

O extracampo na TV: rachaduras no mundo televisivo

Bruno Leal
Nuno Manna
Phellipy Jácome

Resumo: O artigo analisa a possibilidade de constituição do extracampo nas imagens televisivas, tanto numa perspectiva teórica quanto metodológica. No desenvolvimento dessa reflexão, inicialmente consideram-se as características do dispositivo televisual que inviabilizaria a constituição do extracampo, para, em seguida, brevemente, abordar aspectos gerais desse conceito, especialmente quando associado ao cinema. Por fim, retoma-se a possível relação entre TV e extracampo como um espaço de tensão, que apresenta importantes desafios metodológicos. A hipótese que conduz a reflexão é que a TV tenta controlar ao máximo o extracampo das suas imagens, de modo a evitar seus elementos disruptores.

Palavras-chave: televisão; imagem; extracampo.

Abstract: The extra-field in TV: cracks in television world. The article examines the possibility of formation of the extra field in television images, in both theoretical and methodological perspectives. By developing this analysis, initially are considered the characteristics of television device - which impairs the formation of the extra field - to then, briefly, approach the general aspects of this concept, especially when associated with cinema. Finally, the possible relationship between TV and the extra field is retaken as an area of tension, which casts important methodological challenges. The hypothesis that leads this paper is that TV tries to control the most out of its extra field images in order to avoid its disrupting elements.

Keywords: television; image; extra-field.

O problema aqui proposto é considerado por muitos, impertinente: a relação entre a televisão e o extracampo das imagens. Conceito oriundo do cinema, a noção de extracampo, como se verá, é considerada, em algumas formulações, elemento decisivo tanto para uma economia das imagens como para uma relação com o espectador que não teriam lugar na TV. Sinteticamente, o extracampo pode ser entendido como uma forma de linguagem indireta, de adensamento de sentidos que envolvem uma contemplação, ou seja, uma *demora*, e exige do espectador uma forma de atenção e de apropriação peculiares, que centrifugamente articulam a imagem com algo externo a ela. Nesse sentido, a televisão teria características que inviabilizaram esse modo de composição de imagens e, mais ainda, não suportaria interações dessa natureza com aqueles que a assistem. A relação TV/extracampo, então, apresenta-se como um espaço de tensão conceitual, operacional e metodológico que, por isso mesmo, pode propiciar elementos importantes na apreensão da realidade televisiva e da relação desta com o espectador – seja este pesquisador ou ‘apenas’ um fruidor das imagens.

O percurso aqui desenvolvido inicia-se com a consideração dos obstáculos à constituição do extracampo na TV, para, então, brevemente, retomar aspectos do conceito quando articulado à imagem cinematográfica. A seguir, retoma-se, numa outra perspectiva, a relação TV e extracampo, num esforço de configurar as tensões acima indicadas. Encerra o percurso uma nota metodológica, em que se reflete sobre os lugares do espectador, especializado ou não. A hipótese que orienta esta reflexão é a de que a realidade televisiva não exclui o extracampo das imagens, mas o organiza de tal forma que seu poder disruptor seja minimizado. Ao tentar evitar que o telespectador se afaste do mundo criado por suas telas, a TV não conseguiria fechar as rachaduras da experiência que busca estabelecer, uma vez em que as relações envolvendo acontecimento, imagem e espectador são marcadas por inevitáveis tensões, hiatos e negociações.

Os obstáculos televisivos

Como afirma DANIELA NOMBELA “[a] multiplicidade e a heterogeneidade dos conteúdos televisivos tendem a transmitir a sensação de que este meio é capaz de conter toda a realidade”. Em outras palavras, “[na] televisão o importante é que a realidade ou o espetáculo estejam sempre em campo... A TV deve colocar-se diante das coisas ocupando o melhor dos lugares de visão, deve ter tudo e mostrar tudo” (2007, p. 247). Sendo *voyeur*, a TV transforma o espectador também em um feticista das imagens, sugerido sempre que “ver é saber” (IMBERT, 2003).

De modo geral, tais peculiaridades são articuladas a três características básicas do regime televisivo de imagens: a sua composição em fluxo, tal como detectou Raymond Williams no já clássico *Television – technology and cultural form*, em 1974, em que segmentos e incrustações se sucedem, incessantemente, inserindo fragmentos heterogêneos

numa sequência marcada pela rapidez e pela serialidade (WILLIAMS, 1974; ELLIS, 1994; MACHADO, 2003); a imposição desse modo de composição aos objetos, acontecimentos e seres do mundo, ou seja, um gesto supostamente autoritário que transforma qualquer realidade em realidade televisiva (MUNCH, 1994; ELLIS, 2000, IMBERT, 2003, entre outros); e, por fim, a estética do contato, em que as imagens adquirem um papel menos informativo e mais sedutor, em que o fluxo se torna um fim nele mesmo, quando as incrustações veem apagadas suas diferenças (CASETTI; ODIN, 1990; VERÓN, 2001). Nesse sentido, portanto, a TV não comportaria nem demora nem contemplação das imagens, pois sendo fluxo, contato e ensimesmamento constituir-se-ia como uma força centrípeta e autorreferencial.

Essas características parecem ser contempladas pelo que Eco chama de “dupla poiesis”, visto que o texto televisivo é produto de uma mediação na mesma medida em que produz uma nova experiência no mundo a partir de sua relação com o espectador (ECO, 1984). A TV seduz porque é capaz de absorver a realidade externa e convertê-la numa realidade interna, que se torna digna e motivo de fruição. Sendo uma enunciação mais relevante que seu enunciado a televisão deixa de ser transmissora da realidade e passa a gerir um real que também lhe é próprio e que é oferecido ao compartilhamento do espectador. Há, portanto, um “nós” televisivo (STAM, 1985; LEAL, 2008) que define seu circuito comunicativo e que não fala simplesmente de um outro mundo. Ao contrário, traz imagens do “mundo em que nós vivemos”, que são autenticadas pela legitimidade atribuída pelo telespectador. O esforço de controle das imagens e das atitudes do espectador, diante das telas, revela-se então um elemento fundamental do dispositivo (MOUILLAUD, 1997; ANTUNES; VAZ, 2006) televisivo, que, com isso, temeria ambiguidades e relações de sentido mais amplas e complexas.

O extracampo como a exterioridade do cinema

Por outro lado, só seria possível pensar na potência do cinema por causa da ambiguidade fundamental que haveria nas suas imagens. Um filme nunca se limita ao que mostra, por característica própria do dispositivo (AUMONT, 1995), que, ao produzir suas imagens, usa de uma máscara, papel negro ou filtro, que esconde parte da película a ser impressionada para mostrar apenas um recorte dela. Sendo centrífuga, portanto, a tela do cinema sugere o prolongamento daquilo que se vê. Esse jogo de relacionar o visto e o não visto cria um espaço que é do filme e não apenas do quadro. Aquilo que vemos e ouvimos faz parte do campo, porção enquadrada do espaço fílmico. Tudo o que integra esse espaço, mas que não se ouve nem se vê, mas que se faz presente de alguma forma configura o extracampo. Ao assistirmos a um filme, imaginamos que existem elementos que estão em um conjunto fora da tela, que podem a qualquer momento adentrá-la, modificar o que assistimos. De uma forma elementar, portanto,

o extracampo cumpre a função de aumentar o espaço da cena. Para Gilles Deleuze, todo enquadramento determina um extracampo, de tal forma que se um conjunto é enquadrado, logo visto, há sempre um outro maior ou um outro com o qual o primeiro forma outro, mais amplo. “Há sempre um fio para ligar o copo de água açucarada ao sistema solar, e qualquer conjunto a um conjunto mais vasto.”, diz Deleuze (1985, p. 28). O filósofo observa que o conjunto de todos esses conjuntos forma uma continuidade homogênea, um universo ou um plano de matéria propriamente ilimitado. A relação entre o campo e o extracampo, nesse caso, é dada na própria imagem, através das características positivas do quadro e do reenquadramento.

Deleuze aponta, ainda, uma dimensão absoluta do extracampo, que introduz o transespacial e o espiritual à imagem. Para ele, a imagem do cinema se abre para uma duração imanente ao todo do universo, ao aberto, que não é mais um conjunto e não pertence à ordem do visível. O todo é aquilo o que impede cada conjunto de se fechar em si mesmo.

Num caso, o extracampo *designa* o que existe alhures, ao lado ou em volta; noutra caso, atesta uma presença mais inquietante, da qual nem se pode mais dizer que existe, mas antes que ‘insiste’ ou ‘subsiste’, um alhures mais radical, fora do espaço e do tempo homogêneos. (DELEUZE, 1985, p. 29)

Ainda que o enquadramento seja limitador e que tente formar um sistema fechado neutralizando as suas imediações, como frequentemente o faz, por exemplo, Hitchcock, o sistema ainda assim é comunicante. Nesses casos, de acordo com Deleuze, a importância da segunda dimensão do extracampo é decisiva. Quando Hitchcock aprisiona na imagem seus componentes – o coque de Madeleine e o coque de sua avó, em *Um corpo que cai*, por exemplo– ele abre a imagem a um jogo de relações puramente pensadas, nesse caso, relacionando a personagem Madeleine a sua avó.

É importante ressaltar que o tempo, elemento fundamental do cinema, é um fator que funda o extracampo, por ser produtor de ambiguidade. É o tempo que faz com que o extracampo constitua um “devir possível”. Isso porque para que as coisas entrem no campo ou saiam dele, é necessário que se dispense certo tempo, inclusive para a observação ou contemplação do espectador. É nesse jogo do extracampo que o espectador se relaciona com as imagens de forma a expandi-las. É ele quem estabelece uma ligação mental entre o visto e o não visto, que “derruba” as barreiras do quadro cinematográfico. E isso é possível, em grande medida, pelo apagamento de seu próprio corpo e de uma profunda identificação com aquilo que ele assiste, a ponto de se transportar catarticamente para o mundo diegético, para o real instaurado pelo filme.

Mas é pela força que o extracampo tem de abrir o filme para além de si que ele ganha extrema relevância nas narrativas. Para Jean-Louis Comolli, é necessário que se procure formas que tentem dar conta dessa tensão inerente ao real. Reivindicar a potencialização do extracampo é, desse modo, não só o modo que ele propõe para aproxi-

mar as obras ao real que as funda, mas também uma postura política contra a “toda-ficção de tudo”, contra a informação-cultura-mercadoria, contra as obras que ele acusa de tentar “reduzir este jogo, limitar esta margem, regulá-la para que o ‘fora’ de cada campo seja de fato sempre da mesma *ordem*” (COMOLLI, 2006, p. 144). Percebe-se, portanto, que é impossível pensar o cinema sem pensar o extracampo, tanto em sua versão documental quanto na de ficção, ainda que existam filmes que acabam por reduzir as margens para esse jogo, valendo-se, nesse caso, daquilo que Comolli chama significativamente de “estratégias televisivas”.

O extracampo na TV

A potencialização do extracampo como uma propriedade das imagens cinematográficas surge em pensadores como Comolli como uma forma de resistir à força dos processos hegemônicos de falar do mundo, nos quais a TV tem certamente um papel fundamental. Essa reivindicação envolve modos de composição das imagens, certamente se estende aos lugares previstos para o espectador, à relação política e esteticamente proposta para quem frui filmes e textos. Em que pese a dimensão criativa e de resistência dessa proposição, ela não exclui o extracampo da TV. Menos que uma propriedade exclusiva do cinema, o extracampo pode ser entendido como uma possibilidade de composição de imagens, de diferentes naturezas, nos diversos dispositivos. Nessa perspectiva, Daniela Nombela (2007), identifica usos e implicações do extracampo em formas textuais tão distintas como o cinema, a TV, a pintura e a fotografia. No que diz respeito propriamente à televisão, essa autora reconhece diferentes modos de configuração do extracampo, que podem ser resumidas, a nosso ver, a três.

A primeira delas seria a constituição do extracampo como falha, que se manifesta por deficiência ou problema técnico. Nesse caso, o extracampo apresenta-se quando a continuidade do fluxo é interrompida por alguma falha técnica, que, assim, impõe uma demora ou mesmo um vazio informativo nas imagens. É o caso, por exemplo, das telas escuras ou das imagens paradas que surgem no vídeo, indicando um problema técnico e introduzindo ao mesmo tempo outro vagar, uma tensão, uma expectativa ou mesmo um “ruído” na trama incessante das imagens. Ainda que Nombela não tenha considerado essa possibilidade, podemos incluir nesse grupo outras falhas, de natureza diferente, não apenas técnicas. Quando o dispositivo televisivo, por exemplo, fracassa no estabelecimento e no controle dos seres que a habitam instaura-se um silêncio ou um ruído constrangedoramente reveladores de algo mais do que aquilo que as imagens mostram. Assim, quando um personagem não chora, não ri ou não se comporta de acordo com o roteiro, um devir inesperado se instaura, mesmo que brevemente.

Uma segunda possibilidade de extracampo na TV, extraída das reflexões de Nombela,

seria resultado da relação com o acontecimento narrado, quando este não se oferece traduzível ou adequado – temporal ou espacialmente – às imagens televisuais. Neste segundo caso, mais complexo, geralmente há uma desconexão entre o tempo do acontecimento e o da produção e das emissões televisivas. Com isso, não é possível que a TV produza imagens que recubram o acontecimento, restando então, aquelas cenas que se vinculam a ele indiretamente, por alusão, metáfora, metonímia ou outra figura de linguagem. Nesse caso, estão as cenas que algo vai acontecer diante das câmeras, que aguardam e mostram, por exemplo, janelas, portas fechadas ou abertas, avenidas ou ambientes que marcam uma espera por algo que virá. Encontram-se, ainda, numa direção oposta, aquelas imagens que se produzem quando o acontecimento já cessou, não restando outra imagem possível que não a de um rastro, de uma espécie de prolongamento necessário, uma vez que a enunciação televisiva precisa se manter. São exemplos, aqui, tanto as imagens de crimes e de acidentes naturais, que ocorrem antes que as câmeras os alcancem, quanto as cenas de campos de futebol ou quadras esportivas vazias, pelo término ou interrupção da partida. Nessa categoria podem ser incluídas igualmente aquelas situações em que a força do acontecimento ao vivo desafia a capacidade televisiva de narrá-lo. Trata-se, obviamente, aqui, dos raros casos em que o “ao vivo” não é planejado, encenado ou um efeito narrativo. Nessas ocasiões, a TV fica permanentemente sob o risco de perder o controle da situação e desafiada a narrar algo cujo sentido lhe escapa, gerando imagens imprevistas e, por isso mesmo, “incompletas” (MACHADO, 2003).

Um último conjunto de possibilidades de extracampo televisual apresenta-se articulado a claras estratégias narrativas, quando as imagens são planejadamente compostas em relação com o extracampo. Diferentemente do caso anterior, em que a temporalidade do acontecimento impõe um desafio à imagem televisiva, aqui se depara um gesto consciente, planejado, estratégico e não raro altamente codificado. Os exemplos são particularmente esclarecedores e compreendem desde imagens de palco dos programas de entretenimento à espera ou após a saída de convidados, cenas de passagem, continuidade, de produções ficcionais ou de programas informativos, ou, ainda, momentos que Nombela considera “extremos”, como as imagens em sombra, intencionalmente distorcidas, típicas de certas emissões jornalísticas ou passíveis de censura, como aquelas de conteúdo erótico. Nesse último caso, para Nombela, essas imagens, chamadas por ela de codificadas, constituiriam uma forma particular pelo fato do extracampo se apresentar não em função do enquadramento ou do cenário, mas do sinal da imagem, que oculta a figura humana.

Nessa breve recuperação das diversas manifestações do extracampo na TV, gostaríamos de deixar de lado, por hora, a pergunta sobre se elas mantêm a força ou a intensidade verificadas no cinema – ou, pelo menos, em certos filmes – e, ainda, o quanto diferem entre si. Gostaríamos de chamar a atenção, antes, para o papel, nos três casos identificados por Nombela, que o som desempenha na relação com tais imagens. Sob a forma predominante da fala de locutores, apresentadores, repórteres, o som apresenta-se como

um esforço de controlar, articular ou mesmo compensar a (in)expressividade das imagens. Se a televisão é regida pela obrigatoriedade de ver tudo, o tempo todo, em campo, diante das imagens que apelam ao extracampo, resta ao som o papel de reconstituir o campo visual. Ressalta-se, aqui, claramente, o caráter tagarela da TV, que se vê obrigada a falar, interminavelmente, para tornar presente, visível de alguma forma, o que não está nas imagens. Seja diante do campo de futebol vazio, seja quando um repórter, num cenário qualquer, conta algo que aconteceu ou acontecerá em outro lugar, seja quando um apresentador chama um convidado e introduz a surpresa de sua chegada ao palco, seja quando um acontecimento não é traduzível em imagens, resta à TV produzir algum som, ocupar o espaço com algo ao mesmo tempo presente, produtor de visibilidade e invisível. Essa tagarelice obviamente visa controlar os sentidos das imagens, dos acontecimentos e, claro, o próprio espectador, mantendo-o num regime de afecção via fluxo estético, produzindo ao mesmo tempo informação fácil e contato (CHION, 2008; RODRIGUEZ, 2006; OBICI, 2008).

Nesse caso, verifica-se que o extracampo impõe à realidade televisiva uma tensão, de que o descompasso articulado entre imagem e palavra falada é um indicador importante. Essa tensão, parece-nos, está relacionada à própria constituição da realidade televisiva, dos mundos televisivos que, produtos de linguagem, não estão legitimados *a priori*, mas necessitam ser ratificados, habitados mesmo, pelo espectador. Assim, a linguagem televisiva é marcada pelo alto grau de controle, manifesto em previsibilidade e repetição, pelo esforço de produção de familiaridade. Por outro lado, como ação comunicativa, o acontecer da linguagem em texto, em programas, em narrativas, está sempre sujeito à falha e a interpretações e efeitos não previstos. Assim, por exemplo, a factualidade de um telejornal ou de um *reality show* oferece a promessa de um real e de experiências verdadeiras. No entanto, cabe ao público, através de sua vivência ordinária, autenticar ou não esse real e essa experiência que lhe são ofertados. Para que a audiência valide a factualidade como verdadeira ou artificial, a performance do programa surge como o principal critério. Como aponta Annette Hill,

A performance funciona como um critério de autenticidade, que permite aos espectadores responderem, de forma subjetiva, às representações audiovisuais. (...) A noção de performance é embasada na avaliação da audiência, composta por pessoas reais e por suas experiências (HILL, 2007, p. 116).

A autora observa o quanto o fenômeno dos *realities shows* transformou a “autenticidade” num valor fundamental para a experiência televisiva e, mais importante, como o termo adquire significados instáveis entre os espectadores, constituindo-se numa espécie de “problema” moral coletivo. Assim, a dependência da performance, por um lado, e a da produção da linguagem, por outro, introduzem rachaduras no mundo aparentemente fechado da telerrealidade. Não é à toa que o extracampo televisivo, nas categorias extraídas

de Nombela, constitui-se tanto como falha, como estratégia e como necessidade. Nem que precise, em todos os casos, ser controlado, vigiado, sobreposto pela fala, de modo a não fugir do papel previsto ou suportável, de modo a não abrigar mais aberturas que o desejável.

Uma nota metodológica

Se o mundo da televisão é interessante e espetaculoso, é sempre para atrair e manter a relação com o espectador. As formas fechadas e coerentes também eliminam as arestas para tornar os produtos palatáveis, porque exigem pouco esforço e facilitam a digestão. Uma bela enunciação maquia os possíveis riscos do enunciado (ECO, 1984). Uma vez dentro da realidade instituída pela televisão, as relações mentais e emocionais que cabem ao espectador estariam subjugadas às regras e limitadas pela potência dessa realidade. Fica claro, no entanto, o quanto o espectador é um elemento “problemático”: desejado, controlável, seduzido, envolvido, ao mesmo tempo presente e livre. No caso do extracampo, o espectador tem acentuado seu papel de produtor de sentidos e, mais ainda, de definição a respeito do que a imagem fala. Afinal, se o extracampo implica *demora* e contemplação, está envolvendo, então, atributos que não são exclusivos da imagem, que não tem caráter absoluto, que são marcados pela natureza da experiência temporal que o espectador estabelece com o que vê. Nesse sentido, se a TV pode ser considerada fluxo incessante, constituído pela sucessão de fragmentos justapostos, isso não significa que este seja “rápido”. Como lembra Umberto Eco (1994), no seu comentário a respeito das “Seis propostas para o próximo milênio”, de Ítalo Calvino, a rapidez é uma experiência temporal que tem como parâmetro, contraface e espelho, a *demora*. É impossível pensar uma sem a outra, é impossível viver uma sem a outra.

Se não é pertinente atribuímos a exclusividade da *demora* ao cinema e a da rapidez à TV, por outro lado não se pode estabelecer de antemão que o espectador frua das imagens deste ou daquele modo, neste ou naquele tempo. Com isso, a configuração do extracampo na televisão revela-se não só um exercício conceitual ou descritivo, como também metodológico. Se ele depende de uma *demora* e, diante desta, numa contemplação, como percebê-lo, em meio ao fluxo, sem produzir artificialidades ou operá-lo de modo forçado e exógeno? Seriam os casos apresentados por Nombela seriam reconhecíveis por todos os espectadores – entre eles os pesquisadores – como situações de extracampo, especialmente na sua emergência no fluxo televisivo? No cotidiano, em frente à TV, em que momento nos “demoramos” na imagem? E quando “contemplamos”, nos abrimos para seu devir? Tais perguntas não têm respostas rápidas ou fáceis, especialmente se considerarmos que as interações TV/espectador envolvem tensões entre controle e liberdade, entre previsibilidade e autonomia. A menos que se adote uma perspectiva hierárquica, que afirmaria a determinação da TV sobre os modos como essa interação se constitui,

tais perguntas podem ser vistas como indicadoras de um processo aberto, de constante negociação, acentuando ainda mais o papel ao mesmo tempo importante e delicado do extracampo nas imagens televisuais.

Referências

- AUMONT, J. (Org.). (1995). *A estética do filme*. Campinas: Papirus.
- ANTUNES, E.; VAZ, P. (2006). Mídia: um aro, um halo, um elo. In: FRANÇA, V; GUIMARÃES, C. (Org.). *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 43-60.
- CASSETTI, F.; ODIN, R. (1990). De la paléo- à la néo-télévision. *Communications*. Paris: EHESS, n. 51, p. 9-26.
- CHION, M. (2008). *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.
- COMOLLI, J. L. (2001). Sob o risco do real. In: *forumdoc.bh.2001 – 5º Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo*. Belo Horizonte, Filmes de Quintal / FAFICH, p. 99-108. (Catálogo de festival).
- _____. (2006). "Fim do fora-de-campo? In: Catálogo do *ForumDoc.BH*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal/Fafich.
- DELEUZE, G. (1985). *Cinema, a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense.
- ECO, U. (2003). *Obra aberta*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva.
- _____. (1984). "TV: a transparência perdida". In: *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova fronteira.
- _____. (1994). *Seis passeios no bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ELLIS, J. (1994). *Visible fiction*. Londres: Routledge.
- _____. (2000). *Seeing things*. Londres: Routledge.
- HILL, A. (2007). *Restyling factual TV: news, documentary and reality television*. New York: Routledge.
- IMBERT, G. (2003). *El zoo visual: de la televisión espectacular a la televisión especular*. Barcelona: Gedisa.
- JOST, F. (2004). *Seis lições sobre a televisão*. Porto Alegre: Sulina.
- LEAL, B. S. (2008). A experiência do telejornal: a âncora naturalista. *Revista FAMECOS*, v. 36, p. 54-60.
- _____. (2008). Telejornalismo e autenticação do real. *E-Compós* (Brasília), v. 11, p. 1-13.
- LEAL, B. S.; VALLE, F. P. (2008). O telejornalismo entre a paleo e a neoTV. *Contemporânea*, Salvador, v. 6, p. 10.
- MACHADO, A. (2003). *A televisão levada a sério*. São Paulo: Ed. Senac.
- MOUILLAUD, M.; PORTO, S. D. (Org.). (1997). *O jornal: da forma ao sentido*. Brasília: Paralelo 15.
- MUNCH, B. (1992). *Les constructions référentielles dans les actualités télévisées: essai de typologie discursive*. Berne; New York: P. Lang.
- NOMBELA, D. (2007). *El campo vacío*. Madrid: Cátedra.

- OBICI, G. L. (2008). *Condição da escuta: mídias e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- RINCÓN, O. (2002). *Televisión, video y subjetividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- RODRÍGUEZ, A. (2006). *A dimensão sonora da linguagem audiovisual*. Trad. Rosângela Dantas. São Paulo: Ed. Senac.
- STAM, R. (1985). "O telejornal e seu espectador". In: *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 13, out., p. 74-87
- VERÓN, E. (2001). *El cuerpo de las imágenes*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- XAVIER, I. (1977). *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- WILLIAMS, R. (1974). *Television: technology and cultural form*. Londres: Routledge.

BRUNO LEAL é professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG.

brunosleal@gmail.com

NUNO MANNA é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG.

nuno.manna@gmail.com

PHELLIPY JÁCOME é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG.

phellipyjacome2002@gmail.com

*Artigo recebido em março de 2011
e aprovado em maio de 2011.*