homogêneos. Sem dúvida, esses dois aspectos do fora-de-campo misturam-se constantemente. (DELEUZE, 2009, p. 37).

Os dois aspectos do fora de campo estão sempre presentes ao mesmo tempo: a relação com outros conjuntos e a relação virtual com o todo. O discurso de Ceausescu veiculado pela emissora estatal tem um enquadramento rígido e geométrico, como foi descrito (FIG. 5). Podemos ver que é algo planejado anteriormente e que segue um padrão, de acordo com o

---

<sup>41</sup> No original: “La estructura del cuadro, de la pantalla, de la imagen, supone desde un principio una elección, aunque sea inconsciente, una separación entre aquello que se muestra e aquello que se oculta, una organización, aunque sea sumaria, de lo mostrado, y un rechazo de lo que se oculta”.

qual há somente uma possibilidade de exibição das imagens. Tal estratégia é proposital. Uma emissora, ao exibir um discurso político com uma ideologia ditatorial, quer mostrar apenas aquilo que lhe é adequado, sendo qualquer coisa que foge aos ideais do governo censurada ou barrada e, por isso, há uma tentativa de suprimir todos os elementos que estão no fora de campo.



*Figura 5*

No caso específico desse discurso, uma manifestação interrompe Ceausescu e faz precipitar a revolta que destitui a ditadura no país. Esse fato comprova a força das imagens tanto na consolidação do poder, quanto em sua destruição. E, então, o fora de campo mostra sua força, sua presença, que consegue superar sua ocultação. No exato momento em que o olhar de Ceausescu se perde, reiteramos, o fora de campo se expõe, e, assim, a visibilidade construída em torno da figura do ditador fica, de repente, frágil. É a revolução que irrompe.

Portanto, a televisão romena suprimia o fora de campo, constituído por tudo aquilo que não estava de acordo com os ideais da ditadura, de forma que, aquilo que contrariava o regime, se tornava invisível. O gesto de Farocki, a partir daí, é o de dar sentido e visibilidade às imagens feitas pelos cinegrafistas amadores, imagens estas que estavam, durante o acontecimento, no fora de campo, na sombra da revolução (e que a constituíam por dentro, até então invisíveis).

## CAPÍTULO 5

### Harun Farocki e o trabalho das mãos

#### 5.1 A organização do filme

As imagens de *Videogramas de uma revolução* não foram filmadas pelos diretores Harun Farocki e Andrei Ujica; como mencionamos, são imagens registradas e transmitidas pela televisão romena e outras feitas por cinegrafistas amadores. Portanto, no trabalho de montagem está a poética do filme, que é organizado em seções: Farocki organiza cronologicamente as imagens correspondentes às manifestações, que se iniciaram no dia 21 e foram até o dia 25 de dezembro de 1989. Há também outra divisão que se refere ao teor das imagens. Por exemplo, as imagens do discurso de Ceausescu correspondem a uma seção, enquanto as imagens de combate correspondem à outra. Os quadros a seguir identificam a forma utilizada por Farocki para organizar as imagens.

	Seção	Cena <sup>42</sup>	Tipo de imagem	Evento filmado	Perspectiva (enquadramento e fora de campo)	Áudio (narração, comentário, etc.)
<b>Introdução</b>	Sem título.	Testemunho (duração: 3' 27").	Amadora, porém a pessoa que filma diz que passará na TV.	Testemunho de uma mulher que foi ferida durante a revolução.	A mulher está deitada e é filmada de cima.	Fala da mulher que dá o testemunho e, no fora de campo, a voz do cinegrafista.

20/12/1989	Seção	Cena	Tipo de imagem	Evento filmado	Perspectiva (enquadramento e fora de campo)	Áudio (narração, comentário, etc.)

<sup>42</sup> O que chamamos de cena neste trabalho diz respeito a uma reunião de imagens agrupadas a partir da distribuição dos eventos de acordo com sua natureza diferenciada. Por esse motivo é que não tratamos separadamente cada plano, e em várias das cenas há vários cortes.

	Sem título.	Véspera da última transmissão ao vivo (duração: 2' 15").	Amadora.	A movimentação de manifestantes filmada de longe, por trás de muitos prédios.	O acontecimento está no fundo. Na frente, veem-se apenas prédios. A câmera ainda está distante do acontecimento.	Narração de Farocki e, ao fundo, sons das ruas, bem baixos.
--	-------------	--	----------	---	--	---

	<b>Seção</b>	<b>Cena</b>	<b>Tipo de imagem</b>	<b>Evento filmado</b>	<b>Perspectiva (enquadramento e fora de campo)</b>	<b>Áudio (narração, comentário, etc.)</b>
<b>21/12/1989 Bucareste</b>		Discurso Ceausescu (duração: 1' 05").	Transmissão da emissora estatal.	O último discurso de Ceausescu para o público e transmitido ao vivo pela TV.	Enquadramento geométrico <sup>43</sup> , com a imagem do ditador centralizada e sempre na parte superior da tela.	Discurso de Ceausescu, aplausos e manifestações do público e a narração de Farocki.
	Pela última vez ao vivo.	Pela última vez ao vivo (duração: 1').	Transmissão da emissora estatal.	O último discurso de Ceausescu para o público e transmitido ao vivo pela TV (outro trecho).	Ainda com enquadramento geométrico, porém o ditador não é mais o único em cena. Há outras pessoas e, além disso, há uma falha técnica, e seu olhar se perde.	Discurso de Ceausescu e gritos e sons das pessoas exaltadas com a irrupção de uma manifestação contrária ao governo.
		Transmissão interrompida (duração: 1' 34").	Amadora.	Ainda durante o discurso, no momento em que é interrompido pela manifestação.	A emissora transmite uma tela vermelha, e a imagem mostra o que ela não transmitiu – o que acontecia nos arredores da praça.	O áudio de Ceausescu está no fora de campo. É possível também ouvir os sons da praça. Há a narração de Farocki.

<sup>43</sup> Conforme visto no quarto capítulo deste trabalho, o enquadramento geométrico, tal como definido por Deleuze (2009), diz respeito a uma imagem composta a partir de linhas paralelas e diagonais, que criam no quadro certo equilíbrio.

		Tentativa de retomar a transmissão (duração: 1' 44'').	Transmissão da emissora estatal.	A tentativa de continuar o discurso e a transmissão.	No quadro, vê-se a multidão na praça, e Ceausescu retorna à imagem. A câmera é desviada novamente.	Inicialmente o som estava desligado, depois o áudio de Ceausescu e da multidão está no fora de campo.
		Retorno ao início da transmissão (duração: 58'').	Transmissão da emissora estatal.	O último discurso de Ceausescu para o público e transmitido ao vivo pela TV.	O momento em que o olhar de Ceausescu se perde é mostrado novamente.	Áudio do discurso e o barulho crescente vindo do público. Logo após, narração de Farocki.
		O que outra câmera captou (duração: 1' 53'').	Amadora.	O discurso de Ceausescu.	Outro ângulo do discurso e do público é mostrado. É possível notar a movimentação.	Sem o áudio da imagem, somente a narração de Farocki.
		Retomada do discurso (duração: 58'').	Transmissão da emissora estatal.	Tentativa de recomeçar o discurso.	Na tentativa de retomar o discurso, o enquadramento já é diferente, a hierarquia da imagem se altera.	Áudio do discurso e sons da multidão mais expressivo que no primeiro momento.
		Da janela de um apartamento (duração: 54'').	Amadora.	O discurso pela perspectiva de quem o assiste pela TV e o que se passa nas ruas após o início da manifestação.	Inicialmente a câmera foca a TV, mas é desviada para a janela. Enquadramento dinâmico <sup>44</sup> .	Som da TV ligada, narração de Farocki e sons das ruas.
		TV romena (duração: 20'').	Transmissão da emissora estatal.	Telejornal da emissora estatal.	Imagem frontal da apresentadora sentada atrás da bancada.	Áudio da apresentadora.

<sup>44</sup> Ainda conforme discutido no quarto capítulo, o enquadramento dinâmico, também definido por Deleuze (2009), é configurado de acordo com a cena, a tela é variável e a câmera é móvel. Em *Videogramas de uma revolução*, há muitas imagens com esse tipo de enquadramento. Isso se deve ao fato de que as imagens são feitas no decorrer de um acontecimento e tem como objetivo captá-lo de algum modo.

	Uma câmera analisa a situação.	Uma câmera analisa a situação (duração: 4' 05").	Amadora (filmada pela mesma pessoa que filmou do apartamento).	A manifestação que continuou após o fim do discurso.	Cena filmada de cima de um prédio, a alguns quarteirões da praça. Em seguida, as imagens são noturnas e pouco se vê no quadro.	Em alguns momentos Farocki narra, durante toda a cena há muitos gritos da multidão. A pessoa que filma e uma mulher comentam o que veem.
--	--------------------------------	--	--	--	--	--

	<b>Seção</b>	<b>Cena</b>	<b>Tipo de imagem</b>	<b>Evento filmado</b>	<b>Perspectiva (enquadramento e fora de campo)</b>	<b>Áudio (narração, comentário, etc.)</b>
<b>22/12/1989 Bucareste</b>		Noticiário da emissora estatal (duração: 55").	Transmissão da emissora estatal.	Telejornal da emissora estatal.	Imagem frontal do apresentador.	Áudio da fala do apresentador.
	Encruzilhada.	Encruzilhada (duração: 2' 15").	Amadora.	Confronto entre a polícia secreta (Securitate) e os manifestantes.	Imagem tremida e, após um corte, vemos os manifestantes de perto.	Narração de Farocki, comentários do cinegrafista, gritos e tiros.
	No Comitê Central.	No Comitê Central (duração: 1' 25").	Câmera profissional destinada a registrar os discursos de Ceausescu.	Ocupação do Comitê pelos manifestantes. Ao final Farocki congela essa imagem e mostra a do dia anterior.	A filmagem é feita de longe e em alguns momentos aproxima-se. Há muitos cortes bruscos.	Narração de Farocki e muitos gritos e sons dos manifestantes.
	As câmeras saem à rua.	Câmeras nas ruas (duração: 2' 15").	Amadora.	Ocupação do Comitê Central e fuga de Nicolae e Elena Ceausescu de helicóptero.	Imagem da varanda do Comitê, feita da praça. Ao distanciar a câmera, capta-se a fuga dos Ceausescu.	Narração de Farocki, sons da multidão na praça e muitas vaias no momento da fuga.

	Cada vez mais câmeras.	Cada vez mais câmeras (duração: 1' 10").	Amadora.	Fuga dos Ceausescu.	Outra câmera, melhor posicionada, capta o momento da fuga.	Narração de Farocki, multidão e helicóptero.
	Na emissora.	Na emissora (duração: 1' 35").	Cinegrafista amador, com a câmera da emissora.	Chegada dos manifestantes à emissora.	Câmera instável filma a rua, os manifestantes, mas em alguns momentos se volta para o chão.	Narração de Farocki e conversas entre o cinegrafista e outras pessoas que estão no local.
	Homem no elevador.	Homem no elevador (duração: 6' 30").	Cinegrafista amador, com a câmera da emissora.	Negociação dos manifestantes com o diretor da emissora.	A cena começa no elevador e segue até os homens chegarem a uma sala de reuniões. Enquadramento dinâmico.	Áudio da conversa entre os homens. Em alguns momentos o cinegrafista participa da conversa.
		Dentro do estúdio (duração: 2' 22").	Câmera da emissora, dentro do estúdio.	Preparação para a primeira transmissão ao vivo após a tomada da emissora.	A câmera, com plano aberto, filma o estúdio, a bancada, os equipamentos e as pessoas aglomeradas.	Áudio dos homens conversando, todos falam ao mesmo tempo.
		A transmissão (duração: 1' 56").	Transmissão ao vivo da TV tomada pelos manifestantes.	Primeira transmissão ao vivo após a tomada da emissora pelos manifestantes.	O ângulo é frontal e, em alguns momentos, a câmera se aproxima do rosto de Dinescu. Há muitas pessoas e o formato jornalístico tradicional não é seguido.	Fala do primeiro homem, logo após discurso de Dinescu e, ao final, todos comemoram.

		Uma família assiste à TV (duração: 2' 10").	Amadora.	Uma família está reunida em uma sala de TV para assistir a um comunicado transmitido ao vivo.	A câmera mostra toda a família e, em diversos momentos, focaliza o rosto da senhora que está na sala. Em outros momentos, corta e filma a tela da TV.	Áudio da TV e de alguns comentários das pessoas que estão na sala.
		Da janela do carro (duração: 1' 54").	Câmeras da emissora.	Trajeto dos manifestantes que ocuparam a emissora até o Comitê Central para mais uma ocupação.	A câmera filma da janela do carro. Enquadramento dinâmico.	Áudio do rádio do carro, das pessoas que conversam dentro dele e das que estão nas ruas.
A televisão chega ao Comitê Central.		A TV chega ao Comitê Central (duração: 2').	Câmeras da emissora.	A chegada dos carros da emissora ao Comitê Central.	A imagem mostra, em plano aberto, a multidão que está na Praça do Comitê e a fila de carros que chegam.	Áudio da multidão que grita "Liberdade!", alguns comentários das pessoas nos carros e um homem com um alto-falante.
		Discurso no Comitê Central (duração: 1' 12").	Amadora.	Discurso dos manifestantes após a chegada no Comitê.	Uma pessoa começa filmando o chão e depois se vira para a varanda do Comitê, de onde é proferido o discurso.	O áudio é do discurso, inicialmente no fora de campo, e, depois, a pessoa que fala é enquadrada.
1ª câmera.		Demissão do governo (duração: 08").	Câmera da emissora.	Demissão do primeiro ministro do governo de Ceausescu.	O posicionamento da câmera é frontal.	Áudio do primeiro ministro e da multidão.

	2ª câmera.	Demissão do governo (duração: 06’’).	Amadora.	Demissão do primeiro ministro do governo de Ceausescu.	Posicionamento lateral. A pessoa filma de um edifício próximo ao Comitê.	O áudio do primeiro ministro é baixo, e o barulho da multidão se sobrepõe a sua voz.
	3ª câmera.	Demissão do governo (duração: 10’’).	Amadora.	Demissão do primeiro ministro do governo de Ceausescu.	Imagem frontal, porém, bem distante e com baixa definição.	O áudio do primeiro ministro é baixo, e o barulho da multidão se sobrepõe sua voz.
	A demissão do cargo vai ser repetida.	A demissão do cargo vai ser repetida (duração: 3’ 53’’).	Transmissão e câmera da emissora.	A repetição da demissão do primeiro ministro e a movimentação dentro do Comitê.	A cena inicia com imagem frontal da transmissão. Há um corte, e a imagem do primeiro ministro é lateral. Após a demissão a câmera, acompanha o acontecimento.	Áudio do primeiro ministro e gritos da multidão. Após o corte, narração de Farocki e pessoas conversando na sala do Comitê.
	Tentativas de transmissão.	Tentativas de transmissão (duração 8’ 20’’).	Transmissão ao vivo da TV tomada pelos manifestantes.	A cena consiste em diversas tentativas de transmissão dos manifestantes. Há também algumas de suas reuniões e conversas.	As transmissões não se parecem em nada com o formato televisivo tradicional. Elas não seguem roteiro algum; todos falam ao mesmo tempo e sempre há muitas pessoas em cena.	Áudio das falas durante as transmissões.

		O chefe da Securitate e a prisão de Nicu Ceausescu.	Amadora e depois transmissão.	Vlad (chefe da Securitate) e Guse (chefe de Estado) negociam ao telefone, e, momentos depois, confirma-se a prisão de Nicu durante uma transmissão.	A imagem é da sala onde estão Vlad e Guse. Em um pequeno quadro no canto da tela, se vê outra imagem – dos militares levando Nicu preso – e a transmissão na qual é anunciada a prisão.	Vlad ao telefone e outras pessoas que conversam na sala. Depois, ouvem-se o áudio da TV e, na transmissão, o áudio do homem que faz o comunicado.
		Praça do Comitê à noite (duração: 3' 17'')	Câmera da emissora.	Tentativa de se fazer um discurso da varanda do Comitê Central em meio a um tiroteio.	Imagem escura, pouco se vê. Em alguns momentos um holofote ilumina um tanque de guerra ou o prédio do Comitê.	Tentativa de discurso, muitos sons de tiros.
		Porta do estúdio aberta (duração: 7' 40'').	Transmissão ao vivo e imagem amadora.	Transmissão na qual abrem a porta do estúdio para escutar os sons de tiros e prisão de Postelnicu e Dinca.	Imagem de dentro do estúdio que, depois, é intercalada com imagens de Vlad ao telefone e da chegada dos prisioneiros no Comitê.	Áudio do apresentador do jornal e, logo após, sons de tiros. Há também o áudio de Vlad ao telefone e da movimentação no Comitê Central.
		Interrogatório (duração: 2').	Amadora.	Interrogatório de Postelnicu e Dinca no Comitê.	Os prisioneiros estão sentados no chão e são filmados de cima.	Voz da pessoa que faz as perguntas no fora de campo e dos que respondem.

<b>23/12/1989</b>	<b>Bucareste</b>	<b>Seção</b>	<b>Cena</b>	<b>Tipo de imagem</b>	<b>Evento filmado</b>	<b>Perspectiva (enquadramento e fora de campo)</b>	<b>Áudio (narração, comentário, etc.)</b>
-------------------	------------------	--------------	-------------	-----------------------	-----------------------	--	---

	Sem título.	Troca de tiros (duração: 15”).	Amadora.	Tiroteio na rua.	A pessoa filma o chão; depois se vê um tanque de guerra.	Música, tiros e fala do cinegrafista.
	Na emissora.	Tiros da emissora (duração: 58”).	Amadora.	Um homem atira da janela da emissora.	Imagem de dentro do cômodo, filmando a janela.	Tiros e conversas, ambos no fora de campo.
		Do outro lado (duração: 1’ 20”).	Amadora.	Na praça, um homem está no meio do tiroteio, tentando se esconder.	O homem corre com a câmera nas mãos. O quadro varia do chão ao céu.	Tiros, fala do cinegrafista e do homem que está com ele.
	De onde vêm os disparos?	Imagens de combate (duração: 3’ 43”).	Amadora.	Três homens participam de um combate e Farocki analisa a situação.	Em uma escada, três homens atiram. Algumas pessoas fogem. Ao analisar a imagem, Farocki a repete três vezes.	Conversa entre o cinegrafista e os homens que atiram; barulhos dos tiros e, no fim, corta-se o áudio da imagem, ficando apenas a narração de Farocki.
		Interrogatório ao vivo (duração: 2’ 25”).	Transmissão ao vivo da TV tomada pelos manifestantes.	Um prisioneiro com o rosto ensanguentado é interrogado ao vivo.	Todos estão em pé no estúdio. O prisioneiro está no meio, e outros homens o seguram.	Áudio do prisioneiro. A voz de quem faz as perguntas está no fora de campo.
		Reportagem (duração: 1’ 08”).	Câmera do cinegrafista que acompanha o repórter.	Reportagem para uma emissora estrangeira.	O repórter está agachado e, ao fundo, há um combate.	Áudio do repórter que repete a fala três vezes. Tiros ao fundo.

		Tiroteio nas ruas (duração: 12”).	Amadora.	O cinegrafista mostra um tiroteio e as pessoas que se escondem dele nas ruas.	A imagem inicial é a de um tanque de guerra, e o cinegrafista vai andando e mostrando as pessoas.	Muitos tiros.
--	--	-----------------------------------	----------	---	---	---------------

24/12/1989 Bucareste	Seção	Cena	Tipo de imagem	Evento filmado	Perspectiva (enquadramento e fora de campo)	Áudio (narração, comentário, etc.)
	Sem título.	Participação popular (duração: 3’).	Amadora.	Mobilização popular na rua.	A imagem começa mostrando a carroceria de uma caminhonete com um corpo, depois vai abrindo e mostra todos que estão na rua.	Pessoas gritando “Liberdade!” e “Ceausescu tirano!” e, depois, um homem fala pelo alto-falante, fazendo uma homenagem às vítimas.
	Identificação.	Dois prisioneiros (duração: 3’ 15”).	Amadora.	Dois prisioneiros são levados para o pátio da emissora. Lá eles são espancados e interrogados.	A câmera começa a filmar de longe e, após a entrada dos homens na emissora, ela se aproxima.	Conversas entre o cinegrafista e outras pessoas que estão no fora de campo e, logo após, prisioneiros interrogados.
		Mensagem de Natal (duração: 2’ 45”).	Transmissão ao vivo da TV tomada pelos manifestantes.	Canto e mensagem de Natal; as pessoas parecem ser personalidades romenas.	Todos estão em pé no estúdio, e a imagem é frontal.	Pessoas cantando e, depois, voz do homem que comunica a mensagem.

	<b>Seção</b>	<b>Cena</b>	<b>Tipo de imagem</b>	<b>Evento filmado</b>	<b>Perspectiva (enquadramento e fora de campo)</b>	<b>Áudio (narração, comentário, etc.)</b>
<b>25/12/1989 Bucareste</b>	Sem título.	Câmeras voltadas para a TV (duração: 1' '5").	Amadora.	Várias pessoas em uma sala com câmeras voltadas para a tela da TV.	Em plano-sequência, a câmera se desloca pela sala, mostrando os cinegrafistas e espectadores.	Áudio da TV mais baixo no fora de campo e narração de Farocki que analisa a cena.
	Comunicado.	Comunicado (duração: 1' 47").	Transmissão ao vivo e imagem amadora.	Imagem da transmissão em que Mazilu anuncia a condenação de Nicolae e Elena Ceausescu. Imagem das pessoas que assistem à transmissão.	Na transmissão, Mazilu está sozinho atrás de uma bancada. As pessoas que assistem são as mesmas da cena anterior.	Áudio do comunicado e da TV, com alguns comentários das pessoas que assistem à TV.
	Última câmera de filmar.	Espera pela execução (duração: 6').	Transmissão ao vivo, imagens gravadas para a emissora e imagens amadoras.	Transmissão que mostra as imagens do casal Ceausescu após serem presos e as reações dos espectadores.	Começa com a imagem da transmissão, na sequência, mostra as imagens dos Ceausescu chegando a um local e depois em uma sala. Há também imagens das pessoas assistindo à transmissão.	Áudio do comunicado; o comentário tem várias pausas, vários momentos de silêncio.
	As vítimas no ecrã.	Corpos filmados (duração: 35").	Gravação para a emissora.	Imagem dos corpos de Nicolae e Elena Ceausescu após o fuzilamento.	A câmera filma a tela da TV que mostra a imagem dos corpos. Muitas pessoas estão reunidas na sala.	Comentários e palmas das pessoas que assistem às imagens.

	Conclusão (após os créditos finais).	Mensagem final (duração: 1' 16").	Amadora.	Um operário dá um depoimento sobre as dificuldades vividas pela população durante a ditadura. Ele se emociona.	Uma imagem próxima e frontal; o operário que fala está no centro e há vários outros em volta dele.	Áudio do operário que dá o depoimento, e, no final, todos os que o cercam o aplaudem.
--	--------------------------------------	-----------------------------------	----------	--	--	---

## 5.2 A câmera e o acontecimento

Com o auxílio dos quadros anteriores, é possível visualizar melhor a organização e a estrutura das imagens do filme, bem como analisar a forma como Farocki monta e, ao mesmo tempo, analisa as imagens e o acontecimento que elas registram e que sobre elas incide. Para isso, foram escolhemos quatro aspectos marcantes no filme e, para analisá-los mais detidamente, selecionamos algumas cenas. O primeiro desses aspectos a ser tratado é a relação entre a câmera e o acontecimento. Para iniciar a análise foi escolhida a cena posterior ao discurso do ditador, quando se iniciaram as manifestações de protesto. Ela começa com a imagem centrada na tela da televisão (FIG. 6); aos poucos o plano se abre e mostra a sala de um apartamento. O cinegrafista desloca a câmera para a janela para ver o que está acontecendo nas ruas. Farocki comenta: “Um operador de câmera dirige sua câmera amadora do seu apartamento para a rua para ver se o distúrbio continua”<sup>45</sup>.



*Figura 6*

<sup>45</sup> Todas as falas e comentários do filme estão em português de Portugal, uma vez que os idiomas originais do filme são alemão (comentários de Farocki) e romeno (falas); a legenda da cópia utilizada para análise é em português de Portugal.

A visão que a televisão tem do acontecimento é superficial e fragmentada. A concepção de Maurice Mouillaud (1997)<sup>46</sup> do acontecimento parte da ideia de que ele se inscreve na esfera mediática e que é compreendido com a difusão da informação. No entanto, a irrupção de um acontecimento, para o autor, é como uma explosão de sentido que gera estilhaços, o que torna impossível que imagens sejam capazes de explicar um acontecimento, pois elas são algo esquartejado, uma pequena parte, um ponto de vista parcial de um acontecimento. Logo, na cena analisada, o que se vê é aquela pequena parte do acontecimento que foi enquadrada pela câmera amadora e pela janela do apartamento do cinegrafista amador.

Além disso, por trás da emissora, há interesses que fazem com que o desejo seja o de mostrar apenas um ponto de vista parcial e controlado do acontecimento, o que demonstra que, nesse caso, o ponto de vista escolhido diz respeito a um posicionamento político. O cinegrafista responsável por essas imagens busca outras imagens, com uma perspectiva diferente, com o simples gesto de mudar a câmera da posição.

Essa primeira imagem trazida por Farocki ao filme, após o discurso de Ceausescu, é bastante representativa de algo crucial em seu trabalho: procurar aquilo que não é visível no contexto de uma sociedade de visibilidade controlada, nessa situação, a visibilidade do poder ditatorial, ao mesmo tempo espetacular e restrita. Na televisão, o acontecimento, isto é, a revolução, estava no fora de campo e, agora, nessas imagens, há uma tentativa de abordá-lo no momento de sua irrupção. O gesto do cinegrafista amador é simbólico, uma vez que ele filma aquilo que estava enquadrado pela câmera da emissora e vira a câmera para as ruas, para ver o que estava do outro lado, o que realmente acontecia, como no comentário de Farocki: o motivo do distúrbio.

A segunda cena a ser analisada está inserida na seção “Uma câmera analisa a situação”, e foi feita pelo mesmo cinegrafista que filmou a cena comentada anteriormente. A cena é de 21 de dezembro de 1989, o mesmo dia do último discurso proferido por Ceausescu; porém ela foi feita mais tarde, após o ditador abandonar o local. A imagem começa com o dia ainda claro, e o cinegrafista filma a manifestação do alto de um edifício. No plano seguinte, a alguns quarteirões dali, soldados do exército, com tanques, se preparam.

A câmera se volta para o edifício, com imagens noturnas das pessoas que continuam a ocupar a praça. Essas imagens noturnas são essenciais para se compreender as relações entre a

---

<sup>46</sup> Como visto na seção 2.2, “A transmissão”, no segundo capítulo da dissertação, Mouillaud compara o momento da irrupção do acontecimento a uma explosão, reiteramos: “No momento mesmo do acontecimento, não existe nada para ser ‘visto’. As testemunhas estão sideradas. A explosão é uma explosão do sentido pulverizado em um pó de detalhes” (MOUILLAUD, 1997, p. 49).

câmera e o acontecimento. Nesse momento, Farocki narra: “Como estava de noite, o operador quis reforçar as imagens com palavras”. E o que o operador diz para explicar o que acontece é o seguinte: “Na imagem, o muro da universidade com velas acesas” (FIG. 7).



*Figura 7*

Em relação a um acontecimento filmado, nunca é possível ver tudo, apenas a parte enquadrada pela câmera. No caso de *Videogramas de uma revolução*, a imagem consegue captar apenas vestígios do acontecimento. Tal como definido por Didi-Huberman (2008), são imagens de arquivo, feitas na quase impossibilidade de se ver algo, imagens que não abrangem o todo, mas apenas de uma pequena fração do acontecimento. Essas imagens dão a ver, mesmo com dificuldade, pedaços do acontecimento que se iniciou no mesmo dia, mais cedo.

Ainda no mesmo plano, uma mulher, que parece estar junto ao cinegrafista amador, diz em *off*: “Olha, olha só, aquele carro de combate, o que está a fazer...”; instantes depois, ela diz: “Eles começaram a demolir o *Interconti*, estão a destruir tudo”. Mesmo que o que há de visível na imagem seja insuficiente para proporcionar a compreensão do acontecimento, os comentários da mulher (fora de campo) ampliam seu sentido.

A terceira cena que analisaremos para mostrar as relações entre a câmera e o acontecimento é aquela na qual o primeiro ministro do governo de Ceausescu se demite em público (FIG. 8). A primeira câmera amadora, que filma a demissão, mostra a situação em que ele diz “Eu declaro a demissão do governo”. A imagem é feita da Praça do Comitê. A segunda câmera mostra o mesmo momento; no entanto, o ângulo é outro. A câmera amadora parece estar em um local mais alto que a varanda do Comitê, e o posicionamento é lateral. A terceira câmera também filma da praça; contudo, a imagem é tremida e de pouca nitidez.



*Figura 8*

Declarada a demissão, Farocki comenta: “Como a televisão só pode começar a transmitir o acontecimento naquele momento, o primeiro ministro teve que repetir a sua demissão”. Nesse momento fica clara a relação entre a câmera e o acontecimento. No contexto da tomada do poder, para que um acontecimento seja legitimado e tenha valor, ele deve ser transmitido. Pode-se dizer agora que imagem e acontecimento se confundem, uma vez que a imagem do acontecimento deve ser sempre registrada. Transmitido, o acontecimento é reconhecido e legitimado pelos espectadores.

A câmera ganha, assim, uma função de monitoramento dos acontecimentos, abordando-os quando emergem. Os acontecimentos são singulares e tomam forma a partir do sentido que lhes é dado. Nesse caso, é só a partir da imagem do acontecimento que o sentido lhe é conferido. Farocki recolhe e seleciona as imagens e é através de sua remontagem que elas ganham legibilidade diversa. É a partir de suas próprias lacunas que, montadas umas com as outras, as imagens suscitam novos sentidos, requerendo para isso a imaginação tanto do montador quanto do espectador.

Perpassamos os três exemplos analisados, e em várias outras cenas ao longo do filme, a função que a imagem tomou durante os dias de revolta. Era preciso filmar e, conseqüentemente, o acontecimento se confunde com a imagem que dele é produzida. Contudo, isolada, a imagem não traduz integralmente o acontecimento e essa nova legibilidade. Isso só ocorre a partir da montagem, gesto de Farocki em que se torna visível uma tensão entre o filme e o acontecimento político. O filme não reconstitui nem restitui a nós o acontecimento em sua integralidade: ele apenas dá a ver seus pontos de contato com a imagem. O acontecimento deixa sua impressão na imagem.

### 5.3 A transmissão

O segundo aspecto essencial é a transmissão. O filme gira em torno de um acontecimento que irrompe durante uma transmissão televisiva e, em seu decorrer, vê-se a força das transmissões, que passam a fazer parte dos acontecimentos. A transmissão torna-se uma força ativa que modela o desenvolvimento dos acontecimentos. A primeira cena de transmissão ao vivo que escolhemos é a do último discurso de Ceausescu; como dissemos, ela é emblemática do uso que o poder ditatorial faz da televisão como mecanismo de controle.

Essa transmissão explicita a função da televisão de controle social e poder – tal como notado por Deleuze (1992) –, aqui encarnada na ditadura estabelecida na Romênia. As transmissões de Ceausescu podem ser classificadas como *eventos mediáticos*<sup>47</sup>, pois se trata de uma transmissão programada, controlada, com um roteiro a ser seguido. No entanto, quando irrompe o acontecimento, a transmissão torna-se um *evento televisual*<sup>48</sup> no qual imagem e acontecimento interagem e se alteram. Havia um roteiro predefinido e, mesmo no caso de um imprevisto, os cinegrafistas tinham a instrução de desviar a câmera para o céu. Foi exatamente isso que os cinegrafistas fizeram e, por instantes, a transmissão foi interrompida. Porém, em certo momento, Ceausescu percebe a manifestação que se aproxima do Comitê Central, e seu olhar se perde. Nesse instante, a imagem é perfurada, o fora de campo a invade: o acontecimento irrompe na cena e perturba a transmissão controlada. É nesse ponto que o evento mediático se transforma em evento televisual. Diante do imprevisto, a televisão estatal romena perde o controle, perdeu a fala.

A segunda cena que escolhemos traz a primeira transmissão ao vivo após a fuga de Ceausescu, quando a emissora passa a ser controlada pelos manifestantes. A cena é desorganizada: há muitas pessoas no estúdio e estamos longe do formato tradicionalmente adotado pelo telejornalismo. Contudo, apesar da perda da hierarquia e da tomada da emissora, a função da televisão continua sendo social. Ela permanece como uma ferramenta política, somente mudou de lado; a grande diferença está no modo de utilizá-la. Ceausescu já tinha um poder estabelecido há muito tempo, e, por isso, as transmissões oficiais obedeciam a uma técnica e a um roteiro bem definidos, uma vez que eram organizadas e governadas pela

<sup>47</sup> De acordo com Margaret Morse (2004), o evento mediático, como discutido no segundo capítulo, consiste no evento roteirizado e programado para a transmissão.

<sup>48</sup> O evento televisual, também discutido no segundo capítulo, é definido por Morse da seguinte maneira. Retomamos a citação: “Em um ‘evento televisual’ a imagem na tela e os atos no espaço físico interagem entre si e se alteram. Nessas ocasiões, a hierarquia televisiva é desconstruída”. (MORSE, 2004, p. 217).

censura. Já as transmissões dos manifestantes possuem um alto grau de improvisação, e eles seguem, ao longo dos dias da revolução, com diversos comunicados transmitidos ao vivo.

Em uma dessas transmissões, podemos dizer que o acontecimento invade a imagem ao vivo. Ela foi motivada por um apelo à população para pedir a proteção da emissora, que se tornou alvo de ataques. Em determinado momento, um dos homens que está no estúdio sugere abrir a porta para escutar os barulhos de fora e diz: “Vamos abrir a porta do estúdio e escutar o que está a acontecer”. Após um momento de silêncio, ele fala: “Ouvem-se tiros. Vamos abrir a porta do estúdio”. A porta do estúdio é aberta, e as luzes se apagam. Ouve-se o tiroteio na rua. O estúdio de televisão, apesar de ser o lugar de onde as informações são divulgadas da forma mais imediata possível, é, também, um lugar relativamente isolado dos acontecimentos. O estúdio é o lugar no qual prevalecem o roteiro e a formatação das informações que serão veiculadas. O que ocorre nessa transmissão, no entanto, é justamente o contrário. Os manifestantes estão ao vivo no momento do combate, no ápice do acontecimento, e eles abrem a porta para que o acontecimento possa invadir a cena. Este ainda está no fora de campo, pois temos acesso apenas ao áudio; todavia, esse acontecimento entra em cena e ocupa o estúdio, visto que o comunicado é interrompido para que se possa ouvir os tiros.

Em seguida, Farocki faz uma montagem intercalando as imagens dessa transmissão com imagens de uma sala do Comitê onde há várias pessoas, mas o foco principal são dois homens, um militar e um civil, que estão ao telefone. Alternam-se os planos entre o da sala e o do estúdio. Em dado momento, o militar diz que a emissora está sendo atacada. Quando a imagem volta para o estúdio, mostrando o que era transmitido ao vivo, o jornalista da emissora convoca a população a defender a emissora, e, após essa fala, um militar com uma arma na mão entra no estúdio e diz, de frente para a câmera: “Estamos a defender a emissora com a arma na mão”. A partir daí a transmissão fica ainda mais desorganizada, e alguns homens discutem entre si (FIG. 9).



*Figura 9*

O “ao vivo” proporciona a simultaneidade entre a captação e a recepção da imagem, o que propicia uma intensa aproximação com o espectador. O caráter de improvisado e agilidade na interpretação é o que faz com que esse tipo de apelo, de convocação da população, funcione. Além disso, no contexto de uma revolução, há uma forte necessidade de informações imediatas. Tudo deve ser comunicado à população no momento em que acontece. Não há tempo a perder, já que toda nova informação pode alterar o curso da revolução. Por esse motivo, a transmissão ganha força e passa ser integrante do acontecimento.

Tal característica fica clara nas imagens que se vê a seguir. Na sala do Comitê Central, os manifestantes chegam com dois presos, Postelnicu e Dinca. O militar, que está ao telefone, imediatamente informa a prisão dos dois. Pela montagem, entende-se que ele se comunica com alguém na emissora, pois, no plano seguinte, alguns homens entram em cena e informam: “A Frente de Salvação Nacional comunica: Há dez minutos foram presos os generais Postelnicu e Dinca no Comitê Central. Estão a ser vigiados pelo chefe de Estado-Maior, Guse. O antigo chefe da Securitate, o general Vlad, deu ordem às suas tropas para se juntarem ao exército e a nós”.

Outra cena que mostra a força da transmissão e sua associação ao acontecimento é aquela na qual um prisioneiro é levado para a emissora e interrogado ao vivo. O homem está com o rosto ensanguentado e se defende de perguntas e acusações (FIG. 10). Agora o acontecimento é levado para dentro do estúdio, com a imagem captada e transmitida no momento de sua gênese, na transmissão ao vivo.



Figura 10

As transmissões são distribuídas ao longo do filme, intercaladas pelas imagens madoras, de forma cronológica. Ao analisar algumas cenas de transmissões, percebemos que, inicialmente, tudo era controlado pelo poder ditatorial. Após a tomada da emissora, as transmissões dos manifestantes, em um momento de transição política, ficam cada vez mais confusas e desorganizadas. Farocki nos mostra isso em sua montagem, pois, à medida que os combates e as manifestações se intensificam, a transmissão acaba por ganhar um destaque central na revolução. Há uma grande dificuldade de se estabelecer uma nova *mise-en-scène* política, e as transmissões, por mais desorganizadas que sejam, são essenciais aos revolucionários.

#### 5.4 Imagens amadoras e expressão popular

O terceiro aspecto importante em *Videogramas de uma revolução* que destacamos é o uso de imagens amadoras, filmadas não por pessoas ligadas ao poder ditatorial ou aos manifestantes, mas por cidadãos que viveram sob a ditadura de Ceausescu e estavam, naquele momento, atuando, de uma maneira ou de outra, como protagonistas da revolução. Como já dissemos, as imagens de arquivo possuem grande relevância no trabalho de Farocki, sendo que, de forma geral, ele as utiliza como fonte de testemunho de um acontecimento, remontando-as, combinando-as, encarando-as sob novos ângulos. A leitura que faz dessas imagens é semelhante à de um arquivista que busca por ruínas e fragmentos após a destruição.

As imagens de arquivo, segundo Didi-Huberman (2008), são imagens “arrancadas do real” e convocadas a dar testemunho. O trabalho do arquivista é buscar essas imagens e

montá-las, organizá-las, de forma que elas possam adquirir sentido histórico. É a partir daí que se constrói realmente um testemunho. É a remontagem das imagens que propicia o olhar do espectador e possibilita que ele produza sentido a partir delas.

Ao estruturar a montagem, Farocki inicia o filme com o testemunho de uma mulher ferida e, no final do filme, após os créditos, ele exhibe o depoimento de um operário. São dois momentos particulares do filme, nos quais vemos testemunhos de duas pessoas que, durante a cena, não estão envolvidos diretamente em manifestações ou ações revolucionárias (FIG. 11-12). Como as cenas de introdução e conclusão do filme, elas possuem certa simetria.



Figura 11



Figura 12

A imagem inicial é de longa duração, são três minutos e 27 segundos de plano-sequência para que o testemunho seja completo: não há cortes na fala da mulher. No testemunho, ela diz o seguinte:

Chamo-me Rodica Marcau. Sou da *Konsum Temesvar*. No domingo defendi a loja. A caminho de casa alguns membros da Securitate dispararam contra nós. Alguns foram presos, maltratados, torturados e bateram-lhe com as coronhas das armas na cara. Estou atada à cama. Mas em nome da loja e dos meus colegas quero aliar-me à juventude de *Temesvar*, também à de Bucareste, à juventude de todo o país, para a grande revolução. Queremos uma vida melhor, que a juventude seja livre e que tudo corra bem. Queremos ter pão e ser felizes. Já não queremos a ditadura, queremos que Ceausescu seja condenado aqui no *Banat*. Queremos agradecer ao diretor da ortopedia e também à Senhora Dra. Teicu, que me operou e que em breve vai ter que me operar de novo, por causa das duas balas que me atingiram. Agradecemos aos médicos. Mostramo-nos solidários com os que estão na Praça da Ópera, para que sejam fortes e continuem, para que não desistam. Não queremos a Securitate, não a aceitamos. Tenho ouvido que querem que a aceitamos, mas não iremos aceitá-la! As armas deverão ser destruídas. Prestemos agora uma homenagem aos 4.000 mortos, queremos que todos sejam identificados.

Passado o acontecimento, essa imagem se torna documento, torna-se vestígio, prova tanto da violência quanto da revolta popular que permite a reescritura da história, oferecendo-se como um resto do acontecimento. Enquanto o testemunho que introduz o filme situa-se no

turbilhão da revolta da população e dos combates na rua, o último testemunho, que fecha o filme, é dado após a morte de Ceausescu. Nesse momento já é possível falar da ditadura no passado. O homem, que parece ser um operário, diz o seguinte:

O que eu ainda queria dizer: O líder, esse criminoso, que vimos hoje na televisão, está morto. Ele mentiu tanto que nós odiávamos uns aos outros, porque um recebia mais 300 lei que o outro. Enquanto que os seus filhos acumulavam milhões nas suas contas, a sua filha, por exemplo, tinha 97.000 dólares. Ele costumava dizer: “Os dólares são a nossa vida”, mas só os distribuía entre os seus aliados. Nós não podíamos distrair porque as luzes apagavam-se às seis. Crescemos com ódio contra as minorias, mas os alemães e os húngaros eram nossos amigos, afinal vivíamos com eles. Agora os nossos filhos morreram, muitos perderam os seus familiares... É por isso que devemos estar solidários, porque a vida é assim. Boas festas! Viva a Roménia livre!

O homem se emociona muito ao falar das pessoas que morreram e de todas as dificuldades vividas durante a ditadura. É um discurso que guarda esperanças quanto ao futuro, mas as lembranças da ditadura e as marcas da destruição ainda são recentes. Nesse momento é possível perceber como a imagem de arquivo registra o acontecimento como história inacabada. Os outros contextos das vidas dessas pessoas estão no fora de campo e, mesmo após a execução do ditador, não se pode prever o que está por vir.

Outra cena que mostra as reações dos cidadãos em relação à revolução é filmada por um cinegrafista amador na sala de uma família que assiste a uma transmissão. A família está reunida diante da televisão. A transmissão, nesse contexto, se tornou ela mesma um acontecimento.



*Figura 13*



*Figura 14*

A imagem exhibe inicialmente um relógio e depois se desvia para a tela da televisão, que exhibe cenas da manifestação popular. Há um corte, e o que se vê primeiro são duas crianças que estão assistindo à transmissão e, depois, toda a sala, uma família inteira. Há outro corte para a tela da televisão. A imagem volta para a sala mais uma vez; no fora de campo, o que se escuta é o discurso da transmissão. Novamente a tela da televisão é filmada: um militar

fala de uma bancada improvisada (FIG. 13) e com a presença de outras pessoas no estúdio. Há outro corte e, dessa vez, a câmera focaliza o rosto da senhora que assiste à transmissão (FIG. 14). Ela está com os olhos arregalados e com a expressão preocupada diante das imagens que vê. Mais uma vez há um corte para a tela, e a imagem logo volta a focalizar o rosto da senhora, agora sob outro ângulo. Há mais alguns cortes, revezando-se entre imagens da família e da tela da televisão.

No discurso transmitido, o militar diz: “Se o exército disparou contra o povo, vai sofrer as consequências: tanto o exército, como os comandantes e soldados. Pelo que sabemos, morreram crianças, morreram idosos, morreram mulheres. Camarada General Rusu...”. Após essa fala, uma mulher que está na sala assistindo à transmissão diz: “Eles já sabem quem fez o que com quem”. Instantes depois ela comenta: “Eu não sei como isso vai acabar. Ninguém sabe ao certo o que se passa”. Nesses comentários, percebemos certa descrença ou ceticismo por parte da população; temos a impressão de que eles não se sentem totalmente representados por esse novo governo que se forma; eles ainda não sabem exatamente como se posicionar diante da revolução e das informações veiculadas.

A primeira cena da seção “Na emissora”, no dia 23 de dezembro de 1989, consiste na imagem de um homem que atira pela janela da emissora; ouve-se barulho de tiros vindos do outro lado também. Em seguida, vê-se a cena que seria de quem atira do outro lado, das praças e ruas. O plano é muito confuso, pois o homem que filma corre para se esconder dos tiros que vêm da emissora e dos que vêm do outro lado (FIG. 15). Os homens não estão armados, eles apenas fogem. Um deles diz no início da cena: “Vamos embora! Neste momento ninguém está a disparar”. Nessa imagem não é possível saber quem atira e de onde, o que se vê é a movimentação das pessoas que se protegem do tiroteio. Algumas delas se escondem atrás de um tanque de guerra. No final da cena, os homens que filmam entram em um carro e passam a registrar as imagens da janela. Um deles diz para o homem que dirige o carro: “Estás a ver, já há três dias que fazemos assim. Agora somos repórteres de guerra. As balas já não nos preocupam”.



*Figura 15*

Como escrevemos, as imagens de arquivo possuem caráter indicial; em termos semióticos, elas são signos materialmente conectados aos objetos que representam. Essas imagens, especificamente, foram feitas em um instante de perigo. Pouco se vê nelas, mas, ainda assim, são documentos e, por isso, carregam resíduos, testemunhos e marcas do acontecimento. São imagens que surgem na quase impossibilidade de se mostrar algo, em uma tênue linha entre aparecimento e desaparecimento. Os disparos que ouvimos demonstram que algo se desdobra no fora de campo.

As imagens analisadas anteriormente têm em comum não apenas o fato de serem amadoras. Ao contrário das oficialmente transmitidas, sua exibição não coincide com o momento em que são filmadas. Assim, as pessoas que as produziram sequer podiam imaginar quem as assistiria. Os cinegrafistas amadores oferecem à visão outras perspectivas, ângulos renovados de aparição do acontecimento. No momento em que filmam, lidam com a irrupção de forças e eventos que fraturam o cotidiano: seja no testemunho de uma mulher ferida, seja na cena de família reunida para assistir a uma transmissão. Essas imagens apanham o acontecimento em suas bordas, em seus efeitos mais oblíquos. Em contraposição às imagens centradas que lutam – vão – para centralizar o próprio acontecimento, elas oferecem deste uma visão periférica.

### **5.5 A montagem e a escritura do filme**

Demonstramos que o filme é estruturado em seções divididas conforme os dias em que se desenvolveu a revolução e, também, em outro tipo de divisão, que diz respeito aos temas

abordados ao longo da narrativa. Sempre que se inicia uma nova seção, o título aparece na tela preta em letras brancas. (É possível visualizar todas as seções dos filmes, bem como as cenas pertencentes a cada uma nos quadros da primeira seção deste capítulo.)

Além de definir uma ordem cronológica do filme, as seções ajudam a nortear e esclarecer as imagens; imagens estas que não dão conta do acontecimento em sua íntegra e são apenas vestígios, traços dele. O trabalho do diretor é o de recolher essas imagens e organizá-las, de forma a lhes conferir sentido e legibilidade; as imagens de arquivo, ao serem montadas, podem se tornar fonte de conhecimento, podem tornar a história apreensível, como afirmou Didi-Huberman (2008). Além disso, ao longo de *Videogramas de uma revolução*, Farocki faz vários comentários, contrapõe pontos de vista, repete algumas imagens e as “congela” para analisar algum detalhe ou identificar algum personagem importante.

Assim como a primeira e a última imagem do filme são simétricas, o primeiro e o último comentário de Farocki também são simétricos, funcionando como introdução e conclusão. A introdução da análise de Farocki está após a inscrição do título do filme na tela, e é uma imagem amadora feita no dia 20 de dezembro de 1989, véspera da irrupção da revolução durante o discurso de Ceausescu. Em primeiro plano estão vários prédios e ao fundo é possível ver muitas pessoas passando nas ruas. O comentário de Farocki identifica os componentes da imagem e as forças que a atravessam:

Em meados de dezembro de 1989 houve demonstrações em *Temesvar*. Ao princípio os protestos dirigiam-se contra a decisão do governo de exilar da cidade o sacerdote Peter Laszlo Tökes, depois contra Ceausescu. No dia 17 de dezembro a Securitate, a milícia e o exército dispararam contra os manifestantes. As vítimas foram levadas. Dois dias mais tarde saíram à rua dezenas de milhares de pessoas, como se já não houvesse nada a perder. O número de vítimas estimado aumentava dia após dia. A expectativa das pessoas a crueldade que sabiam que existia, fizeram com que confundissem os corpos de um cemitério de pobres com os corpos das vítimas da revolta. No dia e hora em que as imagens retratam, uma câmera amadora, posicionada na janela duma casa de estudantes em *Temesvar*, seguiu os manifestantes que vão em direção ao centro. A câmera está em perigo, para poder filmar ficou lá em cima. Ressoam multidões. Por vezes compreende-se o que dizem. A imagem mergulhada na luz de inverno está dividida em duas partes: os muros em primeiro plano e o acontecimento no plano de fundo encontram-se em situações diferentes. A imagem está dividida de forma desigual: a frente domina a parte secundária e o acontecimento principal ocupa apenas o pano de fundo. A câmera aproxima-se do acontecimento tanto quanto possível.

Logo em seguida surge na tela a inscrição que marca o início do dia 21 de dezembro de 1989. No comentário, Farocki situa o contexto histórico da ditadura na Romênia e, principalmente, dos fatos ocorridos nos dias anteriores e que levaram ao fim da ditadura. Após essa contextualização, ele diz que a câmera está em situação de risco e que o

acontecimento principal ainda está no pano de fundo. A câmera se aproxima o máximo possível do acontecimento: ele já irrompeu, sua gênese é recente, ele se desdobra diante dos nossos olhos, ele é lido pela montagem, ele se dá a ler a partir da intervenção de Farocki. O comentário de conclusão de Farocki é feito desde a primeira imagem referente ao dia 25 de dezembro, dia da execução de Nicolae e Elena Ceausescu, fato que oficializa o fim da ditadura após cinco dias de revolta. Na imagem, muitas pessoas estão reunidas em uma sala da emissora, vendo e filmando justamente a transmissão ao vivo do comunicado que anuncia a morte do ditador e de sua esposa. Mostrando imagens apenas dos espectadores, e não da tela da televisão, Farocki diz:

Neste dia as câmeras estão agrupadas numa sala do estúdio. Estão viradas para o televisor na tentativa de receber uma informação importante. Pela mesma razão as ruas estão vazias. Estão todos a ver, à espera das imagens de uma só câmera, que ainda tenha acesso ao que está a acontecer. Câmera e acontecimento. Desde a sua invenção, o filme parece ter, como objetivo principal, tornar a história visível. Conseguiu mostrar o passado e pôr o presente em cena. Vimos Napoleão a cavalo e Lênin no comboio. Foi possível inventar o filme porque havia história para contar. Sem se dar por isso, a dado momento virou-se a página. Ao ver o filme pensamos: se o filme é possível então a história também é possível.

Após essa cena, inicia-se uma nova seção, com o título “Comunicado”. As imagens dos espectadores que esperam pelo comunicado são intercaladas com imagens da televisão; surge o áudio que informa a condenação e a execução de Nicolae e Elena Ceausescu. Ao contrário do primeiro comentário, no qual a câmera ainda tinha dificuldade de se aproximar do acontecimento, ao concluir sua análise Farocki não só os associa, mas afirma que a câmera surgiu como forma de tornar a história visível. Mais uma vez, a articulação entre imagem e comentário, criada pelo diretor, é o que torna a história apreensível.

Ao longo do filme, em vários momentos Farocki comenta e analisa as imagens. Na primeira cena da seção “De onde vêm os disparos?”, ele desenvolve um longo comentário, analisando o contexto da revolução. A cena começa com três homens sentados em uma escada, e um deles está armado. O cinegrafista amador faz perguntas aos homens, por exemplo, “de onde vêm os tiros?”. Ouvem-se barulhos de tiros e várias pessoas começam a descer essas escadas para se esconder dos disparos. Após um corte, os barulhos param, e algumas pessoas voltam para a praça a fim de retomar o trajeto anterior. Porém, o tiroteio logo recomeça e agora um homem, com um bebê no colo, se esconde. Outro corte é feito, e o cinegrafista filma os prédios, de onde supostamente vêm os tiros. Ele aproxima a imagem dos prédios, na tentativa de encontrar imagens de quem atira. Após outro corte, vê-se novamente o

homem armado de costas e, diante dele, os prédios, que são o alvo de seus tiros. Algumas mulheres se escondem. Terminada a cena, Farocki a retoma desde o início, em alguns momentos em câmera lenta, e a repete três vezes. É, então, que ele faz a seguinte análise da situação:

Ceausescu mandou construir os arranha-céus na Praça da Vitória, que ficaram por acabar. Inabitados, com fachadas pintadas de fresco, enquadram a praça como se fossem bastidores. Diz-se que é aí que o inimigo se deve ter escondido e disparado antes de as câmeras chegarem. Talvez haja partes da Securitate que se tenham mantido fiéis ao ditador. Mais tarde falou-se de tropas dos serviços militares, que em combates simulados tiveram que imaginar um adversário armado para ajudar o exército a alcançar uma vitória do lado dos revolucionários. Acreditar na presença do inimigo é um hábito, um medo memorizado. Durante 40 anos o medo foi usado como forma de conservar o poder: um sistema de armas. Era o correspondente leste europeu ao arsenal *high-tech* do ocidente, substituto psicológico para o avanço e para o desenvolvimento. Esta tática do medo equivalia à estratégia internacional de intimidação. O tempo congelou. Nada avançou, o sentimento base era a preguiça provocada pelo medo. O tiroteio começou há um dia e as pessoas comportam-se como se estivessem em guerra há muito tempo.

Logo após o longo comentário, volta o áudio do homem armado ao lado do cinegrafista, e a cena acaba. A análise do diretor vai muito além do que é visível na imagem. Ele fala de um inimigo que está no fora de campo, se é que ele existe realmente. Fala ainda do medo, de como os romenos se acostumaram com ele e do comportamento das pessoas – “como se estivessem em guerra há muito tempo”. Percebemos um esforço de tornar algo visível. O medo é invisível aos olhos do espectador, mas através da análise ele se faz presente na imagem de forma marcante. O que notamos no trabalho de montagem é a realização dos três gestos que, segundo Elsaesser (2010), caracterizam o cinema de Farocki. Os dois primeiros gestos, *detectar* e *documentar*, se relacionam ao trabalho de recolher essas imagens que têm valor de documento, de prova do acontecimento. O terceiro gesto, *reconstruir*, concerne à organização das imagens, o que confere a elas sentido e legibilidade<sup>49</sup>.

A partir dos quadros apresentados na primeira seção deste capítulo, que explicita a forma como Farocki organizou as imagens no filme, e após analisar detidamente algumas cenas, percebemos mais claramente alguns aspectos marcantes do trabalho de montagem de Farocki. Os quadros, por exemplo, revelam a organização dos eventos dentro do filme, dando a ver o acontecimento como um processo. Reconhecemos aí o trabalho do arquivista.

---

<sup>49</sup> Para Didi-Huberman, “as imagens nunca exibem *tudo que há para se ver*; ainda melhor, elas podem mostrar a ausência daquilo que *não se pode ver* e que elas nos sugerem constantemente” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 124, grifos do autor).

O acontecimento é dado a ver pelo trabalho da montagem, o que não significa que esse trabalho o esclareça integralmente. O que ocorre é o contrário: quanto mais conturbado o evento, quanto mais próxima a câmera está do acontecimento, mais confusas são as imagens. O trabalho de montagem, então, faz com que o acontecimento apareça remontado; não é possível, porém, alcançá-lo em sua inteireza.

O acontecimento é instável e são as cenas – da maneira como foram divididas (correspondendo aos diferentes eventos) – que ditam o ritmo do filme. Na análise que Farocki faz das imagens, há uma minúcia descritiva, o que permite retomar a noção de *videograma* – a unidade impossível do vídeo – e criar uma relação com o fotograma – unidade material do cinema. Os videogramas exibem o modo com que Farocki lê a expressão dos gestos, dos olhares e dos enquadramentos, dos discursos e dos corpos envolvidos na revolução.

## CONCLUSÃO

Procuramos fazer, neste trabalho, um esforço teórico e analítico movido pela seguinte indagação: como a escritura fílmica de *Videogramas de uma revolução* reescreve as imagens (assim como os sons, as falas e os discursos) acionadas pelo irromper e desenrolar do acontecimento político que levou à queda do ditador romeno Nicolae Ceausescu?

Inicialmente, a caracterização da obra de Farocki bem como sua inserção na história do cinema permitiram-nos notar seus aspectos principais, tais como o caráter de ativismo político presente em seus filmes, o interesse pela forma de articulação de poderes, pela montagem analítica e pela utilização das imagens de arquivo.

Os conceitos de *acontecimento* e de *imagem de arquivo* foram peças-chave para o desenvolvimento da presente dissertação. Em relação ao acontecimento, a perspectiva de Maurice Mouillaud (1997) possibilitou a apreensão dos acontecimentos a partir de sua inserção na esfera mediática. Foi essencial notar, ainda, a força da irrupção dos acontecimentos, bem como a forma com que as imagens lidam com essa irrupção, seja nas transmissões ao vivo ou nos registros feitos por amadores. Já a teoria de Louis Quéré (2005) permitiu compreender o acontecimento como fonte de conhecimento e legibilidade, além de revelar seu poder hermenêutico.

Para compreender a noção de imagem de arquivo foi adotada uma perspectiva benjaminiana, a saber, aquela que toma as imagens como índices materialmente conectados à experiência histórica. A partir das ideias de Georges Didi-Huberman (2008), apresentamos a natureza lacunar das imagens de arquivo e seu caráter de testemunho. Além disso, a fenomenologia das imagens – o momento de sua gênese – e a experiência que as produziu, em conjunto com o estudo da *montagem*, foram aspectos fundamentais para entender como as imagens de arquivo adquirem significação e passam a ser fonte de legibilidade e conhecimento.

Foram escolhidas três operações fílmicas para a análise: o enquadramento, o fora de campo e a montagem. Analisar o enquadramento permitiu perceber o que resta do acontecimento na imagem, os pequenos estilhaços que a câmera consegue apanhar, apesar de tudo. O fora de campo, por sua vez, tornou-se importante justamente pelo contrário, por revelar aquilo que a câmera não conseguiu captar, mas que, de alguma forma, permeia a

imagem. É a parte da sombra da revolução, aquilo que se manifesta, por exemplo, nas imagens amadoras.

A análise da montagem foi o elemento central do trabalho, pois permitiu interligar os três elementos constitutivos de *Videogramas de uma revolução*: o acontecimento, a montagem e o arquivo. Farocki realizou um gesto semelhante ao do arquivista: não se trata simplesmente de compor uma narrativa ou de explicar o acontecimento como um todo. O acontecimento possui uma dimensão irregular, e o filme é uma maneira de lidar com ele. A obra consiste, portanto, no trabalho de montagem dos arquivos, de modo que esse trabalho dá a ver o acontecimento sob diferentes ângulos com seus diferentes protagonistas, mas não o explica nem quer explicá-lo plenamente.

Didi-Huberman (2010), ao escrever sobre o cinema de Farocki, afirma que este torna legível a violência do mundo. Em *Videogramas de uma revolução*, o diretor tomou as imagens do poder ditatorial e da revolução e as montou, as organizou de forma a garantir a legibilidade do acontecimento. Os arquivos montados e remontados por Farocki expõem linhas de conflito, possibilitando conceder-lhes nova legibilidade.

Em *Videogramas de uma revolução* o ponto de partida foram as imagens do discurso de Ceausescu, imagens do espetáculo criado para garantir o poder ditatorial. No entanto, nesse último discurso, irrompe um acontecimento do qual nenhuma imagem dá conta; nenhuma imagem alcança o acontecimento em sua inteireza, nem mesmo o filme inteiro, e não é este o intento de Farocki. O cineasta toma as imagens de arquivo (com seu caráter testemunhal) em sua mesa de montagem e, a partir daí, as transforma, criando verdadeiras operações de pensamento, oferecendo-as modestamente ao espectador, como enfatiza Didi-Huberman:

[...] o que importa aos olhos de Farocki e que sua *mesa de montagem* lhe permite, ao organizar as coisas, a continuar a funcionar como uma mesa de trabalho: ao deixar todas as coisas co-presentes sobre a mesa, justamente. A fim de manter aberta a dialética das imagens. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 147, grifo do autor)<sup>50</sup>.

Submetidos à operação da montagem realizada por Farocki, os arquivos ganham uma legibilidade que nos permite reconhecer os conflitos e as tensões que os atravessam e, graças à essa abertura de sentidos, se abrem também à imaginação do espectador, que realiza, por sua vez, sua própria montagem.

---

<sup>50</sup> No original: “Dans tous les cas, ce qui importe aux yeux de Farocki est que sa *table de montage* lui permette, en organisant les choses, de continuer à fonctionner comme un table de travail: en laissant toutes choses coprésents sur la table, justement. Afin de maintenir ouverte la dialectique des images”.

**BIBLIOGRAFIA:**

ARENDR, Hannah. **Compreensão e política.** In: ARENDR, Hannah. A dignidade da política: Ensaio e conferências. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Análisis del film.** Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1990.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme.** Campinas: Papirus, 1995.

\_\_\_\_\_. **O olho interminável (cinema e pintura).** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

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.

BENTES, Ivana. **Vídeo e Cinema: rupturas reações e hibridismo.** In: Arlindo Machado. (Org.). Made in Brasil - Três Décadas do Vídeo Brasileiro. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2003, p. 111-128.

BLÜMLINGER, Christa. **Slowly Forming a Thought While Working on Images.** In: ELSAESSER, Thomas (org.). Haron Farocki: Working on the Sight-Lines. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

\_\_\_\_\_. **Editing Image.** Disponível em: [http://www.lussasdoc.com/etatsgeneraux/2001/sem\\_farocki.php4](http://www.lussasdoc.com/etatsgeneraux/2001/sem_farocki.php4). Acesso em 16 set. 2008.

BONITZER, Pascal. **El campo ciego: ensayos sobre el realismo en el cine.** Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2007a.

BRAGA, José Luiz. **Mediatização como processo interacional de referência.** MÉDOLA, Ana Sílvia Lopes Davi; ARAÚJO, Denize Correa; BRUNO, Fernanda. (Org.) Imagem, visibilidade e cultura midiática. (Livro da XV Compós). Porto Alegre: Sulina, 2006.

\_\_\_\_\_. **Desenquadres: pintura y cine.** Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2007b.

CASSETTI, Francesco; CHIO, Frederico di. **Cómo analizar un film**. Barcelona: Editorial Paidós, 1998.

COMOLLI, Jean-Louis. **Algumas notas em torno da montagem**. Devires, Belo Horizonte, V. 4, N. 2, p. 12-40, jul/dez 2007.

\_\_\_\_\_. **Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CANTINHO, Maria João. **Modernidade e alegoria em Walter Benjamin**. In: Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, N. 24. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/benjamin.html>.

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

DELEUZE, Gilles. **Carta a Serge Daney: Otimismo, pessimismo e viagem**. In: DELEUZE, Gilles. Conversações. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **A lógica do sentido**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. **A imagem-movimento. Cinema I**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

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.

\_\_\_\_\_. **Remontages du temps subi**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. Coleção cinema, teatro e modernidade.

ECO, Umberto. **Enredo e casualidade**. In: ECO, Umberto. Obra aberta. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ELSAESSER, Thomas. **Harun Farocki: Cineasta, artista e teórico da mídia.** In: BORGES, Cristian; MOURÃO, Maria Dora G.; MOURÃO, Patrícia (orgs.). São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

FAHLE, Oliver. **Estética da televisão.** In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos (org). Comunicação e experiência estética. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

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

FAROCKI, Harun. **Crítica de la mirada. Textos de Harun Farocki.** Buenos Aires: Editorial Altamira, 2003.

GUIMARÃES, César. **A singularidade como figura lógica e estética no documentário.** ALCEU – v.7 – n.13 – p. 38 a 48 – jul./dez. 2006.

\_\_\_\_\_. **O documentário e os banidos do capitalismo avançado de consumo.** Disponível em [http://www.revistaeinetica.com.br/cep/cesar\\_guimaraes.htm](http://www.revistaeinetica.com.br/cep/cesar_guimaraes.htm). Acesso em 04 ago. 2008.

KAIZEN, William. **Live on tape: Video, Liveness and the Immediate.** In: LEIGHTON, Tanya (org.). Art and the moving image. Londres: Tate Publishing, 2008.

LISOVSKY, Maurício. **Quatro + uma dimensões do arquivo.** In: MATTAR, Eliana. (org.). Acesso à informação e política de arquivos. Rio de Janeiro, 2004.

\_\_\_\_\_. **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.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério.** São Paulo: SENAC, 2005. 4ª Ed.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1984.

MORSE, Margaret. **News as performance.** In: MORSE, Margaret. Television studies reader. Londres: Routledge, 2004.

MOUILLAUD, Maurice. **Crítica do acontecimento em questão.** In: MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio Dayrell (org.). O jornal: da forma ao sentido. Brasília: Paralelo 15, 1997.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica. 3ª Ed.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

QUÉRÉ, Louis. **Entre o facto e o sentido: a dualidade do acontecimento.** In: Trajectos, Lisboa, n.6, p. 59-76, 2005.

SIEBEL, Volker. **Painting Pavements.** In: ELSAESSER, Thomas (org.). Haron Farocki: Working on the Sight-Lines. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.