

Videogramas de uma Revolução: apontamentos sobre o totalitarismo e a multiplicidade de olhares nas imagens¹

Thiago Rodrigues LIMA²
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG

Resumo: Este artigo pretende analisar o filme *Videogramas de uma Revolução* (1991-1992), de Harun Farocki e Andrei Ujica, buscando explorar uma dimensão crítica sobre a relação entre as imagens e os conceitos de “totalitarismo” de Hannah Arendt e “vigilância” de Michel Foucault. É a partir da relação entre os sujeitos que filmam, os espaços em que filmam e a multiplicidade de olhares sobre os acontecimentos, que observamos uma ligação com as reflexões dos autores supracitados.

Palavras-chave: Cinema; Revolução; Totalitarismo; Vigilância; Imagens de arquivo.

1. Introdução

Uma mulher sendo carregada às pressas para o leito de um hospital. Uma câmera amadora registra sua chegada. É possível ver um ferimento em seu rosto, próximo ao olho direito. Seu nome é Rodica Marcau da cooperativa de Temesvar que, agora deitada, achama o cinegrafista ali presente:

- Eu gostaria de dizer uma coisa.
- Ao pessoal? Pode falar.
- Quero que transmitam uma mensagem minha.
- Fale, isso vai passar na televisão.
- Vão gravar o som e as imagens?
- Vamos.

Ela relata a crueldade da ação dos membros da Securitate – polícia secreta do regime socialista da Romênia – enquanto retornava do trabalho junto com alguns companheiros. Ao vivenciar essa terrível experiência, Rodica declara seu apoio aos manifestantes de todo seu país e versa seu discurso sobre a liberdade e a esperança de uma revolução que deporiam o então líder da República Popular da Romênia. É com este angustiante plano sequência que *Videogramas de uma revolução* (Alemanha, 1991/1992) se inicia.

Realizado por Harun Farocki e Andrei Ujica, o filme traça e problematiza um panorama complexo sobre os últimos quatro dias (do dia 21 ao 25 de dezembro de 1989)

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XVI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais – PPGCOM-UFMG, Integrante do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência, email: thiagorodriguezlima@gmail.com

que antecederam a queda e as sucessivas mortes do ditador Nicolae Ceausescu e de Elena Petrescu, sua esposa. A obra é tecida por um repertório impressionante de imagens de arquivo de duas naturezas: a primeira delas composta por imagens “oficiais”, filmadas e transmitidas pela rede de televisão estatal romena; a outra é feita por cinegrafistas amadores que, na urgência e avidez por registrar o momento histórico e sanguinolento que se desenrolava diante de seus olhos, escapam da oficialidade dos discursos do regime ditatorial e de sua transição revolucionária. Nesse sentido, e retomando a fala de Rodica Marcau, a obra se mostra como um trabalho reflexivo não só sobre o processo revolucionário, mas também sobre as diferentes imagens que compõe o documentário e em sua relação com o mundo.

Neste artigo, nossa proposta dialogará dois eixos de conceituais filosóficos com o filme de Farocki e Ujica. Primeiramente, partiremos das reflexões suscitadas por Hannah Arendt (2006; 2008) sobre o totalitarismo, quais suas especificidades, suas pretensões e suas maneiras de manutenção do poder. Assim, observaremos algumas alterações que ocorrem ao logo dos registros videográficos durante o processo revolucionário: como os sujeitos que filmam se portam diante dos eventos ocorridos e qual a reverberação disso na produção das imagens. Já em um segundo momento do texto, nos deteremos principalmente sobre as ideias de Michel Foucault (2010) sobre os sistemas de vigilância. Notamos que *Videogramas de uma Revolução*, com a multiplicidade de olhares e pontos de vistas provenientes das diversas fontes de registros videográficos, desloca os poderes de visibilidade que dirigem-se a disciplinar as operações dos corpos. Então, a relação de vigilância entre dominante e dominado, ali, se inverte. Dito isto, não tencionamos um esgotamento de tais questões suscitadas pela obra – que guarda em si valiosas chaves interpretativas –, mas simplesmente apontar direções e questionamentos, afim de enriquecer os estudos sobre as relações entre imagem, totalitarismo e vigilância.

2. Totalitarismo: medo, terror e as implicações no registro de imagens

Segundo líder da República Popular da Romênia entre os anos 1967 a 1989, Nicolae Ceausescu foi um dos seguidores mais rígidos do programa político stalinista no bloco soviético. Após um breve período de moderação, seu governo foi se desenhando cada vez mais com contornos tirânicos ao reprimir e violentar os direitos dos cidadãos. O cultuamento à sua própria figura se intensifica; os poderes executivos e legislativos se centralizam nas mãos do ditador; os canais midiáticos se tornam ferramentas de propaganda

do Estado; a Securitate, braço armado do governo, se torna uma das mais violentas polícias do mundo; o ultranacionalismo é exaltado e a liberdade de expressão se torna exígua, qualquer dissenso interno é considerado intolerável e tratado como caso de traição à pátria. Partindo deste ponto, é patente a relação da forma de governo vigente na Romênia com o totalitarismo, principalmente segundo as reflexões encabeçadas por Hannah Arendt. Todo seu pensamento político pode ser compreendido na chave desse tipo de despotismo, onde se debruçou principalmente sobre o nazismo hitleriano e o comunismo stalinista. Um regime sem precedentes e que desafia quaisquer tipos de comparações, a dificuldade de se pensar sobre as formas de governos totalitários é porque ele “(...) destruiu a própria alternativa sobre a qual se baseiam, na filosofia política, todas as definições da essência dos governos, isto é, a alternativa entre o governo legal e o ilegal, entre o poder arbitrário e o poder legítimo” (ARENDR, 2006, p. 513). Ainda sobre a dificuldade de sua compreensão, a autora escreve

Ele demoliu a própria alternativa que sustentou definições de natureza do governo desde os primórdios do pensamento político ocidental – a alternativa entre o governo de direito, constitucional ou republicano, e o governo sem direito, arbitrário ou tirânico. O domínio totalitário é “sem lei” na medida em que desafia o direito positivo, mas não é arbitrário, na medida em que obedece com rigor lógico e executa com precisão compulsiva as leis da História ou da Natureza. (ARENDR, 2008, p. 358-359)

Apesar de não ser a especificidade de sua natureza, o totalitarismo pressupõe a negação mais radical das liberdades. Nele, a distinção entre cidadão e indivíduo se esvanece na medida em que tensiona essas diferentes esferas, numa tentativa de fundí-las. Nesse sentido, as dicotomias entre vida pessoal e pública são eliminadas à partir da pretensão de uma dominação total do homem, onde a subjugação exercida pelo Estado se torna a regra (ARENDR, 2008, p. 352). É com isso em vista que podemos observar inúmeras sequências em que *Videogramas de uma revolução* nos mostra que as liberdades básicas dos cidadãos romenos são negadas: as manifestações contra o afastamento de um padre que terminaram com tiros alvejados pelo o exército, pela Securitate e pelas milícias; as táticas de prisões, torturas e assassinatos compulsivos para intimidar opositores ao regime e a população como um todo.

Arendt, em sua contínua busca por compreender a natureza dos movimentos totalitários, encontra apontamentos ricos no questionamento de Montesquieu, quando este

indaga: “o que faz um governo agir como age?”³. Assim, o pensador francês elabora uma reflexão sobre o princípio de ação de três tipos distintos de governo: à *república*, o princípio é a virtude; à *monarquia*, honra; enquanto o princípio de ação do governo *tirânico* é o medo. Esse medo está vinculado à uma sensação de impotência, de um isolamento completo, um certo desespero de ter a consciência de que um homem sozinho não tem poder algum, que é sempre sobrepujado e vencido por um poder superior. Ele é

(...) o desespero pela impotência individual daqueles que, por qualquer razão, se recusam a “agir em conjunto” (...) Não há virtude, não há amor à igualdade de poder, que não tenha que superar essa ansiedade do desamparo, pois não existe vida humana que não seja vulnerável ao profundo desamparo, à incapacidade de agir, quando menos diante da morte. (ARENDDT, 2008, p. 356)

Se o medo concerne aos que vivem subjugados pela tirania, então a essência do governo totalitário parte de uma política do terror. Esse terror é o elemento que prende todos os seres humanos e anseia por fundi-los, como se fossem um único, fazendo assim desaparecer o espaço da ação livre, que é onde se concretiza a liberdade. É a partir da instauração de um poder baseado no terror que, como colocamos acima, o totalitarismo procura fundir os limites entre as vidas públicas e privadas, entre cidadão e indivíduo. É com isso em mente que, em seu livro *Origens do totalitarismo*, Hannah Arendt discorre sobre o terror,

(...) [o terror é] a legalidade quando a lei é a lei do movimento de alguma força sobre-humana, seja a Natureza ou a História.

O terror, como execução da lei de um movimento cujo fim ulterior não é o bem-estar dos homens nem o interesse de um homem, mas a fabricação da humanidade, elimina os indivíduos pelo bem da espécie, sacrifica as “partes” em benefício do “todo”. (ARENDDT, 2006, p. 517)

Na revolução romena, podemos pensar essa “fabricação da humanidade” que sacrifica as “partes” em benefício do “todo” como um projeto governamental de eliminação dos que estão em desacordo com as práticas do regime, dos que pensam diferente, dos que sentem fome e reclamam, dos que queimam tanques que há pouco os atacavam, dos que bradam em praça pública contra a sanguinolência de um governo despótico que, como sublinha a narradora, durante quarenta anos usou o medo como forma de conservar o poder. Em *Videogramas* podemos deduzir que esse medo e o terror instaurados pelo poder totalitário

³ ARENDDT, 2008, p. 348

criam um ambiente que repelem os cidadãos a registrarem imagens das manifestações nos momentos que antecedem a queda de Ceausescu. Eles temem por suas seguranças. É nesse sentido que notamos que a primeira seção do filme as imagens são produzidas de esgueira, dentro de apartamentos, por frestas de janelas, no alto de prédios, à distância ou no escuro. Vemos apenas lampejos dos enfrentamentos e das resistências. À televisão estatal, ainda comandada por Ceausescu, é ordenado que corte ou direcione as imagens para o céu, caso haja algum distúrbio entre os manifestantes. Como previsto, o embate ocorre durante o que viria a ser o último comício ao vivo do ditador, mas algo escapa a essa investida de controle total e irrestrito dos indivíduos pelo poder tirânico. As tentativas de eliminação de vida pessoal e pública, retomando os termos de Hannah Arendt, não se efetivam completamente. Assim como as imagens realizadas clandestinamente pelos revolucionários, um cinegrafista profissional que estava no alto de um dos prédios capta o momento da invasão, que culmina com a fuga de Nicolae Ceausescu e Elena Petruscu. Logo em seguida, uma nova seção do filme se inicia com a cartela: “as câmeras saem às ruas”. A população comemora a vitória, ainda que temporária, e uma multiplicação de ponto de vistas por meio de olhares-câmeras que registram, se intensifica nas ruas durante a revolução romena.



Figura 1 e 2: As filmagens do alto dos prédios, por janelas e frestas

3. A multiplicidade de olhares: a inversão da vigilância panóptica

Em texto sobre *Videogramas de uma Revolução*, André Brasil (2008) diagnostica um novo mundo que começava a se revelar em 1989, e que viria a se tornar o nosso. Neste novo mundo, a imagem ganha uma importância crucial no processo de construção histórica. Os acontecimentos passam a ser, com uma intensidade cada vez maior, indissociáveis das

suas lógicas de produção e circulação. Se, como proferiu Mathew Brady⁴ em meados do século XIX, “a câmera é o olho da história”, em *Videogramas* as imagens produzidas pelas câmeras se tornam um fato incontornável do processo revolucionário. Nesse sentido, é de extrema importância sublinhar o contexto em que as imagens do filme foram produzidas. Elas pertencem à década de 80, marco inicial da comercialização de filmadoras portáteis para uso doméstico. É a partir dessa proliferação de equipamentos videográficos que percebemos um ampliação considerável do número de sujeitos que registram. Sobre esse fenômeno da multiplicação dos sujeitos criadores de imagens, Fernanda Bruno observa que a há um reposicionamento do observador no que diz respeito aos flagrantes da vida urbana atual, assim

Este não apenas assiste ao espetáculo da dinâmica urbana e suas representações visuais como um ponto na massa, mas produz, distribui com suas câmeras portáteis e conectadas um micro-espetáculo do cotidiano, sendo ao mesmo tempo testemunha individual e difusor global da vida urbana. O olho munido do clique instantaneamente disparado e conectado é, ao mesmo tempo, um ponto de observação e de difusão. (BRUNO, 2008, p. 12)

Apesar de Bruno falar de uma época posterior à feitura das imagens utilizadas em *Videogramas de uma Revolução*, notamos que a própria singularidade do processo de construção fílmica, onde se privilegia a diversidade e a maneira como se dão os registros, nos possibilita uma aproximação de seu pensamento com a obra.

As imagens do filme são realizadas em locais e circunstâncias diversas, sob pontos de vistas variados que, no momento em que são avizinhas pela montagem, criam a impressão de um olhar múltiplo e espacialmente disperso dos eventos ocorridos em Bucareste, epicentro das manifestações contra Ceausescu. Farocki e Ujica nos dão acesso aos bastidores da revolução onde, por vezes, um mesmo evento é investigado a partir de sua reiteração, sob ângulos diversos. Esse procedimento solicita novos olhares e, consequentemente, novas significações sobre os acontecimentos. Assim, na esteira do pensamento de Michel Foucault (2010), a multiplicidade de olhares que se delineia ao longo do filme nos dá a impressão de uma estética que gira em torno do esquema de visibilidade panóptica, de um “ver sem ser visto”, mas que, no entanto, desloca as linhas de forças sobre ali instituídas.

⁴ Considerado o pai do fotojornalismo estadunidense, Mathew Brady (1822-1896) é o autor de retratos de importantes figuras históricas, bem como o documentador da Guerra Civil Americana. A frase, no original em inglês, “The camera is the eye of history”.

Em sua genealogia sobre os sistemas de vigilância e punição, Foucault (2010, p. 133) observa que os regimes de visibilidades servem como aparatos disciplinadores que permitem um controle minucioso sobre as operações do corpo, na medida em que lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade. A penalidade disciplinar vem se ocupar dos comportamentos desviantes, das brechas, ela atua sobre tudo o que está inadequado à regra imposta, tudo o que se afasta dela, sobre os corpos que rechaçam a imposição dessa docilidade-utilidade. Assim, “(...) é passível de pena o campo indefinido do não-conforme: o soldado comete uma “falta” cada vez que não atinge o nível requerido; a “falta” do aluno é, assim, como um delito menor, uma inaptidão a cumprir suas tarefas” (FOUCAULT, 2010, p. 172).

Todavia, se as reflexões de Foucault trazem a marca de um poder de visibilidade coercitivo cujo cerne diz respeito a uma relação hierárquica entre dominantes e dominados, em *Videogramas* algo parece se alterar dentro desta lógica. No filme, os sujeitos – tanto os que atuam quanto os testemunham ao mundo na medida em que registram com suas câmeras a revolução – desestabilizam a regra imposta pelo governo ditatorial. Eles anseiam por um novo mundo que não esse em que são subjugados, como diz a mulher ferida logo no início da obra. Eles questionam a forma como são tratados e a agressividade com que falam Ceausescu e suas armas. Aqui, a “vigilância” dos eventos, essa multiplicidade de olhares, se desloca, ela parte do povo oprimido pelo regime em direção às forças opressoras. Há uma inversão que reverbera nos aparatos de vigília, os coagidos denunciam as coerções com suas câmeras.

Ao se aproximar das reflexões de Foucault, Fernanda Bruno (2008) faz uma nova leitura sobre as estruturas de vigilância na sociedade diferenciando-as em dois tipos: a moderna e a contemporânea. A primeira se caracteriza por ser inseparável da maquinaria estatal, burocrática e disciplinar do capitalismo industrial, nela existe a delimitação de grupos a serem vigiados (alunos, prisioneiros, operários, enfermos), bem como a precisa definição de funções, hierarquias e papéis – era claro a diferença entre o vigia e o vigiado, no que concerne aos cargos e tarefas. Já a contemporânea é indissociável da maquinaria informacional, reticular e modular do capitalismo pós-industrial, e está associado à crescente produção e circulação de imagens amadoras em nosso cotidiano. Isto implica uma relativa incorporação desse estado de vigilância ao nosso repertório cultural que deixa de ser exercida prioritariamente em contextos de poder. Assim, podemos retomar a ideia de

André Brasil sobre esse novo mundo que começava a se delinear, baseado nessa relação entre história e imagem

(...) cada vez mais, os acontecimentos se performam como imagem e a imagem se torna o lugar onde eles acontecem. O nosso [mundo] é, portanto, um mundo em que a história se faz ao vivo, em direto e em amplitude global. (BRASIL, 2008)

Nesse sentido, o controle dos meios de comunicação se torna uma questão crucial aos manifestantes que, após a fuga de Ceausescu e Elena, comemoram com os dizeres “a televisão está do nosso lado!”. As imagens televisivas saem da lógica de propaganda estatal e passam a se dedicar à causa revolucionária ao denunciarem as mazelas do governo, fazer anúncios e dar informações sobre a guerrilha urbana. Essas imagens são também utilizadas como forma de dar visibilidade ou atestar a veracidade dos acontecimentos. Podemos vislumbrar isso no filme em alguns trechos, como as que a televisão exibe o chefe da Securitate ao vivo, como uma prova de que ele se encontrava preso, bem como a morte do ditador e de sua esposa, tanto no momento em que as injeções letais são aplicadas quanto em seus corpos desfalecidos no chão. Como se não bastassem palavras, as imagens são uma forma de acessar e legitimar os eventos ocorridos.



Figura 3: A comemoração após a tomada da TV estatal

Por outro lado, Bruno nota ainda que esse estado de vigilância pela imagem acaba por incitar uma experiência voyeurística, um “(...) olhar amador reúne aspectos simultaneamente policiais, libidinais e jornalísticos” (2008: 8), ao que ela denomina *estética do flagrante*. As imagens realizadas pelo cinegrafistas amadores em *Videogramas* carregam em sua forma uma urgência e violência que atravessam o processo revolucionário, ao que a autora denomina “efeito de real” (idem). A instabilidade dos movimentos de câmera, os ruídos, a precariedade das fitas magnéticas e a falta de clareza sobre os eventos que se desenrolam diante das lentes são incorporados à *mise-en-scène* do filme, que faz das brechas das imagens uma potência ao oscilar entre o visível e o invisível, entre a determinação e a indeterminação.

Ao refletir sobre os arquivos dos campos de concentração nazista, Didi-Huberman (2012: 146) observa que é na montagem, no estabelecimento de uma relação – imaginativa ou especulativa – que as lacunas dessas imagens podem abrir novos caminhos para suas leituras, novos significados para se compreender uma história outra, uma história dinâmica que está permanentemente em processo de construção. As imagens não são passíveis de trazerem em si uma compreensão total das coisas, mas de, no momento em que testemunham, elas contam *apesar de tudo* o que é impossível contar totalmente (2012: 127). Nesse sentido, podemos pensar essa urgência presente na forma das imagens de *Videogramas* como uma maneira de visar com um pouco mais de precisão o que foi *uma* realidade daqueles dias de revolução. Assim compreendemos as longas cenas em que, à distância, vemos as manifestações ocuparem as ruas; as trocas de tiros durante a guerrilha urbana; e as constantes mudanças de registros das imagens. Elas estão à serviço de uma investigação, de um novo entendimento sobre o que o foi a luta revolucionária e o papel que as imagens tiveram nesse embate.



Figura 4 e 5: Fragmentos da guerrilha urbana.

4. Considerações finais

Neste artigo, procuramos fazer alguns apontamentos sobre as imagens do filme *Videogramas de uma Revolução* à luz de das ideias de totalitarismo e vigilância. Em um primeiro momento, nos debruçamos sobre a singularidade dos governos totalitários que, segundo Hannah Arendt, têm no medo e no terror ferramentas para a manutenção de seu poder sobre a sociedade. No filme, vemos como essas ferramentas atuam diretamente sobre a maneira como são registradas as imagens: a princípio escondidas, dentro de apartamentos e no alto de prédios, imagens realizadas de esgueira e por frestas; para depois tomarem às ruas e nos embates que ali ocorreram. Em seguida, à partir de uma multiplicidade de olhares sob a forma de registros videografados, percebemos uma característica que inverte a relação sobre a vigilância panóptica, presente nas reflexões de Michel Foucault. Nesse sentido, tal vigilância se assemelha à contemporânea, conforme pensada por Fernanda Bruno, e ali são os sujeitos oprimidos pelo governo que direcionam seus olhares-câmera para o opressor. Há um deslocamento dos poderes de visibilidade. Ainda, vimos como a forma das imagens – suas precariedades, movimentos e ruídos – reverberam algo da história, e trazem um pouco da experiência violento do que foi o processo revolucionário romeno.

Referências bibliográficas

ARENDDT, Hannah. **Compreender**: Formação, exílio e totalitarismo. Ensaios (1930-1954). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. **Origens do totalitarismo**: anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BRASIL, André. **Ensaio de uma revolução**. Revista Cinética, 2008. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/videogramas.htm>>. Acesso em 23 de junho de 2016.

BRUNO, Fernanda. **Estética do flagrante**: controle e prazer nos dispositivos de vigilância contemporâneos. Revista Cinética, 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/fernanda_bruno.pdf>. Acesso em 23 de junho de 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: Editora KKYM, 2012.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: história da violência nas prisões. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.