



# TELEVISÃO:

## Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

Volume II

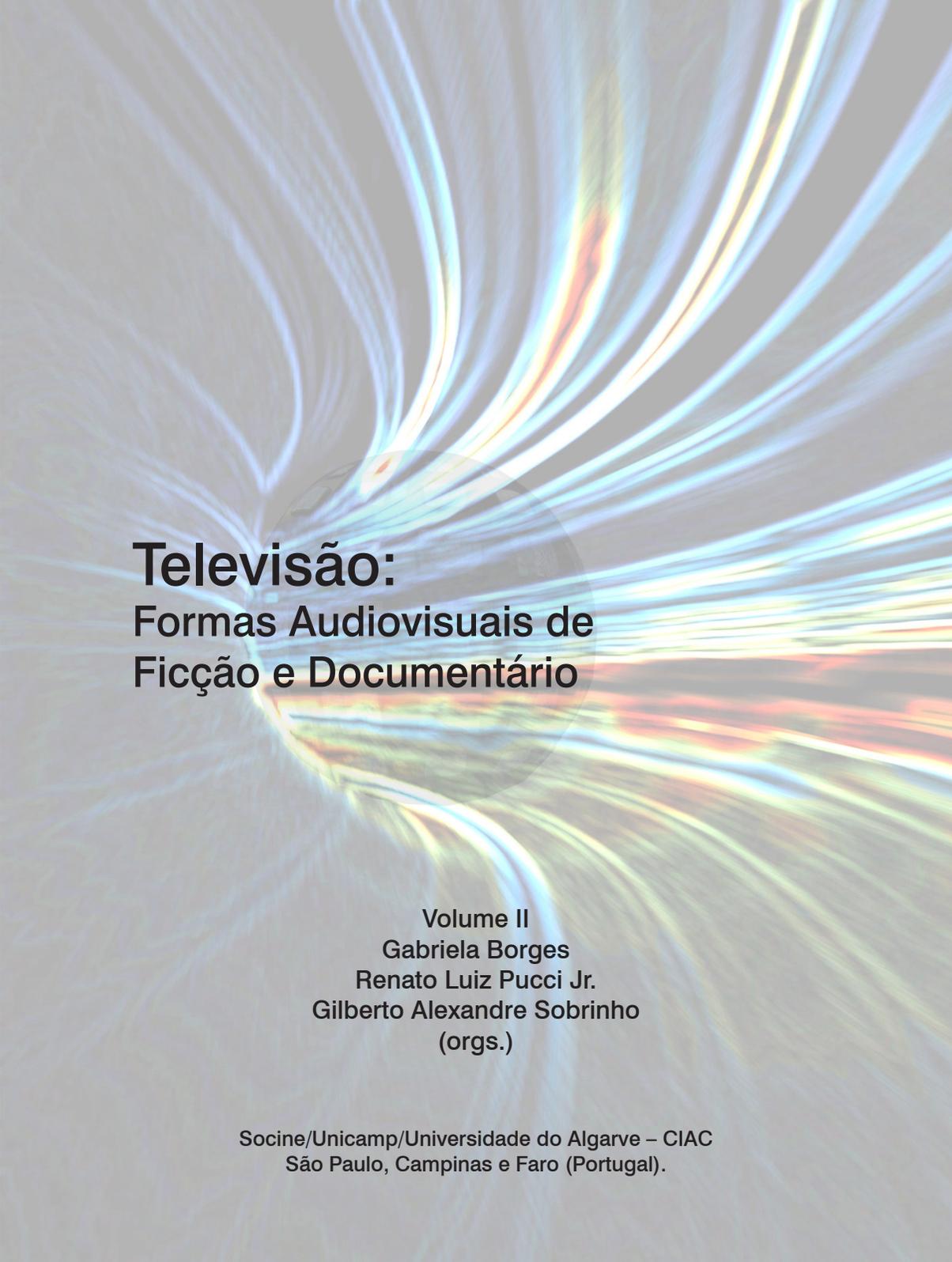
Gabriela Borges

Renato Luiz Pucci Jr.

Gilberto Alexandre Sobrinho

(orgs.)



The background features a central, semi-transparent globe with a grid pattern. From the globe, numerous vibrant, multi-colored light trails (in shades of blue, green, yellow, and orange) radiate outwards, creating a sense of motion and digital connectivity. The overall aesthetic is modern and technological.

# **Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e Documentário**

**Volume II  
Gabriela Borges  
Renato Luiz Pucci Jr.  
Gilberto Alexandre Sobrinho  
(orgs.)**

**Socine/Unicamp/Universidade do Algarve – CIAC  
São Paulo, Campinas e Faro (Portugal).**

Borges, Gabriela; Pucci Jr., Renato Luiz; Sobrinho, Gilberto Alexandre (orgs.)  
ISBN: 978-989-8472-20-5

1. Televisão 2. Ficção 3. Documentário 4. Análise Audiovisual 5. Título

---

## **Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário**

Volume II

Organização: Gabriela Borges, Renato Luiz Pucci Jr., Gilberto Alexandre Sobrinho  
Design Gráfico: Marcia R. Trayczyk Ribeiro  
Revisão: Maria de Lourdes Martins

---

Instituto de Artes/Unicamp

Rua Elis Regina, 50  
Cidade Universitária "Zeferino Vaz"  
Barão Geraldo, Campinas, SP  
13083-970 - Caixa Postal 6159  
(19)3289-1510 Fax: (19) 3521-7827  
[www.iar.unicamp.br](http://www.iar.unicamp.br)

CIAC/Universidade do Algarve  
FCHS, Campus Gambelas 8005-139 Faro  
T. 289800900 ext. 7541  
[www.ciac.pt](http://www.ciac.pt)

SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual  
Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443 - São Paulo (SP) - Brasil  
[www.socine.org.br](http://www.socine.org.br)

Diretoria Socine (2012 – 2013)

Presidente: Maria Dora Genis Mourão, ECA-USP; Vice-presidente: Anelise Corseuil, UFSC; Tesoureiro: Maurício Reinaldo Gonçalves, UNISO; Secretária: Alessandra Soares Brandão, UNISUL

---

Campinas, Faro e São Paulo  
Setembro 2012

# Sumário

## 7 \_ Apresentação

### Entre a televisão e as artes

13 \_ Del flujo interminable a la televisión de autor  
*Mirta Varela*

29 \_ Adaptação televisiva e esquemas cognitivos: o caso de *Capitu*  
*Renato Luiz Pucci Jr.*

45 \_ Enquanto se espera por Godot: Mise-en-scène e edição no (tele)filme *Waiting for Godot*  
*Gabriela Borges*

59 \_ Som, fúria e sentido: Shakespeare na ficção seriada televisiva  
*Marcel Vieira Barreto Silva*

### Entre o real e o ficcional

73 \_ Sobre corpos e imagens: os documentários televisivos de Walter Lima Júnior, no *Globo Shell Especial* e no *Globo Repórter (1972-1974)*  
*Gilberto Alexandre Sobrinho Gilberto Sobrinho*

87 \_ Aserções sobre a realidade em *Lost*: documentários ou mockumentaries?  
*Eduardo Tulio Baggio*

99 \_ *Guerra e paz*, o uso da encenação nas séries de documentários da RBS TV  
*Cássio dos Santos Tomaim*

### Entre a serialidade e a transmidialidade

115 \_ Crimes contemporâneos – crítica social e neopolicial na América Latina  
*Luiza Lusvarghi*

131 \_ Taxonomia das séries audiovisuais: uma contribuição de roteirista  
*Iara Sydenstricker*

143 \_ A vida é alheia, mas os efeitos da cultura industrializada são nossos.  
*Dilma Beatriz Rocha Juliano*

157 \_ Das possibilidades narrativas nas plataformas de mídia  
*João Carlos Massarolo*



## Apresentação

Em 2011, houve a publicação de um primeiro livro a partir das atividades desenvolvidas junto ao seminário temático *Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e Documentário*.<sup>1</sup> Dando continuidade àquele trabalho, neste volume o leitor encontrará textos que trazem as reflexões apresentadas e debatidas no segundo seminário (organizado por Gabriela Borges, Renato Pucci e Flávia Seligman), durante o XV Encontro Internacional da SOCINE - Sociedade Brasileira de Cinema e Audiovisual, realizado na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em setembro de 2011.

É possível detectar alguns eixos de pesquisa que têm delineado o trabalho do seminário, nestes dois anos, e que se expressam na produção tanto do volume I quanto do volume II. Destacam-se a criatividade e o experimentalismo no uso do meio, que estão relacionados com questões de autoria e que contribuem para o deslocamento do olhar sobre a televisão enquanto um meio propagador de discursos vazios, além de enfatizar a importância do debate sobre a qualidade em suas diversas facetas. Outra linha que se afirma neste seminário está relacionada com as adaptações, recriações e transcrições, de acordo com diferentes enquadramentos teóricos, que empreendem um diálogo principalmente com o cinema e as outras artes, como o teatro e a literatura e que também estão relacionados com a autoria. A serialidade, característica intrínseca da ficção televisiva, não poderia deixar de fazer parte destes estudos, ainda mais se considerarmos a profícua produção televisiva brasileira. Ainda nesse âmbito, há a tendência contemporânea para as transformações atravessadas pela serialidade ficcional, tanto em relação à transmedialidade quanto às suas relações com a referencialidade e o documental nos seus diversos formatos. Finalmente, também observamos nos trabalhos as abordagens e os procedimentos diversificados que a televisão tem dado aos discursos sobre o real, na sua relação com a autoria e com a construção narrativa.

1 | BORGES, Gabriela; PUCCI JR., Renato; SELIGMAN, Flávia (orgs.). *Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e Documentário* – Vol. 1. São Paulo/Faro: Socine/CIAC Universidade do Algarve, 2011. Disponível em: <http://www.ciac.pt/livro/livro.html>

Como no primeiro volume, os autores dos textos que compõem este livro adotaram a perspectiva da pesquisa empírica, em especial por meio da análise dos produtos televisuais, sem descuidar de aspectos contextuais, intertextuais e tecnológicos, quando necessário. A presente coletânea tem o intuito de dar a conhecer os projetos e as reflexões mais recentes que se desenvolvem neste campo e sistematizar as principais questões teóricas e empíricas que mobilizam as pesquisas em curso. Neste sentido, foi realizada uma parceria entre a SOCINE, o Instituto de Artes, da UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas), e o CIAC (Centro de Investigação em Artes e Comunicação), da Universidade do Algarve para a coedição deste livro.

O livro está organizado em três seções: 1) Entre a televisão e as artes; 2) Entre o real e o ficcional; 3) Entre a serialidade e a transmidialidade. Na primeira seção, a abordagem em torno do fluxo televisivo, conceito cunhado por Raymond Williams, é recontextualizada, debatida e colocada em circulação com a também influente ideia de autoria, cara aos estudos audiovisuais, sobretudo para os domínios do cinema. Essas considerações são levadas a cabo por Mirta Varela<sup>2</sup>, da Universidade de Buenos, que realizou sua conferência como convidada e que, gentilmente, nos enviou o material para publicação. Ainda na primeira seção, a minissérie *Capitu*, exibida pela Rede Globo, é objeto para o escrutínio, sob a abordagem cognitivista, e também as poéticas de Samuel Beckett e William Shakespeare são investigadas em dois outros trabalhos, completando um quadro de programas em que a televisão relaciona-se, de modo expandido, com o literário e o teatral. Dessa forma, as pesquisas apontam para caminhos inquietantes no horizonte da programação televisiva e justificam a urgência do debate em torno do artístico e do televisivo.

Na segunda seção, os textos voltam-se para o documentário e sua manifestação em três lugares distintos: a estilística de Walter Lima Júnior, em documentários dirigidos para os programas *Globo Shell Especial* e *Globo Repórter*, ambos da Rede Globo; os investimentos assertivos, portanto, no esteio documentarizante, em produtos da série *Lost*; e as questões sobre a encenação em séries documentais, e a respeito dos acontecimentos históricos dramatizados, realizados em produtos da emissora gaúcha RBS TV.

Finalmente, a terceira seção aborda os gêneros e formatos seriados, nas suas distintas manifestações, e nas suas articulações com as tendências tecnológicas e culturais, como a busca e a problematização de uma taxonomia das questões em torno da nomeação e dos gêneros, a revisitação do conceito de indústria

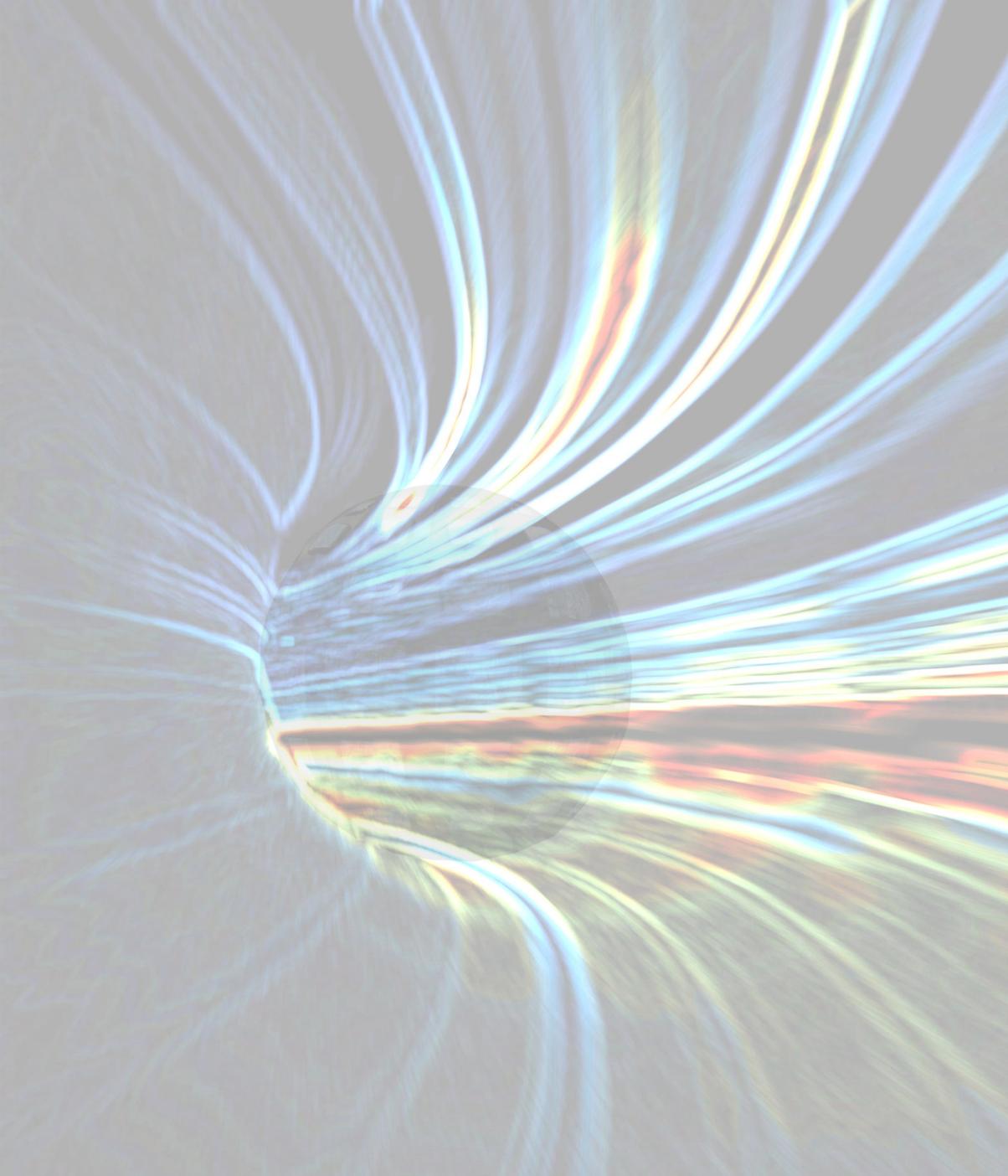
cultural manifesta na narrativa seriada *A vida é alheia* (Rede Globo) e a expansão das narrativas para as novas plataformas midiáticas.

Para finalizar, destacamos que este seminário inaugurou, de forma sistemática, os estudos televisivos no interior da SOCINE, associação de pesquisadores que durante muito tempo esteve voltada primordialmente aos estudos de cinema. Por mais essa razão, consideramos de suma importância tanto a realização do seminário, quanto a publicação deste livro, que apontam para perspectivas de aprofundamento dos estudos do audiovisual.

Boa leitura.

Os Organizadores





**Entre a televisão e as artes**



# Del flujo interminable a la televisión de autor

Mirta Varela  
Universidad de Buenos Aires

Durante los últimos años ha cobrado interés el debate sobre “la muerte de la televisión”. Aunque adhiero a la hipótesis de que los medios de comunicación no mueren -al menos si acordamos que un medio de comunicación se define por su función social- resulta evidente que el libro, el periódico o la radio, están destinados a sufrir fuertes transformaciones, cambios de soporte y migraciones de públicos. Creo que la televisión pertenece a este tipo de medio que se enfrenta actualmente a un cambio profundo de su posición y de su rol en el sistema, de su función social y de las estéticas que convoca, aunque de ninguna manera podríamos decir que está agonizando.<sup>1</sup> Se trata, en síntesis, de un contexto en el que vale la pena repensar el modo en que la televisión nos interpela y en el que puede ser abordada durante esta etapa.

En este trabajo me propongo analizar el lugar que ha ocupado el concepto de flujo en el análisis televisivo y las posibilidades –y límites- que presenta la concepción de una “televisión de autor”. Los organizadores de este libro han recurrido a una cita de Kristin Thompson para plantear la necesidad de revisar el concepto de flujo (Borges; Pucci y Seligman, 2011). Efectivamente, en *Storytelling in film and television* (2003), Thompson señala que una de las causas del atraso de las lecturas estéticas sobre televisión –en comparación con el cine- tendría su origen en la visión dominante de la programación televisiva como un flujo homogeneizador e hipnotizante, concepción que no abriría espacio para el examen detallado de productos específicos. Por el contrario, considera que el paradigma del flujo televisivo (tal como lo concibió Raymond Williams) debe ser abandonado ya que los estudios en recepción indican que los telespectadores distinguen con claridad entre un programa y otro, así como entre el programa y los intervalos comerciales. Aunque no comparto la propuesta de Kristin Thompson de abandonar el concepto de flujo, me interesa el planteo: hasta

1 | He desarrollado este punto y especialmente las relaciones entre la televisión y su circulación en internet en “Él miraba televisión, You tube. La dinámica del cambio en los medios”, un trabajo que integró un libro que lleva por título *El fin de los medios. El comienzo del debate* (Carlón y Scolari, 2010).

dónde este concepto ha sido un impedimento para otro tipo de abordajes del discurso televisivo. Intentaré responder a esta pregunta a partir de tres estrategias diferentes que desarrollaré a lo largo de las siguientes páginas.

En primer lugar, reconstruir el contexto teórico en el cual fue concebida la noción de flujo. Entiendo que la historia intelectual y la historia conceptual permiten comprender algunos sentidos importantes de los conceptos tal como circulan en la actualidad. Pero además, sería un camino coherente con la propuesta de Raymond Williams que dedica un libro completo - *Keywords* - a revisar los principales conceptos de la sociología de la cultura. Si a eso sumamos el hecho de que estamos ante un momento de transformaciones y crisis de los conceptos con que abordamos nuestros objetos de estudio, puede resultar de utilidad revisar el origen de lo que hoy vemos cambiar ante nuestros ojos.

En segundo lugar, hipotetizar la posibilidad de una “televisión de autor” como alternativa al concepto de flujo. La radio y la televisión han sido simultáneamente los medios de mayor popularidad y los menos valorados estéticamente. La forma de producción industrial llevó a borrar o diluir la autoría de los programas de estos medios y a privilegiar el reconocimiento del *star system* o los géneros predominantes. En una etapa en que ya contamos con una historia de la televisión y en la que algunos de sus programas destacados se autonomizan del flujo televisivo a través de la circulación en DVD e internet, me pregunto si no puede pensarse un nuevo tipo de producción y un nuevo público.

Por último, discutir o poner a prueba lo anterior a partir de tres casos de la televisión argentina que, aún sin ser representativos, podrían encontrar equivalentes en otros lugares del mundo. Me refiero al antecedente documental y ficcional de Raymundo Gleyzer, cineasta político de la década del sesenta-setenta que fue camarógrafo de televisión; la miniserie *Tumberos* (2002) de Israel Adrián Caetano y *El hombre de tu vida* (2011), una miniserie de Juan José Campanella.

## **El concepto de flujo en Raymond Williams**

Raymond Williams creó este concepto como una reacción frente al modo hegemónico de encarar el análisis textual hasta la década del sesenta en el campo de la crítica literaria y la historia de la literatura –que era su campo de origen- donde se privilegió sistemáticamente el trabajo sobre la obra y el autor. Williams había iniciado esta “cruzada” contra la crítica literaria mucho antes de

interesarse por la televisión. Lo hizo como parte de un movimiento teórico que pretendía cuestionar las bases de la crítica formal, interesada por la estética de las obras literarias concebidas como parte de las Artes, y reemplazarla por una Sociología de la literatura que concibiera a las obras literarias como parte de la cultura y la sociedad. Este desplazamiento desde la Crítica literaria a la Sociología de la literatura, llevaba a proponer, en última instancia, una Sociología de la cultura de la cual Williams sería un teórico fundamental.

Cuando se busca cuestionar el modo de organizar, escribir o plantear una historia de la literatura o del arte, se suele optar por seguir uno de estos dos caminos. El primero -y también más habitual- es la redefinición del canon a través del desplazamiento de algunos autores y obras consagrados y la inclusión de otros nuevos. El segundo es someter el mismo canon a un nuevo marco teórico, releer las mismas obras desde un punto de vista novedoso. Raymond Williams realizó ambos movimientos.

Su libro *Culture & Society*, publicado por primera vez en 1958, fue un intento exitoso por releer la historia de la literatura inglesa desde una clave sociológica. Allí el canon se presenta desde un punto de vista original para la crítica de la época. Va en busca de los autores "clásicos" (Edmund Burke, Coleridge, Thomas Carlyle, George Eliot) que habían sido interpretados por otros críticos precedentes como los más altos exponentes de la estética universal. Pero en lugar de valorar sus aportes formales y "artísticos", los lee como documentos de la sociedad de su época. Encuentra en ellos indicios acerca de las transformaciones sociales, de los cambios históricos operados en la sociedad inglesa a lo largo de los siglos, de su relación con la técnica, el trabajo, las costumbres, el crecimiento urbano, la extensión de la educación popular, etc. De esta manera, convierte a la literatura en un documento de cultura y sociedad.

En *The Long Revolution* (1961), en cambio, realiza un movimiento que podría pensarse como complementario del anterior, al introducir la prensa como un corpus cultural. En la revolución producida por la imprenta, la literatura no es el tema preferente, sino las funciones y los géneros de la escritura. La prensa, de esta manera, deja de ser un objeto de la historia política y puede convertirse en un corpus para la historia de la literatura y del arte. Realiza, de este modo, una lectura cultural de la prensa.

Cuando Williams llega a interesarse por la televisión, lo hace por una doble vía: como historiador de la cultura y como intelectual interesado por la cultura

de su tiempo. Como historiador de la cultura puede percibir la importancia de la televisión y no duda -como la mayor parte de los intelectuales de su tiempo- acerca del interés de este nuevo medio. Como intelectual, incluye a la televisión en su horizonte de intereses y escribe notas periodísticas sobre la programación de su tiempo. Pero también participa activamente de la BBC, escribe guiones, asesora, orienta sobre cómo debería ser la televisión inglesa.

El concepto de flujo, en ese contexto, fue una propuesta innovadora (Williams, 1992: 80-92), que rompía con la tendencia dominante en los estudios literarios y que no hacía más que continuar una tarea emprendida por Williams en *The Long Revolution* al analizar la importancia de los periódicos y las revistas para la formación de un público lector en Inglaterra. Allí, contra el análisis textual imperante, Williams reivindica la página del diario como un objeto visual antes que literario, como un mosaico de sintaxis no lineal y percibe la tendencia a la miscelánea como característica formal de la cultura de masas.

La miscelánea estaba presente en la mezcla de géneros propia de los magazines, donde la yuxtaposición de noticias y ficciones, información y entretenimiento, texto e imagen, ilustración y fotografía, noticia y publicidad, fue permanente. La miscelánea es un rasgo del orden del contenido pero también un rasgo formal que se convertirá en una constante de la prensa, los magazines, los espectáculos teatrales de corte popular, la programación radial y, por supuesto, también la televisiva. Si me detengo en la hipótesis de Williams es porque, sin duda, internet continúa siendo un eslabón más en esta tendencia a la miscelánea que Williams no llegó a ver (porque falleció en 1988) pero llegó a intuir históricamente. Internet es, en muchos sentidos, el “flujo perfecto”: todos los géneros, todos los lenguajes, todos los discursos, todos los órdenes semióticos se encuentran contenidos allí y “fluyen” permanentemente en un devenir que parece no tener fin. Internet es más aún que la televisión, un flujo interminable.

Pero Williams no estaba hablando únicamente de un rasgo formal o de contenido, sino de una tensión cultural. Entendía que la distancia entre una obra literaria o artística -concebida como una “unidad discreta” y discontinua- y el flujo radial o televisivo era, fundamentalmente, un problema de culturas. A pesar de ser un hombre formado en las letras, Williams no asoció esa distancia cultural a la diferencia u oposición entre la escritura y la oralidad o la palabra y la imagen, sino a la distancia entre la “Alta” cultura y la cultura de masas. Cuando Williams usa la metáfora de la canilla (ver televisión se parece más a abrir una canilla que a ir al teatro o leer un libro) para explicar el modo en

que el público accede a la televisión, está descartando cualquier forma de aura para el análisis de los medios de comunicación. Mientras la radio o la televisión son un flujo continuo (como el agua corriente), el teatro, el cine o la lectura, son discontinuos, comienzan y terminan, tienen un principio y un fin, y eso convierte la experiencia de asistir al cine o al teatro en una suerte de ritual demarcado del tiempo y el espacio cotidiano, algo que en el caso de la televisión nunca sucede.

Williams era, por otra parte, un reformista sospechoso para el marxismo inglés de su época. Y cuando en su tránsito por la BBC tuvo la oportunidad de imaginar qué hacer con la televisión real, defendió las estéticas realistas –contra cualquier forma de ruptura vanguardista- y valoró especialmente la capacidad de la televisión para entrar en contacto con lo inmediato. Criticó la presencia de expertos, las voces profesionales y los relatores deportivos. Valoró la capacidad de la televisión para realizar retratos de la gente común: “Un hombre hablando y mostrando su trabajo se encuentra entre las mejores cosas que pueden encontrarse en la televisión”.<sup>2</sup> En síntesis, valoró la capacidad de la televisión para presentar una forma directa e inmediata, aunque entendiera esta inmediatez como una convención histórica basada en modos de actuar, tomas y planos de las cámaras, iluminación y otras elecciones estéticas. Aunque no creía que la televisión fuera una “ventana al mundo”, valoró su habilidad para comunicar y analizar las experiencias de la gente ordinaria. Lynn Spigel (1992: xxxi) señala que Raymond Williams “vio la posibilidad de cambiar perspectivas sociales a través de las formas de la cultura popular”.

El concepto de flujo, casi sin proponérselo, también resultó un antídoto importante frente al recorte operado por el estructuralismo y la semiótica al estudio de los géneros. El concepto de género se presentó como particularmente adecuado para el estudio de los medios de comunicación entendidos como sinónimo de la cultura de masas. Sin embargo, desde esta perspectiva, se llega a conclusiones muy diferentes acerca de la valoración cultural. Tomo el ejemplo de Umberto Eco, un exponente singular y omnipresente. En *Obra abierta* entiende que el interés de la televisión radica en su capacidad para la transmisión simultánea y coloca su temprano análisis del directo televisivo en contacto con una lectura de la literatura de vanguardia. De hecho, el directo tiene, para Eco, posibilidades formales de producir una televisión de vanguardia. Sin embargo, la televisión alcanzaría su límite estético en el público de masas al que está dirigida y que, en

2 | Williams, Raymond, “The Miner in the City”. In: O’Connor, Alan. *Raymond Williams on Television*, p. 45, citado por Spigel, Lynn. “Introduction” (Williams, 1992, xxix).

cierta forma, determina la organización del discurso televisivo en base a géneros relativamente estables y reconocibles fácilmente por ese público. Eco entiende que para poder ejercer la crítica, es necesario aplicar los mismos aparatos analíticos a todas las formas culturales, no importa cómo las valoremos estéticamente. Es así como aplica el mismo tipo de análisis formal al *Ulises* de James Joyce (como máximo exponente de la novela de vanguardia del siglo XX), que a la televisión, aunque eso no signifique que valore ambos objetos por igual. A Eco le interesa la televisión por lo que encuentra en ella de relación con las vanguardias: la transmisión en directo, su imprevisibilidad, la sintaxis que resulta del montaje en tiempo real, su capacidad para incluir “la vida misma”.<sup>3</sup> De esta relación entre televisión y vanguardia se deducen concepciones y valoraciones de la televisión muy diferentes a las que sostiene Raymond Williams, interesado por el realismo. En síntesis, la cuestión de la valoración, la legitimidad y la diferenciación entre cultura de masas, alta cultura y vanguardias, están en el origen del concepto de flujo televisivo.

## ¿Existe el autor de televisión?

Al comienzo señalé que estamos en un momento de transición. En el caso de la televisión esta transición afecta especialmente a las formas de circulación y consumo y, por lo tanto, a esto que llamamos “flujo”. El caso de los seriales de televisión es uno de los más evidentes. La telenovela y otras formas de ficción y no ficción seriales han sido concebidas para un ritmo de consumo asociado a la organización de la grilla televisiva, con un horario estable, a un ritmo de uno o varios días por semana y en un canal prefijado. Esta regularidad y previsibilidad ha sido fundamental para la conformación de una audiencia y la inserción de la televisión en las rutinas de la vida cotidiana. La regularidad, previsibilidad y reiteración de formatos son rasgos fundamentales para determinar el valor social de la televisión pero también un límite para su valoración estética. En cualquier caso, la disyuntiva entre el análisis de la continuidad del flujo televisivo y la interpretación de unidades discretas de programas concebidos como obras ha cambiado de estatuto en la actualidad desde el momento en que una parte de la audiencia consume televisión por internet.<sup>4</sup>

3 | En buena medida es lo que valora Arlindo Machado (2000) cuando habla de una “poética da transmissão ao vivo”.

4 | Las cifras de este desplazamiento son inciertas y muy diferentes según los países, ciudades, etc. Sin embargo, no puede desconocerse que se trata de cifras en aumento, sobre todo entre los más jóvenes, lo cual convierte este desplazamiento en una tendencia.

En cierta forma, se trata de un fenómeno comparable al que tuvo lugar cuando el folletín comenzó a leerse en forma de libro. El folletín nació en la página del periódico, en contacto con la actualidad y las noticias policiales. Y tuvo en la secuencialidad la clave para su particular estructura narrativa. Pero cuando los folletines fueron reunidos y publicados en forma de libro, sufrieron cambios significativos: desaparecieron las alusiones a las noticias de actualidad, las publicidades explícitas o relativamente solapadas que aparecían en el periódico. Alejandra Laera (2003) analizó, para el caso argentino, los folletines populares publicados en los periódicos alrededor de 1880 que pasaron a ser editados en formato libro una década más tarde. Laera rastrea minuciosamente estas transformaciones operadas por los editores para convertir a los folletines en una novela. En síntesis, el pasaje del periódico al libro también trae aparejado el pasaje del folletín a la novela y un cambio radical en su forma de lectura. Cuando en la actualidad compramos un serial de televisión en DVD o hacemos download de internet, se trata de una operación similar: alteramos sustancialmente el contexto de emisión/recepción televisivo. La diferencia es que, salvo la eliminación de la publicidad de la televisión abierta, todavía nos cuesta percibir los cambios que esto produce en la textualidad de las series. Sin embargo, resulta bastante evidente que asistimos a un proceso que convierte a estos programas de televisión en programas de culto u “obras” en el sentido más tradicional del término.

Me pregunto si esto nos permite hablar de una “televisión de autor”. La preocupación por la televisión de calidad, la aparición de libros sobre cine y televisión y la inclusión de la cuestión de la autoría en algunos trabajos recientes parecen avalar esta posibilidad.<sup>5</sup> No me atrevería a resumir aquí los debates que llevaron a la crítica a definir un “cine de autor” y a la crítica francesa en particular a lo que dio en llamar “la politique des auteurs”. Pero sí quiero subrayar algunas cuestiones que hacen al contexto histórico de emergencia de esta noción en el caso del cine. *Cahiers du cinéma* fue fundada en 1951 por André Bazin y el movimiento conducente a la política de los autores tuvo lugar a mediados de la década del cincuenta. El artículo de François Truffaut “Ali Baba et la politique des Auteurs” es de 1955. En 1958, André Bazin (2000) publica una entrevista con Jean Renoir y Roberto Rossellini donde comparan a la incipiente televisión con el cine primitivo. Ambos valoran ese momento de la historia del cine en que “todo era nuevo” y dejaba espacio para la experimentación. Roberto Rossellini se dedicaría a partir de ese momento a hacer televisión porque la televisión se había convertido en la mejor vía para

5 | Es el caso del libro de José Francisco Serafim, *Autor e autoria no cinema e na televisão* (2009).

llegar a un público de masas. Realiza *La toma del poder por Luis XIV* (1966) para la televisión francesa y producciones notables para la televisión italiana como *La edad de hierro* (1964), *Los hechos de los apóstoles* (1969), *Sócrates* (1970), *Blaise Pascal* (1971). A partir de mediados de la década del sesenta prácticamente toda su producción es para la televisión, un gesto que podría juzgarse como político (si consideramos su interés en llegar a las masas y los temas elegidos para los programas) pero también estético (si consideramos sus declaraciones sobre las posibilidades abiertas por un medio en estado primitivo).

Por su parte, para la misma época, Jean-Luc Godard adoptaría una posición similar cuando orienta la producción del grupo Dziga Vertov a la televisión: *Luttes en Italie* (1969), *British Sounds* (1970), *Vladimir et Rosa* (1970), etc. Si me detengo en las referencias a estos nombres es porque no se trata de ejemplos azarosos. Se trata de los nombres que operaron simultáneamente tres transformaciones. En primer lugar, el reconocimiento o “invención” del autor cinematográfico. En segundo lugar, la invención de la crítica cinematográfica moderna y la institucionalización de la misma a través de la revista *Cahiers du Cinéma*. En tercer lugar, la figura de directores/autores cinematográficos, como resultado de ser una generación que por primera vez había sido formada viendo cine, reflexionando acerca del cine y ejerciendo su crítica.

En síntesis, la emergencia y consolidación de la televisión deja huella en la historia del cine. Algunos historiadores explican este proceso como una suerte de “depuración”: la televisión habría “liberado” al cine de su función de entretenimiento de masas. Al aparecer otro medio que lo releva de algunas “responsabilidades” en la industria del espectáculo, el cine tiene la posibilidad de volverse más experimental y menos pendiente de las concesiones al público. Si admitiéramos esta hipótesis como cierta, podríamos comparar el presente de la televisión con aquel momento de la historia del cine. La consolidación de internet como medio hegemónico desplaza la historia de la televisión y su público hacia el pasado. En este sentido, estaríamos asistiendo a la “liberación” de la televisión o, por lo menos de su función social más importante.

La huella que internet deje en la historia de la televisión no es sólo una cuestión de valoración o legitimidad. También atañe a la función de la crítica. La crítica cinematográfica cuenta entre sus principales objetivos con la formación de un gusto legítimo, lo que es antes un problema de poder que un problema estético. La reivindicación de una crítica televisiva, la formación de un canon y los intentos por reivindicar una televisión “de calidad” se encuentran en las antípodas de los

objetivos de la Sociología de la cultura que apunta a volver visibles las redes de poder y a interpretar los objetos de una cultura poniendo en suspenso la valoración estética que sobre ellos pesa. Lo que intento decir es que cualquier defensa de una mirada “estética” sobre la televisión, no debería volver las cosas a un momento anterior del debate. Dicho de otro modo, no resulta razonable descartar el concepto de flujo al precio de retrotraer los estudios sobre televisión a un punto anterior a donde los llevó Raymond Williams.

## **Autor o autores de televisión**

A continuación, me gustaría revisar tres nombres de la televisión argentina con la intención de incorporar nueva empiria a los argumentos desarrollados hasta aquí. Se trata de tres casos que ponen en tensión las relaciones entre cine y televisión porque fueron formados en el cine y son reconocidos como directores de cine pero que, en diferente medida, con diferentes roles y en variados géneros, han realizado televisión. Me refiero a Raymundo Gleyzer, Adrián Israel Caetano y Juan José Campanella. Aspiro a que el recorrido por estos casos permita agregar nuevos argumentos para pensar las relaciones y tensiones entre el cine y la televisión que, por otra parte, no pueden dejar de discutirse en el contexto de transición entre la televisión e internet.

### **1. Raymundo Gleyzer**

Raymundo Gleyzer es considerado en Argentina uno de los más importantes cineastas políticos de fines de la década del sesenta y la primera mitad de los setenta. Gleyzer militó en el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) y en el marco de esa organización formó un grupo de cine militante llamado Cine de la Base con el que realizó varios filmes para su exhibición por fuera del circuito cinematográfico, en sindicatos, fábricas, organizaciones barriales, etc. Fue secuestrado por los militares durante la dictadura que se inició en 1976 y se encuentra desaparecido.

Después de estudiar en la Escuela de cine de La Plata y de haber filmado *La tierra quema* (1963) en el nordeste de Brasil, Gleyzer filma *Ocurrido en Hualfin* (1966) y *Quilino* (1966) junto a Jorge Prelorán, un nombre de referencia para el cine etnográfico. Cuando se distancia de Prelorán comienza a trabajar como camarógrafo de televisión. Gleyzer se convierte durante varios años en camarógrafo de *Telenoche*, el noticiero más exitoso de la televisión argentina comercial durante los años sesenta que perdura hasta la actualidad. Para ese noticiero filma informes notables sobre las Islas Malvinas (1966), Cuba (1970) y México (1970).

Sus imágenes de las Islas Malvinas se convierten en el primer documento visual realizado por un argentino en las Islas. Parte del material registrado en México para ese noticiero le permite realizar una de sus películas más importantes: *México, la revolución congelada* (1970).

Con material de archivo del noticiero también edita una de las películas de denuncia política más importantes de la época: *Ni olvido ni perdón* (1972), donde se presentan los testimonios de varios presos políticos que luego de hablar ante las cámaras de televisión fueron fusilados en el penal. La utilización del material de archivo televisivo ha sido silenciado o menospreciado por la crítica que sólo ve en Gleyzer un cineasta y en esas imágenes un film y no un documento que tuvo su origen en la televisión. Se trata de un procedimiento reiterado en el cine militante del período que utiliza cada vez que puede el material de archivo televisivo para realizar un cine que, paradójicamente, denuncia a la televisión como mayor exponente del imperialismo cultural y la estupidización de las masas. Al invisibilizar el hecho de que el archivo documental fue producido originalmente para la televisión, no sólo se le adjudica al cine cualquier mérito que surja del valor de esas imágenes, sino que se oculta la relación no deseada entre cine político y televisión. Esta última operación resulta fundamental porque la televisión “ensuciaría” un cine que denuncia desde una posición de “pureza” ideológica.

Cuando la crítica ha analizado los informes que se conservan de Gleyzer para la televisión, los ha recortado del noticiero o los programas para los que fueron producidos para analizarlos como parte de una “obra” firmada por un autor y como una concesión de este “autor” a la televisión.<sup>6</sup> Se da por válido el testimonio de Gleyzer diciendo que hizo televisión cuando no podía hacer cine, es decir por razones meramente económicas. Sin embargo, los trabajos cinematográficos y televisivos de Gleyzer no difieren en cuanto a su estética. Por el contrario, la estética de Gleyzer se adecuaba particularmente bien a la televisión. Entre sus mayores méritos se encuentran la capacidad para trabajar dentro de los géneros populares, para introducir el humor en medio de la tragedia -algo que está presente en *Los traidores* (1973) pero también en el Informe sobre las Islas Malvinas<sup>7</sup>-

6 | El libro más sistemático sobre su trabajo es el de Fernando Martín Peña y Carlos Vallina, *El cine quemado. Raymundo Gleyzer*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2003.

7 | En: “Raymundo Gleyzer: camarógrafo de televisión” (Trabajo presentado en el 2° Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Buenos Aires, 23 de octubre, 2010) comparé dos escenas en las que se presenta un entierro. La primera tiene lugar en el “Informe sobre las Islas Malvinas” y la segunda en *Los traidores*. En ambos casos Gleyzer apela a la ironía para una escena en extremo dramática como el entierro.

y una mirada sensible a las culturas populares que la televisión no podía sino apreciar. De manera que su “obra” estaba lejos de verse forzada estéticamente, por el contrario, creo que la distancia entre sus películas y sus informes para la televisión fue antes ideológica que estética y estuvo ligada a las diferentes formas de circulación de uno y otro medio. El mayor límite de la televisión parecía provenir de una censura que operaba en forma más directa sobre un medio dirigido a un público de masas.

## 2. Israel Adrián Caetano

La miniserie *Tumberos* de Israel Adrián Caetano, emitida por América TV durante 2002, fue un hito de la ficción televisiva argentina de las últimas décadas. *Tumberos* se convirtió en un éxito “de crítica y público” a partir de elementos que se estaban transformando en el ámbito cinematográfico. La prueba del éxito de “crítica” de un serial de televisión es que Ana Amado (2009), una crítica e investigadora en cine argentino, lo incluyó en el análisis del cine político de la década.

En 1998 Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano habían codirigido *Pizza, birra, faso*, celebrada rápidamente como el mojón inicial del denominado “Nuevo cine argentino”. En el año 2000, Bruno Stagnaro dirigió una serie para televisión que rápidamente se convirtió en un programa de culto: *Okupas*. Mientras el filme hacía deambular a los personajes por las calles y los taxis, la serie dirigida por Stagnaro convertía a la casa ocupada en un refugio tan incierto como el resto de la ciudad. *Okupas* incorporó un tema contemporáneo desde una perspectiva que producía una inflexión en el realismo televisivo. Evitó los decorados de estudio y los exteriores fueron utilizados para incluir los bordes de la ciudad y sus personajes, en lugar de mostrar la ciudad deseable y vacía que resulta tan habitual en las comedias televisivas. Aunque la iluminación y la musicalización no evitaron la estetización de la marginalidad y el relato no escapó al cliché del joven de clase media que se inicia en el submundo de la droga, la serie fue recibida por el público como una excepción a las reglas televisivas. Si tenemos en cuenta que en el momento de la irrupción de *Okupas* un ode los éxito de la ficción televisiva argentina era *Vulnerables* –una serie que ponía en escena la terapia grupal- resulta más claro el desplazamiento que produjo la serie de Stagnaro. De la intimidad a lo público, de lo psicológico a lo social, de la clase media hacia los márgenes, del consumo y la sobremodernidad a sus desechos.

En 2002, poco después de la crisis argentina de 2001, Caetano dirigió *Tumberos* que transcurría en un presidio y fue filmada en escenarios reales, incluido un

presidio (la ex cárcel de Caseros). Con *Tumberos* parecía consolidarse una asociación entre el cine y la televisión que nunca habían conseguido constituir una feliz pareja en la Argentina. *Tumberos* fue un paso más allá que *Okupas* en la elección de los márgenes sociales y consiguió poner en escena el encierro, la arbitrariedad de la ley, la corrupción y la destrucción de los acuerdos sociales en un momento político del país que parecía sin salida.

El cine y el video prefirieron las imágenes documentales para representar la Argentina post 2001. La televisión, que documenta en directo los acontecimientos históricos y que capturó imágenes memorables de la ciudad durante la crisis, produjo esta ficción donde abundaron, sin embargo, los motivos visuales que simbolizaron al 2001. La destrucción, la basura, los incendios, los enfrentamientos con palos y piedras, las banderas en medio de la disolución de la política fueron íconos que no parecían limitarse al ámbito carcelario y que en los capítulos finales se mezclaron sin dificultad con imágenes tomadas de los noticieros televisivos de pocos meses antes.

Estas ficciones que combinaron escenas realistas y oníricas, parodia de géneros periodísticos y materiales documentales, una música y una gráfica estridentes, parecían asegurar el éxito de público y, sin embargo, no produjeron secuelas importantes. A la extrema contemporaneidad de *Okupas* y *Tumberos*, le sucedieron innovaciones temáticas en esquemas retóricos muy tradicionales. *Montecristo* (2006) y *Televisión por la identidad* (2007) son dos ciclos que simbolizan esta apuesta por el cambio temático pero no formal a mediados de esa década. La inclusión de la identidad de los hijos y nietos de desaparecidos como parte de la trama de una telenovela produjo lógicamente un gran impacto. Sin embargo, el apoyo explícito al programa por parte de la organización Abuelas de Plaza de Mayo impuso un manto de corrección política a cualquier posible debate sobre los modos de representación de un tema tabú. La identidad, el reconocimiento y la persistencia de los lazos de sangre son tópicos del melodrama del siglo XIX que no necesitaron cambios drásticos para esta versión de *Montecristo* que, sin embargo, tuvo efectos inesperados en el público. De allí que en *Televisión por la identidad* se concibió la ficción como un instrumento eficaz para el mensaje a posibles hijos de desaparecidos. Este ciclo privilegió el componente sentimental y no descartó la inclusión de testimonios de hijos de desaparecidos con el objetivo de llegar en forma directa al público deseado. El programa operó por acumulación: como si ningún recurso resultara excesivo o como si ningún medio fuera lo suficientemente confiable para un noble e imperioso fin.

La ficcionalización de “casos reales” contaba con una larga tradición televisiva y podría afirmarse que es uno de los modos más típicos de su discurso. Desde el mítico *Cosa juzgada* (1969) hasta *Mujeres asesinas* (2005) la televisión argentina se interesó con éxito por la casuística policial y la explicación en clave sociológica y psicológica antes que política. De allí que la inclusión de un tema como la apropiación de bebés durante la dictadura resultara atípico aunque no así la clave de su tratamiento. En cualquier caso, la televisión no es un medio que produzca rupturas radicales sino que opera por inclusión: adopta, acumula, mezcla y generalmente fagocita en el intento. De manera que resultaría inapropiado leer un período de la historia de la televisión como una sucesión de grandes innovaciones o experimentaciones formales. Frente a una abundante repetición de fórmulas del pasado, lo más interesante de algunas experiencias televisivas proviene de su contemporaneidad con otros discursos estéticos o sociales o de su capacidad para generar fórmulas relativamente originales que luego serán reproducidas. La miniserie de Caetano fue extremadamente contemporánea del momento político y social argentino pero no ha podido dejar, hasta el momento, secuelas o imitaciones de interés.

### 3. Juan José Campanella

*El hombre de tu vida* fue una miniserie de Juan José Campanella emitida por Telefé durante 2011. Campanella comenzó su carrera en el cine, con algunos éxitos de público como *El hijo de la novia* que fue además nominada al Oscar en 2001 y ganó el Oscar a la mejor película extranjera en 2009 con *El secreto de sus ojos*. Además de otros trabajos para la televisión argentina, desde hace más de una década ha dirigido series para la televisión norteamericana entre las que se destacan varios capítulos de *Law & Order* y de *Dr. House*.

*El hombre de tu vida* es una comedia de enredos protagonizada por Guillermo Francella, un actor de extrema popularidad en la televisión argentina, con una carrera construida en base a la comedia (protagonizó la versión argentina de *Married with children*). Campanella le permitió destacarse con su primer papel “serio” en *El secreto de sus ojos*. Este pasaje de lo cómico a lo serio tuvo mucho peso en la promoción de su rol en la película ganadora del Oscar y del programa de televisión. Paradójicamente, aunque *El hombre de tu vida* es una comedia, se destacó que Francella representaba allí un rol romántico antes que un cómico de carácter.

La estética de Campanella se basa en lo sentimental indistintamente en el cine y la televisión. La mezcla melodramática de drama y comedia es, en muchos sentidos,

un producto típico de la industria cultural. Sin embargo, su nombre se recorta y se distingue en la televisión argentina, casi exclusivamente por tratarse de un director de cine exitoso. ¿Lo convierte esto en un autor de televisión?

Frente a la pregunta de si existe el autor de televisión, una de las respuestas posibles es que existen *autores*, así como existen variados contextos y momentos de la historia de la televisión. Raymundo Gleyzer se vuelve camarógrafo de *Telenoche* en una etapa en que la televisión comenzaba a volverse visible para la sociedad argentina. Nunca llega a dirigir programas de televisión, sino que se desempeña allí como camarógrafo, una pieza del rompecabezas que supone la producción periodística para un noticiero de televisión. Sin embargo, con esas imágenes capturadas en, para y desde el centro de la industria televisiva, consigue editar filmes políticos notables. Adrián Caetano salta a la fama a través de su primer film y hace televisión en un contexto de crisis económica, política y social, a la vez que de renovación para el cine argentino. La inclusión de la ficción en la televisión contemporánea de la crisis política del 2001 supuso una diferencia con el cine de entonces. Resulta difícil evaluar, sin embargo, si la ficción suponía un grado mayor de estilización o, por el contrario, la inclusión de una estética a la que el cine estaba reaccionando por otras vías. Juan José Campanella es un director de persistente y sólida trayectoria en la industria cinematográfica y televisiva. Se trata, como vemos, de tres figuras muy diferentes entre sí. Sin embargo, en los tres casos, existe una continuidad estética entre sus producciones cinematográficas y televisivas.

En el caso de Campanella esa continuidad resulta fácil de explicar ya que se trata de un director del *mainstream*. En el caso de Adrián Caetano, su primera película filmada con Stagnaro parece distanciarse de los esquemas televisivos tradicionales. Sin embargo, dos elementos garantizan su rápida inserción en la televisión: el reconocimiento del público obtenido por el film y una estética realista. Las problemáticas sociales presentadas a través de estéticas realistas no ofrecen fuerte resistencia en la televisión que, por el contrario, tiene dificultades para incorporar otro tipo de rupturas. Caetano presenta la "disolución de la política" que la sociedad argentina estaba experimentando en el contexto del 2001 desde un planteo social antes que político. Esta distinción neta entre lo político y lo social ya resultaba clara en Gleyzer. Las imágenes que filma para la televisión mantienen continuidad con la mirada etnográfica y de denuncia social que está presente en una parte de su cine. Pero guardan distancia con el giro político que Gleyzer incorpora a la interpretación de esas imágenes. Lo que parece confirmar que en televisión es más sencillo incluir problemáticas sociales ausentes que perspectivas políticas alternativas.

En cualquier caso, el reconocimiento de estos nombres y el recorte operado sobre los programas en el interior del flujo televisivo, se produce en un momento en que la televisión está pasando a otra etapa de su historia. Es una nueva etapa en la que ve amenazado su poder frente al ascenso de otros medios, su función social se transforma y el flujo televisivo no es la única manera en que un programa circula entre su público. Hasta hace unas décadas, una de las funciones del cine que trabajaba con material de archivo televisivo consistía en recortar ese archivo y convertirlo en una obra autónoma del flujo para el que había sido concebido. En la actualidad, la circulación en internet o las ediciones en dvd, también recortan los programas exitosos del flujo original. Queda pendiente aún un interrogante: qué cambios se producen en la estética televisiva contemporánea como resultado de esta nueva forma de circulación.

## Referencias

AMADO, Ana (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.

BAZIN, André (2000 [1958]). Cine y televisión. Entrevista con Jean Renoir y Roberto Rossellini. In: ROSSELLINI, Roberto. *El cine revelado*. Barcelona: Paidós, pp. 149-164.

BORGES, Gabriela; PUCCI JR., Renato Luiz y SELIGMAN, Flávia (eds.) (2011). *Televisão: formas audiovisuais de ficção e documentário - Vol. 1*. São Paulo: Faro.

CARLÓN, Mario y SCOLARI, Carlos (eds.) (2009). *El fin de los medios. El comienzo del debate*. Buenos Aires: La Crujía.

ECO, Umberto (1984 [1962]). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.

LAERA, Alejandra (2003). *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

MACHADO, Arlindo (2000). *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac.

PEÑA, Fernando Martín y VALLINA, Carlos (2000). *El cine quema. Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

SERAFIM, José Francisco (2009). *Autor e autoria no cinema e na televisão*. Salvador: EDUFBA.

SPIGEL, Lynn (1992). Introduction. In: WILLIAMS, Raymond. *Television. Technology and Cultural Form*. Hanover/London: Wesleyan University Press, pp. ix-xxxvii.

THOMPSON, Kristin (2003). *Storytelling in Film and Television*. Cambridge/London: Harvard University Press.

WILLIAMS, Raymond (1992 [1974]). *Television. Technology and Cultural Form*. Hanover/London: Wesleyan University Press.

\_\_\_\_\_ (1993 [1958]). *Culture & Society. Coleridge to Orwell*. London: The Hogarth Press.

\_\_\_\_\_ (2003 [1961]). *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.



## Colaboradores

### **Cássio dos Santos Tomaim**

Doutor em História pela Unesp/Franca (2208) e atua nos Mestrados em Comunicação e em História da UFSM. Professor do Departamento de Ciências da Comunicação da UFSM, campus de Frederico Westphalen (RS). Nos últimos anos tem se dedicado ao estudo do documentário no campo da relação Cinema e História. É autor do livro *Janela da Alma: cinejornal e Estado Novo - fragmentos de um discurso totalitário* (Annablume & Fapesp, 2006). E-mail: tomaim78@gmail.com

### **Dilma Beatriz Rocha Juliano**

Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e doutora em Teoria Literária pela mesma instituição. Professora da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL), atuando no Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem, e no curso de graduação em Cinema e Realização Audiovisual. As pesquisas e publicações situam-se na interface entre literatura, cinema e televisão, enfocando, mais especificamente, as narrativas ficcionais de massa (folhetins, telenovelas, minisséries, seriados), a partir de referências teóricas produzidos pelos Estudos Culturais e pela Sociologia da Cultura. E-mail: Dilma.Juliano@unisul.br

### **Eduardo Tulio Baggio**

Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal do Paraná (1998), mestrado em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (2004) e é doutorando em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Atualmente é professor do ensino superior do curso de Cinema e Vídeo da Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Autor de artigos e resenhas sobre cinema nas revistas Doc On-line, Revista da FAP, Galáxia, entre outras. É cineasta com ênfase na realização de documentários como roteirista, diretor e editor. Trabalhou em televisões e produtoras de vídeo como produtor, diretor e editor. Teve seus filmes exibidos e premiados em festivais no Brasil e no exterior. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em mediações e significação, atuando principalmente nos seguintes temas: cinema, vídeo, artes e cinema documentário. É bolsista de doutorado pelo CNPQ. E-mail: baggioeduardo@gmail.com

### **Gabriela Borges**

Possui graduação em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal de Minas Gerais (1993), mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia

Universidade Católica de São Paulo (1997) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Realizou estágios de pesquisa na Universidade Autônoma de Barcelona (1996) e na University of Dublin Trinity College (2000-2002). Realizou pós-doutoramento sobre a televisão pública de qualidade no CIAC da Universidade do Algarve em Portugal (2005-2008). Atualmente é pesquisadora do CIAC e leciona no Mestrado e Doutorado em Comunicação Cultura e Artes, na Pós-Graduação em Artes Visuais e Performativas da Universidade do Algarve. Publicou artigos em revistas nacionais e estrangeiras, o livro *A poética televisual de Samuel Beckett* (2009), organizou a coletânea *Nas margens. Ensaios sobre teatro, cinema e meios digitais* (2010) e co-organizou os livros *Estudos Televisivos: Diálogos Brasil\_Portugal* (2011); *Televisão: formas audiovisuais de ficção e de documentário* Vol I. (2011) e Vol. II (2012) e *Discursos e Práticas de Qualidade na TV* (2008). Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Estudos Audiovisuais, atuando principalmente nos seguintes temas: Televisão, Cinema, Arte e Mídia, Samuel Beckett, Serviço Público de Radiodifusão.  
Email: gabriela.borges0@gmail.com

### **Gilberto Alexandre Sobrinho**

Doutor em Multimeios, pela Unicamp (2004), foi Pesquisador Visitante na Universidade de Londres (Birkbeck College), em 2003. É Professor de História da TV e do Vídeo, junto ao Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação, na Unicamp. Atua nos programas de Pós-graduação em Artes Visuais e em Multimeios. É Assessor na Pró-Reitoria de Graduação. Tem artigos publicados em revistas e livros e coordena o seminário temático Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e Documentário, que acontece na Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Atualmente finaliza pesquisas sobre documentários brasileiros no conjunto de filmes conhecidos como a A Caravana Farkas e também a produção de documentários assinada por cineastas junto ao Globo Shell Especial e o Globo Repórter, na Rede Globo.  
E-mail: galexandresobrinho@gmail.com

### **Iara Sydenstricker**

Arquiteta, escritora e roteirista para mídias audiovisuais. Pós-doutora pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB), dedicando-se a estudar a criação de narrativas transmidiáticas para a dramaturgia audiovisual. Doutora em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA), com tese sobre criação de séries de animação para TV. Mestre em Planejamento Urbano

e Regional (IPPUR/UFRJ), com pesquisa sobre criança e cidadania.  
E-mail: iarasyd.audiovisual@gmail.com

### **João Carlos Massarolo**

Cineasta, professor universitário; Doutor em Cinema pela USP, é diretor e roteirista de vários filmes, entre os quais, “São Carlos / 68” e “O Quintal dos Guerrilheiros” (2005). Publicou: *O Potencial narrativo dos videogames* (2009), *A indústria Audiovisual* e *Os Novos Arranjos da Economia Digital* (2010) e *Narrativa Transmídia: a arte de construir Mundos* (2011), entre outros artigos. É professor associado da Universidade Federal de São Carlos; coordenador do grupo de pesquisa GEMInIS e Editor da *Revista GEMInIS*.  
E-mail: massarolo@terra.com.br

### **Luiza Lusvarghi**

Formada em Letras pela FASB (1977), em Comunicação Social (Jornalismo) pela PUC São Paulo (1986), com mestrado (2002) e Doutorado (2007) em Ciências da Comunicação pela ECA-USP (2002), e Pós-Doutorado pela UFPE. É autora de *De MTV a Emetevê, Pós-Modernidade e Cultura McWorld na Televisão Brasileira* (2007), *Cinema Nacional* e *World Cinema: Globalização, novas tecnologias e exclusão na produção audiovisual brasileira* (2010) e *Fora do Eixo: Indústria da Música e Mercado Audiovisual no Nordeste* (2010). Atualmente é professora de Comunicação Social na Universidade Nove de Julho, em São Paulo, e desenvolve pesquisa sobre novos formatos televisivos e seriados policiais na América Latina.  
E-mail: lumecom@uol.com.br

### **Marcel Vieira**

Professor adjunto do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará, onde trabalha com roteiro e dramaturgia. Sua tese de doutorado, intitulada *Adaptação Intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro*, defendida na Universidade Federal Fluminense, sob orientação do Prof. Dr. João Luiz Vieira, recebeu o Prêmio Compós de melhor tese em 2012. Publicou diversos artigos sobre adaptação literária para o cinema e para a televisão. Atualmente, desenvolve o projeto de pesquisa “Estrutura narrativa de ficção seriada”.  
E-mail: marcelvbs@hotmail.com

### **Mirta Varela**

Doutora em Letras pela Universidade de Buenos Aires, pesquisadora do CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), do

Instituto Gino Germani da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de Buenos Aires, onde ocupa a cátedra de História dos Meios de Comunicação. Foi pesquisadora na Universidade de Paris VIII (2005-2007) e professora visitante da Universidade Livre de Berlim. Publicou os livros: *La televisión criolla: desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna 1951-1969* (Edhasa, 2005), *Audiencias, cultura y poder: estudios sobre televisión* (Eudeba, 1999, en colaboración con Alejandro Grimson) e *Los hombres ilustres de Billiken: Héroes en los medios y en la escuela* (Colihue, 1994). Capítulos de livros: Perón se dirigió ao pueblo por televisión, In: REIN, Raanan e PANELLA, Claudio (orgs.), *El retorno de Perón y el peronismo en la visión de la prensa nacional y extranjera* (EDULP, 2009); El miraba televisión, You Tube. La Dinâmica del cambio en los médios, In: CARLÓN, Mario e SCOLARI, Carlos (orgs.), *El fin de los médios. El comienzo del debate* (Buenos Aires, La Crujía, 2009); entre outros, além de artigos nas revistas *Interin*, *Imagofagia – Revista de la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual*, e outras. Diretora do Projeto PICT 1344 “La representación de las masas en la televisión argentina (1951-2001), financiado pela Agencia Nacional de Promoción Científica y Técnica, programação 2008-2010. E-mail: mirtav@yahoo.com

### **Renato Luiz Pucci Jr.**

Doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo – ECA. Autor dos livros *Cinema Brasileiro Pós-moderno: o Neon-realismo* (Sulina, 2008) e *O Equilíbrio das Estrelas: Filosofia e Imagem no Cinema de Walter Hugo Khouri* (Annablume, 2001), do capítulo Cinema Pós-moderno, In: MASCARELLO, Fernando (Org.), *História do Cinema Mundial* (Papirus, 2006), e de artigos sobre cinema e televisão nas revistas *MATRIZES*, *Fronteiras*, *E-Compós* e outras. Docente e pesquisador do Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, na cidade de São Paulo. Coordenador do seminário temático Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e Documentário, que acontece na Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Bolsista de produtividade do CNPq - PQ 2. E-mail: renato.pucci@gmail.com

