



A Revolução no Extracampo¹

Prussiana Araújo Fernandes Cunha²
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG

Resumo

O documentário *Videogramas de uma Revolução* busca construir um relato sobre a queda do ditador romeno Nicolae Ceaușescu, ocorrida em 1989, reunindo vídeos amadores e de televisão produzidos na época. Sua montagem é construída a partir dos extracampos e espaços vazios desses arquivos, de modo que o que não era visto através das imagens de TV torna-se presente a partir dos vídeos amadores. Essa organização e articulação produz uma narrativa sobre o processo revolucionário que não é ausente de intenções. No entanto, ela não suprime a natureza lacunar das imagens nem a potência de seus extracampos, os quais persistem no documentário e o atravessam, abrindo-o para novos significados.

Palavras-chave: extracampo; campo vazio; montagem; documentário.

1. Introdução

Videogramas de uma Revolução (*Videogramme einer Revolution*, 1992), filme dos diretores Harun Farocki e Andrei Ujica, busca retratar o levante popular romeno que depôs o ditador Nicolae Ceaușescu em dezembro de 1989. O documentário reúne imagens de arquivo feitas durante os cinco dias da revolução, na capital Bucareste, e as explora cronologicamente, partindo dos primeiros sinais da revolta, ocorridos no interior do país, passando pelo último discurso em praça pública em 21 de dezembro e alcançando a execução do presidente e sua mulher, quatro dias depois. Sequências de câmeras de vídeo amadoras são intercaladas com arquivos da televisão estatal, alguns dos quais não chegaram a ser transmitidos na época. São imagens que sofreram dificuldades técnicas, tremem, apresentam objetos às vezes indistintos e revelam, de forma indireta, as forças insurgentes no país nesse período. É essa linguagem indireta, em que o visível de alguma forma suscita o não-visível, que os diretores manejam através da montagem para desenhar uma versão dos fatos, lançando luz sobre como essa produção de imagens no bojo mesmo da revolução foi decisiva na ruptura do regime. Neste trabalho, pretendemos analisar então como o documentário articula as imagens de

¹ Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 12 a 14 de maio de 2011.

² Estudante de Graduação. 6º semestre do Curso de Comunicação Social da Fafich-UFMG, email: pru.afc@gmail.com



arquivo de modo a preencher seus vazios e ressaltar sentidos que elas apenas sugerem ou deixam em aberto.

2. Contexto político romeno

O filme começa com a cena de uma jovem, vítima de violência política, que sofre com a espera pela retirada de duas balas do seu corpo e se dirige à câmera televisiva para mandar uma mensagem, a de que os revolucionários devem continuar com a luta. Essas palavras ativam nossa expectativa sobre o contexto sócio-político em que a jovem se encontra, assim como sobre a quem exatamente ela se dirige. Em seguida, é posta em cena uma filmagem amadora que tenta, da janela de um prédio, enquadrar o fluxo de pessoas que cruzam uma rua ao longe. É o momento no documentário em que surge uma voz narrativa, a qual esclarece a situação em que a vítima do vídeo anterior fora baleada e quais tensões levaram à rua essas pessoas quase não captadas pela câmera. A filmagem demora na sua tentativa de mostrar a movimentação dos manifestantes. Logo após, o filme mostra um arquivo da transmissão do último discurso oficial do presidente Nicolae Ceaușescu, na capital Bucareste.

Esse comício ocorre alguns dias após uma repreensão violenta contra manifestantes opositoristas na cidade de Temesvár. Com a intervenção do exército e da Securitate, sua polícia secreta, o governo responde militarmente aos protestos, de tal forma que, assustada com a crueldade das intervenções, a população da cidade chega a confundir os corpos de um cemitério de indigentes com os corpos das vítimas da revolta. Não havendo, na mídia nacional, notícias sobre essas manifestações, as informações e, em especial, as imagens sobre o conflito chegam ao conhecimento dos romenos apenas através de rádios e televisões estrangeiras. É diante dessa situação, portanto, que o presidente romeno promove a reunião pública do dia 21, na qual pretende amenizar as tensões crescentes no país e conter a repercussão de seus agressivos choques.

No filme, a partir do arquivo televisivo, vemos que de uma sacada do edifício do Comitê Central do Partido Comunista, Ceaușescu fala para a multidão na praça e para seus telespectadores. A câmera principal da TV está localizada a alguma distância dali, junto ao povo, e posicionada um pouco abaixo da sua altura. A transmissão é feita ao vivo e, durante os segundos iniciais, temos a figura do ditador romeno centralizada em *zoom* na tela, procedimento que neutraliza o espaço ao seu redor: à sua frente, apenas os



microfones e, às suas costas, uma porta. Após cerca de um minuto de discurso, o olhar do presidente se desvia do que era sua atenção principal (a leitura) e segue atraída para a multidão (FIG.1). Ele então se emudece, a imagem da TV vacila (FIG.2) e, em seguida, o sinal se apaga, dando lugar a uma tela vermelha e silenciosa que toma conta da transmissão (FIG.3). Após um minuto e meio, as imagens retornam e revelam não mais a figura de Ceaușescu, mas sim o céu e o topo de alguns prédios (FIG. 4). Quando o som, por sua vez, retorna, é a voz do presidente que se ouve, continuando com mais vivacidade o seu discurso de anteriormente que é então recebido com aplausos. O que fica claro a partir dessa cena é que algo, que não é visto nem explicado, interfere no transcorrer regular do discurso.



Figura 1: O olhar do presidente se desvia
Fonte: *Videogramas de uma Revolução*, 1992.



Figura 2: Falha técnica
Fonte: *Videogramas de uma Revolução*, 1992.



Figura 3: Perda do sinal de transmissão
Fonte: *Videogramas de uma Revolução*, 1992.

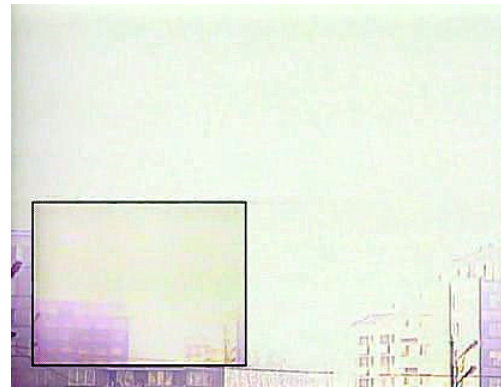


Figura 4: Tomada do céu
Fonte: *Videogramas de uma Revolução*, 1992.

Na tentativa de estabelecer um horizonte mais amplo do cenário romeno durante os dias posteriores a essa manifestação, os diretores Harun Farocki e Andrei Ujica intercalam, na montagem do documentário, filmagens amadoras e arquivos de televisão. Ainda que,



por vezes, essas imagens pareçam se complementar – as produções amadoras nos dão a idéia, em certa mediada, de cobrir aquilo que a televisão não revela –, com seus valores de testemunho e caráter indicial, subsiste uma inquietação vinda da natureza lacunar desses arquivos que não pode, portanto, deixar o filme se fechar. Os vazios históricos que atravessam todo o documentário e provocam a imaginação e curiosidade do espectador indicam a presença de um elemento que pode ser considerado como uma propriedade das imagens: o extracampo.

3. Primeira dimensão do extracampo

Segundo Gilles Deleuze (2005), o extracampo é tudo aquilo que não se vê nem se ouve, mas que está presente na tela. Uma vez que todo enquadramento opera um recorte na realidade, ou seja, seleciona uma pequena porção dela para ser vista, conseqüentemente, todo enquadramento também deixa de fora um conjunto maior não visto. Contíguo ao campo da tela e operando como o seu prolongamento, esse conjunto conforma uma primeira dimensão do extracampo, a dimensão física. Assim, ao trazer à luz um recorte do mundo, todo quadro nos remete ao que está imediatamente em volta a ele, no escuro, e que pode invadi-lo a qualquer momento, com a condição de suscitar um novo conjunto não visto e assim por diante. Vale ressaltar que os sons ouvidos também fazem parte do campo da tela e que, se suas fontes não estão nesse campo, eles também nos remetem a um extracampo visual. Menos recorrentes são os casos em que as imagens visíveis ou os próprios sons aludem a um extracampo sonoro.

Um quadro pode ser montado de modo a sugerir um prolongamento de si com elementos que guiam o olhar do espectador para fora da imagem, ao contrário de um quadro composto para ser um sistema fechado, o qual mantém o olhar do espectador dentro do seu campo visual e neutraliza o contexto à sua volta. No primeiro caso, trata-se de um recorte móvel do mundo, cujas imagens estimulam sempre um reenquadramento que pretenda tornar visível aquilo que elas apenas sugerem. Desse recorte nasce, então, um impulso narrativo, uma vez que as características positivas do quadro que evidenciam o extracampo motivam a imaginação do espectador. Segundo Pascal Bonitzer, “fazer do *quadro* uma *máscara*, isto é, convertê-lo em operador de um enigma, implica necessariamente em dar começo a um relato” (BONITZER, 2007,



p.85)³. E é precisamente a mobilidade o que permite criar, absorver na imagem e despregar dela os efeitos de vazio que conformarão um jogo de visibilidade motivador do relato.

Tomar a tela como um recorte que dá a ver apenas parte do mundo filmável (seja ele um espaço fictício ou um discurso em praça pública) nos é uma idéia cara para analisar a transmissão televisiva do comício de Ceaușescu. Por se tratar de um discurso, o evento por si só já nos sugere que o presidente fala para um público que a câmera não revela – que está atrás e em volta dela –, sendo que não há uma intenção de escondê-lo senão por uma opção de dar destaque à fala da autoridade. Nesse caso, temos um quadro que pretende se fechar para deixar adormecido o seu extracampo. No entanto, no momento em que o olhar do governante, que até então lia seu pronunciamento, se desloca para fora dele, como se observasse ao longe e ao fundo, o extracampo da multidão que imaginamos que o assiste atravessa a tela e se torna evidente nela. Algo chama a atenção de Ceaușescu ao mesmo tempo em que gritos vindos do povo começam a entrar em campo, o que parece provocar o aparecimento em cena de outras pessoas – que cruzam a tela e somem novamente pela outra borda – e o aviso de um homem que chega próximo a ele para dizer que o prédio está sendo invadido. Elementos como esses são brechas no visível que nos dão acesso a uma dimensão narrativa das imagens, sendo, portanto, essencial para a evolução do relato acobertar partes do mundo. Em seguida, Ceaușescu cessa o discurso, a câmera começa a tremer e o sinal sofre uma interferência.

4. O campo vazio por falha técnica e o campo vazio voluntário

Daniela Nombela (2007) fala sobre um tipo de campo vazio produzido na televisão por motivo de falha técnica. As falhas na varredura da tela são como ruídos, vindos de algum espaço além do visível, que desestabilizam as imagens transmitidas. E a tela negra, no nosso caso vermelha, que indica a interrupção do sinal, sugere que algo existe noutro lugar capaz de impedir o fluxo normal das imagens, algo que foge dos roteiros. Na transmissão do discurso, esse é o momento em que o ausente se impõe com mais força: aquilo que não vemos interfere de tal modo no campo enquadrado que o desequilibra completamente, desestabilizando a postura de orador e personagem central

³ No original: “[...] hacer del *quadro* un *cache*, es decir, convertirlo en el operador de un enigma, implica necesariamene dar comiezo a un relato”.



de Ceaulescu. O desconhecido tensiona os limites da tela e a atravessa de maneira a deixar fortes vestígios daquilo que não é visto. Mais uma vez, as imagens apontam para fora de si e invocam o aparecimento de novas disposições e sentidos, dando um novo impulso narrativo à transmissão do discurso.

Inesperada, a falha técnica impõe à cena uma demora que possibilita ao espectador produzir significados sobre o campo vazio e fazer a ligação mental entre o visto e o não-visto. É ele quem “desliza imaginariamente nos espaços visíveis e invisíveis da tela, na cena e em suas margens” (COMOLLI, 2008, p.212), adicionando novos sentidos ao que é mostrado. Uma tela sem sinal, portanto, não é uma tela sem informação, pelo contrário, ela é preenchida pela dúvida, pelo questionamento e torna necessária a imaginação. A partir daí, é possível supor várias razões para a perda do sinal: que um equipamento de transmissão tenha se quebrado em meio à confusão, que o operador de câmera tenha se ferido e esteja impedido de filmar, que a televisão não soube como lidar com o imprevisto ou então que ela sofreu algum tipo de censura.

Nombela fala sobre uma vocação televisiva de mostrar tudo da forma mais clara possível, sempre se colocando diante das coisas de maneira a ocupar os melhores lugares de visão. Dentro dessa função informativa da TV, o ao vivo é essencial uma vez que a câmera capta o acontecimento no momento em que ele surge. Essa auto-suficiência é posta abaixo quando a natureza de um evento não permite traduzi-lo em imagens, seja porque foge ao tempo presente ou porque foge ao espaço presente. Nesse sentido, a TV produz cenas (que são campos vazios) as quais se ligam indiretamente ao acontecimento. É o caso das imagens do céu, que dizem de uma impossibilidade de se filmar o que está acontecendo em praça pública e reforçam a idéia do desconhecido que as desestabiliza.

Como mostra o filme, alguns segundos após o corte da transmissão, as imagens que retornam são pouco esclarecedoras, uma vez que as câmeras já sabiam qual procedimento seguir caso algo de inesperado acontecesse: captar o céu. É dele, portanto, que a televisão se preenche ainda que seja uma representação incongruente, inadequada em relação à expectativa que as imagens anteriores deixaram. Um telespectador que assistia a essa transmissão ao vivo provavelmente se sentia frustrado em ver apenas o céu, um espaço tão vazio de respostas para o extracampo que ficara antes evidenciado quanto indicial ou vestigial de um novo extracampo. O que acontece é um desvio do enquadramento a que estamos habituados, especialmente na televisão, onde existe uma



tentativa constante de preencher o campo com fala e imagens para criar a falsa impressão de que não há extracampo, de que a televisão dá a ver tudo⁴. O desenquadramento aí instaurado nos causa estranhamento uma vez que o centro da tela é normalmente ocupado por uma presença simbólica e, no retorno da transmissão, ele não traz nenhuma presença visível. “O olho, acostumado (educado?) a centralizar de imediato, a ir ao centro, não encontra nada ali e flui de volta até a periferia, onde algo ainda palpita, a ponto de desaparecer” (BONITZER, 2007, p.87)⁵.

Nesse sentido, o desenquadramento não é mais operador de um recorte do mundo, pois ao romper com nossas expectativas ele deixa de dividir para multiplicar as imagens, sugerindo novos espaços e criando uma tensão que não se resolve, o que motiva uma construção narrativa por parte do espectador. Mais que anteriormente, portanto, a imaginação é acionada para tentar preencher o vazio da filmagem fixada no céu. É o espectador o responsável por romper as barreiras do quadro, expandir o mostrado e estabelecer as ligações entre o visto e o não-visto. Assim, ele pode ser capaz de supor que as razões pelas quais a câmera filma o céu estão de alguma forma ligadas ao fato de se tratar de uma televisão estatal. O espectador também pode supor, portanto, que é do interesse das autoridades que ele não saiba o que está acontecendo. Ele pode ainda ser capaz de abstrair o campo vazio do céu, considerando as interferências anteriores, e deduzir que há algo de próximo entre desestabilizar as imagens de uma TV controlada por um estado autoritário e desestabilizar, em algum aspecto, esse próprio estado. Tais inferências são também da ordem do extracampo, dessa vez, no entanto, de um extracampo da dimensão do transespacial.

5. A segunda dimensão do extracampo e a abertura para as imagens amadoras

De acordo com Deleuze, há uma segunda dimensão do extracampo que vai além do espaço físico que é contíguo às bordas dos enquadramentos e diz respeito a elementos impossíveis de se filmar, como a moral, jogos de poder e o conhecimento. Imaterialidades como essas são evocadas pelo quadro e têm o potencial de, quando

⁴ Não se exclui a existência de campos vazios propositais na TV, porém, ainda que estrategicamente produzidos, eles existem, segundo Nombela, apesar de uma função televisiva de hipervisibilidade.

⁵ No original: “El ojo, acostumbrado (¿educado?) a centrar de inmediato, a ir al centro, no encuentra nada allí y reflue hacia la periferia, donde algo palpita aún, a punto de desaparecer”.

acessadas e ativadas pelo telespectador, acrescentarem valor a ele, podendo ser lidas então como virtualidades. Essa dimensão do extracampo, portanto, sai dos domínios do visual para fazer referência a um Todo, algo da esfera do tempo e do espírito e não da matéria e do espaço. No caso do documentário, as imagens mostradas nos remetem a uma esfera do social e dizem sobre as relações de poder até então vigentes na Romênia. A maneira como a televisão lida com o imprevisto é reveladora de um estado autoritário, ao mesmo tempo em que a desestabilização das imagens é indicial do colapso de um regime.

Para André Brasil, “o que a cena explicita é o momento preciso em que a história fissura, fende, o momento de passagem entre as imagens de um mundo que, agora, se transforma em outro e que, por isso, demanda novas imagens” (BRASIL, 2008, p.2). Incapaz de dar conta do processo em curso, da tomada gradual de poder pelos manifestantes, dos embates nas ruas, a televisão torna-se insuficiente e gera a necessidade do aparecimento de outras imagens. Essas serão produzidas no meio dos acontecimentos, na rua, com as câmeras amadoras escondidas nos prédios, mostrando o que a TV, até então, não podia revelar.

Na sequência, após as imagens do comício, encadeiam-se cenas de vídeo caseiras feitas nas proximidades do Comitê Central. No momento em que Ceaușescu volta a falar com o povo, um espectador filma a sua própria televisão (FIG.5) e, em seguida, a rua através de uma janela de sua casa, de onde é possível perceber que muitas das pessoas que participavam do comício, carregando suas bandeiras enroladas, deixam a praça para trás (FIG.6). Em seguida, a mesma câmera sai à rua e vai ao terraço de um prédio, de onde se avista a praça universitária que está tomada por manifestantes. Deslocando-se de modo bastante irregular, ela busca desviar de cabos que atrapalham a sua visão e, através de um movimento de *zoom*, tenta dar destaque à multidão que grita “Queremos eleições livres!” (FIG.7). A filmagem dura até a noite, quando então só é possível distinguir luzes de velas acesas pelos manifestantes, uma vez que a tela se encontra quase completamente escura (FIG.8). Em decorrência desse campo parcialmente vazio, a tomada noturna torna-se mais aberta para os sons: os hinos de liberdade que a população entoava, os tiros que mais tarde se ouvem e os comentários eufóricos de alguém que se entusiasma quando os revoltosos ateam fogo em um tanque militar e começam a invadir edifícios.



Figura 5: Câmera amadora filma a cobertura televisiva do comício
Fonte: *Videogramas de uma Revolução*, 1992.



Figura 6: Da sua janela, a mesma câmera capta os manifestantes abandonando o comício
Fonte: *Videogramas de uma Revolução*, 1992.

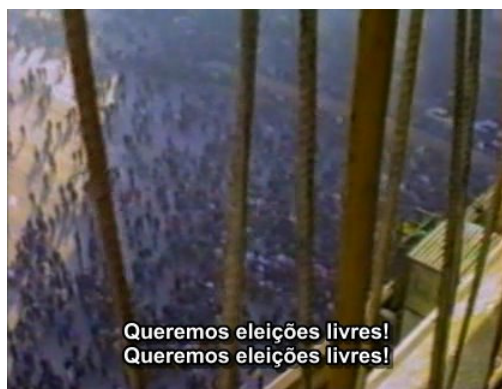


Figura 7: Imagem dos revoltosos se reunindo na praça universitária
Fonte: *Videogramas de uma Revolução*, 1992.



Figura 8: Tomada noturna das velas acesas durante protesto na praça universitária
Fonte: *Videogramas de uma Revolução*, 1992.

A partir dessas cenas, perguntamo-nos se esse movimento do cinegrafista amador e das imagens por ele produzidas não é uma resposta à cobertura televisiva do comício, uma tentativa de revelar aquilo que a TV está deixando de mostrar, aquilo que está por trás das câmeras e a tensão. Ou se não seria também uma resposta ao monopólio discursivo da mídia que, sob a autoridade do Estado, é responsável pela manutenção do seu poder. Nesse sentido, as várias imagens amadoras reivindicam uma visibilidade capaz de criar um discurso condizente com as expectativas dos revolucionários. Ao mesmo tempo, ao serem produzidas no epicentro dos acontecimentos, compartilhando da sua duração, as imagens adquirem um forte valor de testemunho e legitimam as ações dos manifestantes. Para André Brasil, trata-se de uma lógica contemporânea, que se esboçava antes mesmo de 1989:

(...) nele [o mundo contemporâneo], os acontecimentos da história passam a ser, com cada vez mais intensidade, indissociáveis das imagens que



circulam, em direto, na mídia. Ou seja, cada vez mais, os acontecimentos se performam como imagem e a imagem se torna o lugar onde eles acontecem. (BRASIL, 2008, p.1).

Tomar as filmagens caseiras como uma tentativa de preencher os campos vazios televisivos e tornar visíveis os seus extracampos só é possível porque as imagens de arquivo aqui analisadas são resgatadas e organizadas, junto a uma narrativa *off*, de maneira a estruturar essa interpretação. É a partir da leitura do filme, portanto, que inferimos haver intenções, na produção mesmo das imagens amadoras, que seriam conflitantes com o discurso das mídias – o que denota então o processo de análise do documentário. Brasil define esse método como o de uma construção ensaística, em que os diretores parecem operar uma ilha de edição para produzir um argumento, evidenciando, assim, a importância do papel da montagem.

6. A montagem

No trabalho do arquivista, selecionar e organizar imagens narrativamente é uma forma de lhes conferir legibilidade. Assim como a TV não é capaz, sozinha, de dar conta de todo o processo histórico iniciado durante o discurso de Nicolae Ceaușescu, também as tomadas amadoras são insuficientes para falar da totalidade do processo. A articulação desses fragmentos torna-se, então, necessária para que eles estimulem no espectador um efeito de conhecimento acerca da revolução. É nesse exercício de montagem que os diretores Harun Farocki e Andrei Ujica encadeiam os vestígios e testemunhos existentes nas imagens, os extracampos a que elas nos remetem, seus valores de segunda dimensão e todas as noções de poder que, como vimos, estão implicadas nelas para tentar recompor um jogo de forças maior que culmina no evento histórico e revolucionário da queda de Ceaușescu.

Esse exercício de produzir legibilidade não é neutro, visto que as escolhas feitas na composição de uma narrativa carregam sempre um olhar direcionado e subjetivo, implicando assim na produção de versões dos fatos. No caso de *Videogramas de uma Revolução*, ainda que as imagens amadoras pareçam trazer para o campo do visível o extracampo da TV, produzindo uma montagem que simula uma cobertura balanceada dos acontecimentos, não podemos tomá-lo como um discurso isento. Não sabemos, por exemplo, como foi o processo revolucionário no interior do país, já que as imagens se



concentram nos acontecimentos de Bucareste. Nem acompanhamos a reação, durante os dias que se seguiram, dos que durante o discurso continuaram na praça demonstrando seu apoio ao governo. O que o documentário parece fazer é refletir sobre o papel da mídia no desenvolvimento da revolução, colocando em campo uma maior parcela de realidades que propõem complementar as lacunas deixadas por ela.

Na produção desse argumento, no entanto, ao mesmo tempo em que o documentário lança luz sobre partes do mundo localizadas na sombra, ele também se torna, em certa medida, um sistema fechado. O entrelaçamento cronológico das imagens, por exemplo, impõe ao acontecimento um modo de narrar tradicional, ao qual já estamos acostumados e que, portanto, facilita uma leitura do filme. Da mesma forma, a narrativa em *off*, ainda que não deseje restringir seus sentidos, apresenta dados históricos que nos conduzem a determinados olhares sobre elas, assim como as sessões que dividem o filme por dias e tipos de arquivo. Esses e outros elementos produzem uma estrutura narrativa que se mostra para nós como bem acabada, não passível de dúvidas, sendo possível questionar, então, se também o documentário – assim como parece proceder a televisão romena – não se fecha para novos sentidos e interpretações sobre a revolução e sua relação com a mídia e com uma produção alternativa de imagens.

7. Conclusão

Sendo uma propriedade dos arquivos que eles nos ofereçam apenas vestígios do real – visto que toda imagem produzida é apenas uma parte muito pequena do todo possível de ser mostrado e, nesse sentido, toda imagem esconde muito mais do que mostra – o que esses arquivos evidenciam é a potência do extracampo. Segundo Comolli, “esquecemos o que mais sabemos: que o quadro é antes de tudo uma máscara e o fora-de-campo mais potente que o campo” (COMOLLI, 2008. p.215). Uma vez sendo muito mais vasto, o extracampo é também muito mais potente e, por isso, ele continuamente atravessa e perfura o campo mesmo que tentemos controlar as telas (televisivas ou cinematográficas). Dessa forma, ainda que *Videogramas de uma Revolução* produza um modo específico de olhar para o processo revolucionário romeno, parece persistir nele uma inquietação que emerge de uma condição peculiar dos arquivos. Trata-se, portanto, de um movimento duplo: por um lado, sentidos se fecham na narrativa fílmica de a partir das escolhas dos arquivos e da construção do enredo; por outro, devido à natureza



lacunar dessas imagens, a dúvida, a inquietação e a reflexão persistem no documentário e o atravessam, conferindo-lhe uma abertura para o mundo.

Referências Bibliográficas

BRASIL, André. **Ensaio de uma revolução**. Disponível em:
<http://www.revistacinetica.com.br/videogramas.htm>. Acesso em: 18 nov. 2010.

BONITZER, Pascal. **Desencuadres: cine y pintura**. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.
COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder - a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Cinema, a imagem-movimento**, São Paulo: Brasiliense, 1985.

FAGIOLI, Julia Gonçalves D.. Videogramas de uma revolução: da transmissão ao vivo a imagem de arquivo. **Revista Ícone**, Recife, v. 11, n. 1, 2009.

LEAL, Bruno; MANNA, Nuno; JÁCOME, Phellipy. **As telas e suas tensões: rachaduras no mundo televisivo**. In: AS TELAS E OS AFETOS: TELEVISÃO E SOCIEDADE, Belo Horizonte, 2010 (*mimeo*).

NOMBELA, Daniela M.. **El campo vacío: el lenguaje indirecto en la comunicación audiovisual**. Madrid: Cátedra, 2007.