

O ENQUADRAMENTO E O FORA DE CAMPO EM *VIDEOGRAMAS DE UMA REVOLUÇÃO*

[THE FRAMING AND THE OFFSCREEN IN *VIDEOGRAMS OF A REVOLUTION*]

Julia Fagioli

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar o enquadramento e o fora de campo em *Videogramas de uma revolução* (Harun Farocki e Andrei Ujica, 1991/1992) a partir de três gestos marcantes no filme: a *mise-en-scène* do poder ditatorial, as imagens amadoras e a tomada da emissora estatal pelos manifestantes. A partir da definição de Gilles Deleuze de enquadramento e fora de campo, procuramos demonstrar como se dá a vinculação entre as *mises-en-scène* e seus componentes por meio desses dois recursos da linguagem cinematográfica.

Palavras-chave: *Videogramas de uma revolução*, *mise-en-scène*, enquadramento, fora de campo.

Abstract: This article aims to analyze the framing and the offscreen of *Videograms of a revolution* (Harun Farocki and Andrei Ujica, 1991-1992) from three striking gestures in the film: the *mise-en-scène* of the dictatorial power, the amateur images and the taking of the state television by protesters. Taking Gilles Deleuze's definition of framing and offscreen, we try to demonstrate how it provides the link between the *mises-en-scène* and its components by means of these two features of film language.

Key-words: *Videograms of a revolution*, *mise-en-scène*, framing, offscreen.

4

INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como objetivo analisar o filme *Videogramas de uma revolução* (Harun Farocki e Andrei Ujica, 1991/1992) a partir de três sequências que reúnem: a) as imagens do último discurso de Nicolae Ceausescu, ditador romeno, veiculadas ao vivo pela televisão; b) as imagens feitas por cinegrafistas amadores; c) as imagens transmitidas ao vivo pelos manifestantes que invadem a emissora de televisão, que estão ligadas à tomada da palavra e do poder.

Para tanto, a primeira etapa será a identificação do enquadramento e dos pontos de vista. 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. O estudo de tal aspecto tem como objetivo perceber as diferenças entre esses pontos de vista, suas consequências estéticas e suas implicações políticas.

O próximo passo é o exame do que está dentro de campo e fora dele. 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 filme em questão tem como ponto de partida uma parte visível extremamente controlada; e as imagens amadoras mostram um espaço que estava fora do campo da televisão, revelando outras dimensões da revolução em seu acontecer.

Portanto, para analisar os três grandes gestos 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*, pois 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 Jean-Louis 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 e tal fato está presente em *Videogramas de uma revolução*, uma vez que essa escritura consiste na ressignificação de diferentes cenas políticas e sociais. As *mises-en-scène* (representações) constituem as sociedades. O trabalho de Farocki é o de recolher as imagens das diferentes narrativas políticas e agenciá-las, sob novas modalidades. 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 e o fora de campo.

UM RELATO DAS IMAGENS DO ACONTECIMENTO

Videogramas de uma revolução 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.

O recolhimento das imagens de arquivo anônimas possibilitou a Farocki revelar propósitos políticos diversos. Imagens que foram produzidas em situações de perigo, mas que deixam sempre rastros de história. 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.

O filme tem participação direta de pessoas que viveram o momento: ele começa com uma sequência de três minutos, com o depoimento de uma vítima de violência dos policiais que trabalhavam para a ditadura. As imagens utilizadas em *Videogramas de uma revolução* estão organizadas em três grandes conjuntos: aquelas transmitidas ao vivo para a televisão romena; as imagens feitas pelos cinegrafistas amadores e anônimos; por fim, as que são feitas também para televisão e também transmitidas ao vivo.

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. 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. Mais alguns segundos se passam, e o som volta. Há uma tentativa de acalmar a população. O ditador tenta retomar o discurso. A televisão não pretende mostrar nada que não seja planejado e controlado, o que faz com que a população não veja o que está acontecendo.

Após a interrupção da televisão, Farocki 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 correm. Logo após, imagens do terraço de um prédio, com o foco sendo aos poucos aproximado, quando ouvem-se os gritos: “queremos eleições livres!”. 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. O diretor vai além da televisão, 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)¹.

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, logo, todos os fatos relacionados à revolução ganham relevância a partir do momento em

¹ 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”.

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 estavam posicionadas para registrar os discursos de Nicolae Ceausescu. 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. A declaração da vitória contra a ditadura é feita ao vivo. Constata-se, então, 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.

No dia 23 de dezembro, há uma batalha que dura quase 24 horas, entre manifestantes e defensores da ditadura. No dia 25 de dezembro, enquanto esperam a transmissão da televisão que anunciará o resultado do julgamento de Nicolae e Elena Ceausescu, várias pessoas filmam a 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.

8

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 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 autor 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, além disso, a forma como a luz incide no quadro também pode ser organizada geometricamente.

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. O quadro dinâmico compreende conjuntos imprecisos divididos em zonas ou faixas. O conjunto é uma mistura de partes, de diferentes graus de sombra e luz, diferentes escalas de claro e escuro. 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 cinema tem a capacidade de apresentar pontos de vista diversos.

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 diferencia as imagens umas das outras. Logo, na montagem e na construção da *mise-en-scène*, deve-se saber dispor dos planos. É através dessas ideias que podemos compreender e analisar as imagens de *Videogramas de uma revolução*.

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. 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: frame do filme Videogramas de uma Revolução

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.

Em seguida há mais um corte, e surge uma tela preta com a frase: “Pela última vez ao vivo”. 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, que se faz presente na imagem. 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. Posteriormente, a transmissão é interrompida e uma tela vermelha ocupa a imagem durante um minuto e meio. Os cinegrafistas da emissora eram instruídos a desviar a câmera para o céu em caso de imprevistos. Farocki, então, recupera as imagens feitas para a emissora nesse momento. São imagens do céu e de prédios próximos à praça; porém, através dos sons, sabemos que há algo por trás da imagem.

Ceausescu tenta retomar o discurso: ele pede silêncio e bate várias vezes no microfone para chamar atenção. 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. O enquadramento ainda é geométrico; porém, a figura do ditador não é mais central. Após a irrupção do acontecimento há um abalo da hierarquia do poder tal como ele até então era encenado, 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.

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.

As imagens amadoras e o desenquadramento

O trecho seguinte a ser analisado é a primeira das imagens amadoras. 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. Nesse momento a televisão mostrava a tela vermelha e o céu, e, por isso, o espectador da televisão busca um ponto de vista diferente daquilo que estava acontecendo, num gesto de desenquadramento da cena política.



Figura 2: frame do filme Videogramas de uma Revolução

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. 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 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).

Visualizamos um enquadramento dinâmico, bem como o desenquadramento nas imagens do dia 23 de dezembro de 1989. Temos a impressão de que uma pessoa com a câmera ligada nas mãos corre. Ouvimos muitos sons de tiros e, ao se perguntarem 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. Nelas, um

homem atira da janela, e outro filma (FIG. 3). Ouvem-se tiros vindos do outro lado; configura-se, então, um combate.



Figura 3: frame do filme Videogramas de uma Revolução

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 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 que possibilitam conferir outro sentido à revolução. A impressão que se tem é de que havia uma necessidade de fazer imagens, de dar visibilidade ao acontecimento, ainda que em condições precárias. É importante também notar o que ocorre após esse desenquadramento e o rompimento com a dominação estabelecida pela ditadura.

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: 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. Logo em seguida, vemos imagens do estúdio antes da transmissão ao vivo. Há muitas pessoas ocupando todo o espaço da tela. 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, várias pessoas 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 se inicia, com 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, vemos 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 improviso predomina.



Figura 4: frame do filme Videogramas de uma Revolução

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, ao 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. 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, estavam no fora de campo da mídia dominante. A *mise-en-scène* do poder, agora, é construída de outra maneira.

Após analisar os trechos anteriores, percebemos a forma com que 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 às grades de escritura de *Videogramas de uma revolução*.

O FORA DE CAMPO

Ao analisar os enquadramentos de um filme, é importante notar que eles implicam escolhas daquele que filma, eles tornam algo 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”. (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. Segundo Bonitzer (2007b), um quadro é uma visão parcial sobre um fundo, dado que a percepção ocular está sempre sujeita à ilusão.

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 e o enquadramento implicam escolhas, o fora de campo representa uma consequência de tais escolhas. 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. 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 tem um enquadramento rígido e geométrico, assim, podemos ver que é algo planejado anteriormente e que segue um padrão, de acordo com o qual há somente uma possibilidade de exibição das imagens. Uma emissora, ao exibir um discurso político com uma ideologia ditatorial, quer mostrar apenas aquilo que lhe é adequado, sendo censurada qualquer coisa que fuja aos ideais do governo.

No caso específico desse discurso, uma manifestação interrompe Ceausescu e faz precipitar a revolta que destituiu 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. 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).

REFERÊNCIAS

BLÜMLINGER, Christa. **Editing Image**. Disponível em: 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.

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

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

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento. Cinema I.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

SOBRE A AUTORA: Julia Fagioli (julia.fagioli@gmail.com) é doutoranda do Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais, da linha de pesquisa Pragmáticas da Imagem, sob orientação do Prof. André Brasil. É mestre pela mesma instituição.