

**Teledramaturgia brasileña contemporánea: rupturas,  
desterritorialidad y reterritorialidad de sentidos**  
**Teledramaturgia brasileira contemporânea: rupturas,  
desterritorialização e reterritorialização de sentidos**  
**Contemporary Brazilian teledramaturgy: ruptures,  
territoriality and territoriality of meanings**

**Adriana Pierre Coca (Brasil)**  
**Universidad Federal do Rio Grande del Sur**  
[pierrecoca@hotmail.com](mailto:pierrecoca@hotmail.com)

*Fecha de recepción: 05 de diciembre de 2017*  
*Fecha de recepción evaluador: 20 de enero de 2018*  
*Fecha de recepción corrección: 30 de enero de 2018*

## **Resumen**

La televisión es presente en el 96% de los hogares brasileños y la ficción seriada ocupa el 19% de la rejilla de programación de las principales emisoras abiertas en Brasil, siendo un medio de expresión y significación importante en la cultura brasileña, aun ante la velocidad con que los medios digitales remodelan los modos de comunicarse. Así siendo, la teledramaturgia se constituye como el “drama del reconocimiento” (Martín-Barbero, 2009, p. 306). Nuestra atención se concentra nos cambios ocurridos en la teledramaturgía en Brasil y a las posibilidades provocadas por las reconfiguraciones de sentido. Observamos las nuevas experiencias que surgen en la emisora de televisión abierta y hegemónica en la área, la TV Globo. Para reflexionar sobre eso, adoptamos como aporte teórico-metodológico la semiótica de la cultura, basando la discusión en el

concepto de explosión propuesto por Lotman (1999), que piensa las rupturas bruscas de sentido que llevan a las desterritorializaciones de sentidos, sobretudo, en relación a la forma estética y percorsi narrativos en relación al tiempo, como las nuevas maneras de complejización de las historias de ficción. Consideramos las producciones del directores: Luiz F. Carvalho y José L. Villamarim, que creemos que hacen teleficción que, puntualmente, ofrece al telespectador elementos imprevisibles y que se pueden asociar al proceso de explosiones encadenadas. Es con los tensionamientos y los ruidos que nuevos sentidos se pueden generar, momentos en que el lenguaje asume la función creativa.

**Palabras clave:** teledramaturgia brasileña; semiótica de la cultura; rupturas de sentidos; desterritorialización de sentidos; narrativas ficcionales; TV Globo.

### Resumo

A televisão está presente em 96% dos lares brasileiros e a ficção seriada ocupa 19% da grade de programação das principais emissoras abertas no Brasil, sendo um meio de expressão e significação importante na cultura brasileira, ainda que a digitalização dos meios transmutam com velocidade os modos de se comunicar na atualidade. Assim sendo, a teledramaturgia se constitui como o “drama do reconhecimento” como sinaliza Martín-Barbero (2009: 306). Nossa atenção se concentra nas transformações ocorridas na teledramaturgia brasileira e nas possibilidades provocadas pelas reconfigurações de sentido. Observamos as novas experiências que surgem na emissora de televisão aberta e hegemônica na área, que é a TV Globo. Para refletir sobre isso, adotamos como aporte teórico-metodológico a semiótica de la cultura, baseando a discussão no conceito de explosão proposto por Lotman (1999), que pensa as rupturas bruscas de sentido que levam as desterritorializações de sentidos, sobretudo, em relação a forma estética e aos percorsi narrativos em relação ao tempo, como as novas maneiras de complejización das histórias de ficção. Consideramos as produções do directores Luiz F. Carvalho e José L. Villamarim, que cremos que oferecem teleficção que, puntualmente, apresentam elementos imprevisíveis e que podem se associadas aos momentos de explosões semióticas, sugeridas por Lotman (1999). É por meio desses tensionamientos que novos sentidos podem ser gerados e a linguagem televisual reconfigurada.

**Palavras-chave:** teledramaturgia brasileira; semiótica da cultura; rupturas de sentidos; desterritorialização de sentidos; narrativas ficcionais; TV Globo.

## Abstract

Television is present in 96% of Brazilian households. In this context, serial fiction occupies 19% of the programming grid of the main broadcasting stations in Brazil, fictional narratives are a means of expression and significant significance in Brazilian culture, even at the speed with which digital media They reshape ways of communicating. Thus, teledramaturgy is constituted as the "drama of recognition" (Martín-Barbero, 2009, p. 306). Our attention is focused on the changes that have occurred in the Brazilian teledramaturgy and the possibilities provoked by the reconfigurations of meaning. We observe the new experiences that emerge in the broadcaster of hegemonic television in the area, TV Globo. To reflect on this, we adopt as a theoretical-methodological contribution the semiotics of culture, basing the discussion on the concept of explosion by Lotman (1999), who thinks the sudden ruptures of meaning that lead to the deterritorializations of senses, above all, in Relation to the aesthetic form and narrative paths in relation to the time, as the new ways of complexification of the histories of fiction. We consider the productions of the directors: Luiz F. Carvalho and José L. Villamarim, who believe that they make telefiction that, in a timely manner, offers the viewer unpredictable elements that can be associated with the process of chained explosions. It is with the tensionamientos and the noises that new senses can be generated, moments in which the language assumes the creative function.

**Keywords:** Brazilian teledramaturgy; semiotics of culture; ruptures of meaning; deterritorialization of senses; fictional narratives; TV Globo.

## Introducción: contextualización del objeto

Las narrativas ficcionales televisuales son un medio de expresión y significación importante en la cultura brasileña, aun ante la velocidad con que los medios digitales remodelan los modos de comunicarse. La teledramaturgia alcanza un público vasto. Los investigadores Jesús Martín-Barbero y Germán Rey (2001) justifican el poder de tanta repercusión y señalan los riesgos:

En lo que dice respecto a la televisión, es cierto que, de México a la Patagonia argentina, ese medio convoca hoy a las personas, como ningún otro, pero la cara de nuestros países que aparece en la televisión es una cara contrahecha y deformada por la trama de los intereses económicos y políticos, que sostienen y moldean ese medio. Aun así, la televisión constituye un ámbito decisivo del reconocimiento sociocultural, del deshacerse y del rehacerse de las identidades colectivas, tanto las del pueblo como las de grupos (2001, p. 114).

La citación arriba suscita muchos cuestionamientos. Es necesario atenerse a la afirmación de que la televisión hace factible el reconocimiento sociocultural de los pueblos. Así siendo, la teledramaturgia se constituye como el “drama del reconocimiento” (Martín-Barbero, 2009, p. 306), un drama que tiene como base para su construcción el género melodramático. Martín-Barbero, en su texto referencial *De los medios a las mediaciones* (2009), ratifica: ningún otro género agrada tanto como el melodrama en Latinoamérica, “Es como si estuviera en él el modo de expresión más abierto al modo de vivir y sentir de nuestra gente.” (2009, p. 305). Esa afirmación remite a otro estudioso del tema, Peter Brooks, que, en la obra *The melodramatic imagination* (1995), afirma que, más que un género dramático, el melodrama se configura como un modo de vida, el modo melodramático, una especie de consciencia fundamental en la contemporaneidad.

Para Martín-Barbero, el género, en el caso el género melodramático, no está vinculado a la noción literaria de propiedad de determinado texto y siquiera se define por las características estructurantes de un texto; el género se define a partir de su competencia en relación a las mediaciones, “es decir, de los lugares de los cuales provienen las construcciones que delimitan y configuran la materialidad social y la expresividad cultural de la televisión.” (2009, p. 294).

Lo que se viene observando es que nuevas experiencias en relación a los géneros de la ficción seriada vienen surgiendo en el seno de la emisora de televisión hegemónica en la área, que es TV Globo, lo que sorprende, ya que, históricamente, TV Globo sirve como un modelo de representación, inspirando inclusive la teledramaturgia de las demás emisoras productoras, situación que refleja una reacción a la fuga de la audiencia provocada por el avance de los medios digitales, que, consecuentemente, también

vuelven más accesibles producciones audiovisuales diversas, incluso las producidas con éxito en otros países, como las series estadounidenses. Dicho contexto brindó cambios más acentuados y urgentes en la dramaturgia de televisión.

Para reflexionar sobre eso, adoptamos como aporte teórico-metodológico la semiótica de la cultura, basando la discusión en el concepto de explosión propuesto por Iuri M. Lotman (1999), lo que hace factible pensar si los aspectos observados se concretan como rupturas bruscas en la producción de sentidos o no. Y, para tanto, organizamos este texto en cuatro momentos: el contexto del objeto, que es esta parte, la articulación de las premisas teóricas que introducen el concepto de explosión, los análisis puntuales sobre las narrativas ficcionales en la televisión a la luz del concepto de explosión y las consideraciones finales.

En esa búsqueda, el cuestionamiento que se impuso, sobre el objeto y sus despliegues es, ¿cómo las opciones estéticas y narrativas en la teledramaturgia contemporánea rompen (o no) con el modelo de representación canónico de TV Globo, a punto de que se constituyen como rupturas y desterritorializaciones de sentido y explosiones? Resumidamente, cuando hablamos en el lenguaje clásico/convencional de las narrativas ficcionales en la televisión, nos referimos al modelo de representación de TV Globo que privilegia, entre otros aspectos, la linealidad narrativa, el uso convencional de los planes de cámara (*decoupage* clásico), la serialización, las historias estandarizadas, generalmente con dos o más ejes dramáticos y con ganchos causales, muchas veces previsibles (Machado, A; 2009; 2011).

### **Articulación de las premisas teóricas**

Uno de los conceptos caros a Lotman (2003) es el de texto, visto como un generador de significados, que asume una función comunicativa al dar una información al receptor. Esa primera lectura sigue los preceptos de la lingüística de Ferdinand de Saussure, en que el texto es considerado como manifestación de la lengua. Para Lotman, ese mismo texto puede tener también otra función, más allá de esa, que es la función creativa. El autor reitera que “En esta función, el texto ya no aparece más, como un mero envoltorio pasivo de un significado determinado de antemano, sino como *generador de significados*.” (Lotman, 2003, p. 02, subrayado del autor). El texto presenta, aun, una tercera función, que está vinculada a la memoria de la cultura y

refleja un pasado cultural, por lo tanto, está arraigada por la memoria de otros textos que forman la historia de la cultura humana. De ese modo, una obra de arte se puede presentar como un sistema sígnico complejo y un espectáculo de danza, una película, una catedral o un poema también son textos que pueden ser “leídos”.

En esa perspectiva, podemos entender de manera simplificada que el texto televisual, por su naturaleza intrínseca, ya es un texto comunicativo y que puede ser creativo también. El texto televisual se constituye como una amalgama de varios otros textos que abarca lo sonoro, lo verbal, lo corporal y según reflexiona Lotman (2003), también viene impregnado de memorias, un conjunto de signos en relación que producen significados. Sin embargo, reforzamos que todos los textos tienen sus especificidades, que generan nuevos sentidos de manera distinta para cada receptor.

Dicho eso, es posible comprender como Lotman (1999) piensa la cultura. Según el autor, la cultura es un texto complejo, una trama intrincada, un dispositivo pensante, que detiene la memoria colectiva y tiene dinamicidad, una vez que está en continuo proceso de transformación, desencadenado por tensionamientos. Nosotros nos reconstruimos porque estamos vinculados a esa inmensa red de significación, que contempla textos dentro de textos. De ese modo, se evidencia que el interés de la semiótica de la cultura son las relaciones entre los textos, que se desencadenan en un espacio semiótico, al cual Lotman (1996) nombró semiosfera. En ese espacio en que ocurren las semiosis, están en relación diversos textos, códigos y también sistemas delimitados por fronteras, líneas imaginarias, sujetas a “contaminaciones”, es decir, interferencia de otros sistemas.

Recordamos que, según la semiótica de la cultura, un sistema de signos es algo organizado a partir de un conjunto de normas propias, con reglas y códigos específicos y que la cultura solo se realiza en el lenguaje, en la tesitura de lenguajes, capaz de generar significación, y lo que hace parte de la cultura está en constante relación con lo que es extralingüístico, que está fuera del lenguaje que dominamos. Es en esa imbricación que se despliegan los tensionamientos entre textos, códigos y sistemas diversos. Algunos van a ocupar el centro de la semiosfera, que son los dominantes, más rígidos de ser interpenetrados, y otros se concentran en la periferia de la semiosfera, pueden cambiar de lugar dependiendo de las relaciones establecidas. Esos sistemas

pueden ir integrándose y fundiéndose, diluyéndose unos en otros y pueden sufrir cambios imprevisibles, asumiendo nuevas configuraciones; cuando el cambio es brusco, hay la explosión (Lotman, 1999).

Metafóricamente, podemos pensar en esferas de lenguajes (sistemas de signos) que se intersectan y, al chocarse, surge una zona de tensión; en esa relación se establece la comunicación, sin embargo hay también momentos de intraductibilidad. Es con los tensionamientos y los ruidos que nuevos sentidos se pueden generar, momentos en que el lenguaje asume la función creativa. En esa vía, el ruido se vuelve de gran valía en la producción creadora. Estamos produciendo semiosis al vivir esos procesos de traductibilidad e intraductibilidad. Y cuando el grado de tensión alcanza niveles elevados es que se configura el proceso de explosión, en ese punto los códigos se desterritorializan y surge lo nuevo (Lotman, 1999).

### **Tejer las rupturas de sentidos**

Con base en esas consideraciones, a partir de este punto, vamos a atenernos a la articulación del concepto de explosión y las posibles relaciones de rupturas y desterritorialización de sentidos que observamos en el texto televisual en la contemporaneidad, en especial, la ficción seriada exhibida, puntualmente, en la última década en TV Globo, emisora que, nos parece, viene asumiendo cambios acentuados de forma recurrentes.

Sabemos que, según Lotman (1999), la comunicación sucede porque en ella hay elementos constantes, que mantienen una regularidad, pero es en la irregularidad que ocurren las transformaciones y todo el lenguaje es atravesado por esa invariancia. El autor resalta que “Tanto los procesos explosivos como los graduales asumen importantes funciones en una estructura en funcionamiento sincrónico: unos aseguran la innovación, otros, la continuidad.” (1999, p. 27). Y la explosión, afirma Lotman, “indica el inicio de una nueva fase.” (1999, p. 32).

Teniendo en cuenta también que la explosión se puede llevar a cabo a partir de una cadena de explosiones, que siguen una tras otra y se sobreponen en la dinámica de la imprevisibilidad, pasamos a observar dos núcleos de teledramaturgía en TV Globo, que creemos que producen teleficción que ofrece al telespectador elementos imprevisibles y que se pueden asociar al proceso de explosiones encadenadas. Uno de

ellos es el núcleo liderado por el autor y director Luiz Fernando Carvalho; el otro es el núcleo de producción que se diferencia por la producción realizada por tres profesionales, que son: el guionista George Moura, el director de fotografía Walter Carvalho y el director general José Luiz Villamarim.

El autor y director Luiz Fernando Carvalho dirigió trabajos alabados, sobre todo, por la calidad estética, como la telenovela *Renascer* (1993) y la miniserie *Os Maias* (2001), y, el remake de la telenovela *Meu pedacinho de chão* (2014), pero optamos en esta reflexión por direccionar nuestra mirada hacia los trabajos en que él firmó el texto final y también hizo la dirección y que ocuparon la misma franja horaria en la rejilla de programación de TV Globo, alrededor de las 23 horas, periodo más susceptible a experimentaciones. La microserie *Hoje é dia de Maria* (2005)<sup>i</sup> fue la primera producción que Carvalho firmó como guionista el texto final y también hizo la dirección. Con ese trabajo, expone un texto televisual que de hecho “molesta” al telespectador al explorar elementos poco comunes en la teledramaturgía, el principal de ellos, la fuga a la representación fiel de la realidad. *Hoje é dia de Maria* sorprendió con un universo lúdico representando al nordeste brasileño, inspiración teatral y títeres asumiendo papeles de animales.

Una experiencia que hizo uso del escenario en forma de ciclorama, un domus, con 360 grados, todo pintado a mano y con una escenografía armada a partir de material reciclable, que le dio vida, inclusive, al vestuario de los personajes. Algo imprevisible para la TV abierta brasileña, que por mucho tiempo, privilegió miniseries de representación realista, muchas basadas en hechos históricos y que se confundían con relatos verídicos, con rigor en la construcción de la *mise-èn-scene* y la inserción, inclusive, de materiales guardados de la época retratada. Dos años después, en las mismas circunstancias, Carvalho produjo la microserie *A pedra do reino* (2007)<sup>ii</sup> y, esa vez, repitió algunas experiencias visuales, como los animales que hacen acordar el teatro de muñecos.

El ciclorama fue sustituido por una ciudad escenario en exterior y entró en escena la desconstrucción narrativa; personajes de tiempos narrativos distintos (pasado y futuro) actuando juntos. Quizás podamos decir que esas microseries provocaron momentos de intraductibilidad en la relación con el público al proporcionar una

experiencia estética y narrativa con nuevo ropaje en la televisión. A pedra do reino fue el primer trabajo del Proyecto Cuadrante, que tiene como propuesta adaptar obras de la literatura brasileña a la televisión, y, por eso, en el año siguiente, fue al aire la microserie Capitu. Consideramos que con esa producción hubo un momento de explosión, que ya se venía ensayando en los trabajos anteriores de manera gradual. Capitu puede haber provocado rupturas de sentidos significativas. Eso porque la narrativa, que es toda contada en flashback, articuló de manera intensa la actuación entre personajes de tiempos narrativos diferentes y, no obstante, se junto en la misma escena el protagonista Bentinho adolescente y el adulto y objetos de los siglos XIX y XXI, provocando una subversión del cronotopo (Coca, 2012); Para Irene Machado, “el cronotopo dice respecto al análisis de las transformaciones de semiosis en que informaciones pasan por elaboraciones de modo a traducir sistemas de signos.” (2010, p. 216). Esos signos están arraigados en la narrativa y “configuran modos de vida en contextos particulares de temporalidades.” (Idem: 215).

Sin embargo, en esas producciones hay una subversión de ese espacio-tiempo narrativo con la fusión de temporalidades. Por todo eso, la microserie Capitu trae una propuesta estética improbable, si consideramos las tratativas canónicas para contar una historia que se pasa en el inicio del siglo XIX. La fidelidad histórica no fue preservada y los escenarios realistas dieron lugar a escenarios “inacabados”, la mayor parte de la producción fue rodada en un galpón inmenso, un antiguo predio abandonado en el centro de la ciudad de Rio de Janeiro, que sirvió como locación para la mayoría de las escenas, el tono operístico fu el concepto clave para la creación de la microserie. En pocos momentos el decoupage clásico, que busca reproducir el movimiento natural de nuestra mirada, ha sido respetado. Con un elenco reducido, en varias escenas la figuración fue sustituida por dibujos hechos de cartón. Una mezcla de textos diversos que, a nuestro ver, saca a Capitu del centro hegemónico, en el cual circulan la mayoría de las narrativas ficcionales en la televisión, y la acerca a la periferia de la semiosfera.

Otra trayectoria que merece atención y desafía los preceptos del modelo dominante son las producciones de los tres de profesionales ya mencionados, el guionista George Moura, el director de fotografía, Walter Carvalho y el director general José Luiz Villamarim. De ese equipo, tres trabajos sobresalen de lo que se está

haciendo, inclusive, son muy diferentes de las producciones ya citadas en esta reflexión. Juntos, el grupo produjo la microserie *O Canto da Sereia* (2013), la miniserie *Amores Roubados* y la telenovela *O Rebu*, ambas presentadas en 2014, trabajos guiados por una única premisa: buscar la impresión de realidad con crudeza, veracidad. Con esa misión en manos, planos secuencia largos se privilegiaron, como en la apertura de *O Rebu*, con 1 minuto y 45 segundos de duración, y el plano secuencia que cierra el capítulo de estreno de *Amores Roubados*, que lleva 3 minutos y 35 segundos, la cámara acompaña al protagonista Leandro (Cauã Reymond) de espalda, encuadramiento nada común para TV.

Otra opción fueron los extensos silencios en escena, garantizados por una opción de dirección de rodar muchas escenas en un único plano, desapareciendo con el decoupage clásico, más allá de la exploración de imágenes desenfocadas, subjetivas y ángulos plongeé y contra-plongeé, característicos del cine y no de la televisión. Las tres narrativas todavía tienen en común historias contadas en tiempos narrativos alternados y, por eso, presentan un trayecto llamado horizontal, si el telespectador pierde algún capítulo, tendrá más dificultad en acompañar la historia, característica de narrativas complejas, habituales en las series estadounidenses.

A la luz de esas lecturas, entendemos que esas propuestas son transgresiones al modelo de visibilidad canónico y que, con excepción de la microserie *Capitu*, no se configuran (aun) como explosiones, pero provocan rupturas y por consecuencia desterritorializaciones de sentidos significativas en el camino de la reconfiguración de la teledramaturgia brasileña, lo que es muy edificante, al tratarse de la TV abierta. Cumple desvelar que la explosión sucede a partir de un proceso de causa y efecto, por lo tanto, tiene como principio la causalidad, capaz de desconcertar al individuo y desviarlo del camino del orden vigente, esa es la lógica de la explosión. En esa misma sintonía, entendemos aun que algunos textos televisuales en la contemporaneidad pueden provocar el tercer sentido propuesto por Barthes (2009). El tercer sentido, o el sentido obtuso, según el autor, es el sentido capaz de perturbar, “subvertir no el contenido, sino toda la práctica de sentido. Nueva práctica, rara, afirmada contra una práctica mayoritaria (la de la significación)” (Barthes, 2009, p. 60).

## Consideraciones finales: direccionamiento de las perspectivas

Al hacer esa retrospectiva de los trabajos de los dos núcleos de teledramaturgía de TV Globo cuestionamos si los textos televisuales analizados no se constituyen solo como “falsas explosiones”, con recelo de parecer ingenuos en nuestros pronósticos. Sin embargo, en el transcurrir de la reflexión pudimos percibir, así como reflexiona Lotman (1999), que la secuencia de los trabajos producidos indican la evolución de un proceso gradual de rupturas de sentidos que son las provocadoras de las desterritorializaciones de sentidos, que a los pocos presentó puntos de desplazamientos con relación a los preceptos convencionales de narración en la televisión, funcionando como ruidos y tensiones al sistema impuesto por la propia emisora y que se fueron acentuando en los trabajos posteriores, a punto de creer que *Capitu* carga características de un texto explosivo, por su capacidad de unir en una única producción de teleficción desvíos narrativos y estéticos que rompen en varios aspectos con el modelo canónico. Ya en los textos televisuales del trío de profesionales citado las experimentaciones son intensas, se colocan como rupturas al modelo de representación, pero aun no las consideramos explosiones, solo que están siguiendo esa trayectoria. En ese caso, también las tres producciones observadas presentan una progresión transgresora, las experimentaciones se fueron acentuando, como se fuera aumentando la cantidad de puntos de rupturas de sentidos en las tramas exhibidas.

La reserva que aun se hace necesaria es que la explosión no es siempre crítica o cuestionadora y aun que garantice la imprevisibilidad y presuponga momentos de creatividad, la explosión en la televisión también puede ser controlada, planeada y, así, puede impedir que el telespectador de hecho resignifique algo.

Aun ante esas contingencias, dichos momentos de rupturas de sentidos proponen nuevas tesituras visuales, brindan una experiencia estética importante en la televisión abierta y señalan reconfiguraciones significativas en las trayectorias narrativas. La clave de lectura desarrollada en esa reflexión quiere creer que la teledramaturgia vive un momento de transformaciones intensas ante las cuestiones impuestas por la multiplicidad de formatos en lo audiovisual y de los cambios en los modos de ver y producir imágenes en la contemporaneidad.

## Bibliografía

- Barthes, R. (2009). *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70.
- Brooks, P. (1995). *The melodramatic imagination*. United States: Yale University Press.
- Lotman, Y. M. (1999). *Cultura y explosión*. Barcelona: Gedisa.
- Lotman, Y. M. (1978). *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Estampa.
- Lotman, Y. M. (2003). Sobre el concepto contemporáneo de texto. [*Entretextos*. n. 2] [Fecha de consulta: 01/08/2014]. Recuperado de: <<http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre2/lotman.pdf> >.
- Machado, A. (2009). *A televisão levada a sério*. 5. ed. São Paulo: Senac.
- Machado, A. (2011). *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 6. ed. Campinas: Papyrus.
- Machado, I. (2010). A questão espaço-temporal em Bakhtin: cronotopia e exotopia. En: Paula, L.; Stafuzza, G. (orgs). *Círculo de Bakhtin: Diálogos in[possíveis]*. Campinas: Mercado de Letras pág. 203-234.
- Martín-Barbero, J. (2009). *Dos meios às mediações: comunicação, cultura, hegemonia*. Trad. Ronald P. e Sérgio A.. 6. ed. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Martín-Barbero, J.; REY, G. (2001). *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. Trad. Jacob G.. São Paulo: Senac.

---

## Notas

<sup>i</sup> *Hoje é dia de Maria* fue al aire por TV Globo del 11 al 21 de enero de 2005 y la segunda temporada del 11 al 15 de octubre de 2005. La microserie fue inspirada en la obra del dramaturgo Carlos Alberto Soffredini.

<sup>ii</sup> *A pedra do reino* está basada en el libro *O Romance de Pedra do Reino y el Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* del escritor Ariano Suassuna y fue al aire del 12 al 16 de junio de 2007.

<sup>iii</sup> *Capitu* está basada en la novela *Dom Casmurro*, del escritor Machado de Assis, y fue al aire del 8 al 13 de diciembre de 2008.