

# OS PROCESSOS DE REALIZAÇÃO AUDIOVISUAL NO CINEMA E NA TELEVISÃO<sup>1</sup>

*Eduardo Tulio Baggio<sup>2</sup>*

## RESUMO

Os muitos pontos de interseção entre a ficção cinematográfica e a ficção televisiva brasileiras têm gerado, nos últimos anos, diversos estudos relativos a esses encontros. Do ponto de vista da linguagem, pensada como sistema significante, a discussão das relações entre cinema e televisão existem há muito tempo e têm se intensificado nos últimos anos. Porém, para além do que as peças audiovisuais apresentam em seus momentos de exibição, existem os processos de realização, que influem diretamente nos produtos audiovisuais. Tradicionalmente cinema e televisão, mesmo quando em produtos de mesmo gênero, têm processos de realização distintos, tratados de forma distinta em teorias e manuais práticos de realização. Mas essas diferenças tendem a ser muito menores hoje em dia, devido, entre outros motivos, ao fato de suportes de captação, bem como os modelos produtivos estarem muito mais próximos do que no passado. Alguns dos mais importantes diretores brasileiros têm percorrido esse caminho de mão dupla, entre eles Guel Arraes e Jorge Furtado.

**Palavras-chave:** Cinema; Televisão; Linguagem audiovisual; Realização audiovisual.

## ABSTRACT

The many points of intersection between fiction film and television fiction in Brazil have generated in recent years several studies relating to these meetings. From the point of view of language, thought of as signifying system, the discussion of the relationship between cinema and television have been around for a long time and have intensified in recent years. But beyond that audiovisual pieces feature in their moments of exhibition, there are the realization processes that directly influenced in audiovisual products. Traditionally cinema and television, even when in the same genre of products have different realization processes, addressed differently in theory and practical manuals of accomplishment. But these differences tend to be much smaller now, because, among other reasons, the fact that the film media as well as the production models are much closer than in the past. Some of the most important Brazilian directors have walked this path two-way, including Guel Arraes and Jorge Furtado.

**Keywords:** Cinema; Television; Audiovisual language; Audiovisual realization.

---

<sup>1</sup> Recebido em 18/08/2016

<sup>2</sup> Universidade Estadual do Paraná. baggioeduardo@gmail.com  
Revista Livre de Cinema

Como ponto de partida para uma reflexão sobre processos de realização cinematográficos e televisivos considero que não existem diferenças na matriz de linguagem entre cinema, televisão e vídeo, visto que todos são peças audiovisuais e, como tal, são estruturados através de um sistema significativo que articula expressão visual e auditiva. Assim, o código, no sentido de significação, ao qual recorrem o cinema, a televisão e o vídeo é o mesmo. E é esse código que estrutura a linguagem audiovisual. Entretanto, não ficam aqui descartadas diferenças de outras ordens entre esses meios, tanto no que diz respeito às suas origens, como nos processos de exibição e recepção.

Além destas, há também a diferença em como cada um desses meios tradicionalmente utiliza a linguagem audiovisual. É dessa premissa que partem afirmações que consideram um filme como tendo características televisivas, ou vice-versa. Mas é preciso ter mente que essas são considerações fortemente atreladas a determinados modelos tradicionais, ou seja, não levam em conta as possibilidades variadas e as alternativas originais que meios de comunicação e manifestações artísticas têm essencialmente.

## **SAIS DE PRATA E CODIFICAÇÃO ELETRÔNICA**

O suporte tecnológico utilizado para registro de um material audiovisual é um dos primeiros passos para que se possa pensar em seu processo de realização. Durante muito tempo se defendeu a ideia, tanto academicamente como entre os realizadores, de que o suporte ajudaria a determinar características de linguagem e características estéticas de um produto audiovisual. A principal diferença estaria entre a realização em película cinematográfica e a realização em vídeo.

É preciso esclarecer que por película cinematográfica estou entendendo todas as bitolas existentes, mas em especial a de 35mm, por ter sido a mais utilizada em produções cinematográficas de longas-metragens de ficção. E por vídeo compreendo os formatos de registro eletrônico, em especial os formatos de alta definição, por serem os de maior qualidade e, portanto, mais relevantes para a comparação com películas. (ARMES, 1999)

A diferença entre esses suportes deixou de ser considerada óbvia após o surgimento de suportes de registro eletrônico digitais capazes de tornar difícil a diferenciação baseada na resolução da imagem. Mesmo antes do surgimento

desses suportes digitais de alta resolução, cineastas como Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni e Francis Ford Coppola experimentaram o suporte eletrônico do vídeo como suporte para filmes com objetivo cinematográfico. Naturalmente, até então, o suporte eletrônico do vídeo era relacionado à televisão, enquanto a película seria o suporte natural do cinema.

Posteriormente, já na década de 1990, intensificaram-se as experiências e a utilização de suportes de vídeo digital para a captação de imagens para o cinema, como os filmes do movimento *Dogma 95*, ou produções nacionais como *Caramuru – A invenção do Brasil* (2001), dirigido por Guel Arraes e *Os Normais* (2003), dirigido por José Alvarenga Jr. Mas também exemplos em que os processos de produção analógico e digital se misturam muito, como em *O Invasor* (2001), dirigido por Beto Brant, que foi filmado em 16mm, com película de altíssima sensibilidade, transferido para digital, tratado com relação aos aspectos de coloração, contraste e granulação e posteriormente convertido para película de 35mm.

Historicamente houve divergências entre realizadores sobre as vantagens e desvantagens de suportes em película e dos suportes digitais. Carlos Gerbase cita Brian de Palma e James Ivory como diretores que eram defensores fervorosos da película, assim como um grande e importante grupo de cineastas brasileiros que também defendeu com todas as forças a utilização do suporte em celuloide até poucos anos atrás, sendo que alguns poucos mantêm essa opinião até hoje (GERBASE, 2003). De outro lado, cineastas de grande importância recente foram defensores dos formatos de vídeo digitais desde os anos 1990. É o caso de Lars Von Trier que conseguiu reconhecimento com seus filmes captados em vídeo digital, como quando ganhou o grande prêmio de Cannes em 2000 com o filme *Dançando no Escuro* (2000). No Brasil vale lembrar de Jorge Furtado, que apesar de filmar tanto em película como em vídeo digital afirma:

O preconceito contra a captação digital é, para dizer o mínimo, divertido. Os fetichistas do sal de prata, que acham que cinema tem que ser captado em película, são saudosistas, têm medo do futuro e da democratização no acesso à produção audiovisual que o digital representa. Há quem ainda defenda a montagem em moviola, as máquinas de escrever ou o fax. A essência do cinema tem muito pouco a ver com a tecnologia de captação de imagem. (...) Essa discussão podia ser interessante há vinte e três anos, quando Antonioni fez *O Mistério de Oberwald* (1980) em vídeo. Hoje é uma

discussão ridícula e, daqui a vinte anos, será incompreensível (FURTADO, apud: GERBASE, 2003:109)

Das observações de Furtado, no mínimo três são pontos fundamentais e devem ser pensados com atenção. Começando por suas últimas palavras, a discussão sobre a captação em formatos digitais já era considerada pelo diretor como ridícula em 2003, o que dizer em 2016? Porém, há ainda um número considerável de realizadores e teóricos que são reticentes quanto ao potencial dos formatos digitais de se tornarem efetivos substitutos para a película, em especial no que se refere à exibição em salas de cinema e no trabalho de preservação e arquivo.

As outras duas observações sobre as quais devemos refletir são extremamente polêmicas, a de que os defensores da captação em película têm medo da democratização do acesso à realização fílmica, e de que o cinema não está fundamentalmente ligado ao seu suporte de captação. Quanto ao fundamento do cinema não ser a tecnologia de captação, não há uma unanimidade por parte de realizadores e de teóricos, tendo em vista a quantidade de debates dos últimos anos em que essa é uma das questões mais discutidas por quem produz e, também, é um ponto nevrálgico para teóricos, principalmente ligados à teorias que são fundadas na questão da imagem como registro da luz em partículas sensíveis que carregam consigo marcas do mundo, sua indicialidade que estaria ligada à ontologia da imagem fotográfica e cinematográfica (BAZIN, 1985:19).

Sobre a democratização do acesso aos meios de produção fílmicos, é indiscutível o grande aumento da produção e a diversificação de realizadores a partir dos suportes digitais de relativo baixo custo. Porém é muito difícil afirmar que os realizadores acostumados à película, e aos seus consequentes custos altos e pouca diversidade de realizações, tenham ou tiveram medo. Para os dias de hoje essa nem é mais uma questão possível, pois a transição do suporte no que diz respeito ao ato de captação já está bastante adiantado, sendo que os formatos digitais se tornaram maioria absoluta. As questões que restam dizem respeito aos processos de exibição e preservação, do lado mais técnico, e ao como podemos entender questões de linguagem em relação a meios que têm suportes em comum mas tradições distintas, como o cinema e a televisão.

## O CASO DAS PRODUÇÕES DE GUEL ARRAES NA TELEVISÃO E NO CINEMA

O caso do diretor Guel Arraes é bastante interessante e permite alguns apontamentos sobre as diferenças e semelhanças da realização em película e da realização em vídeo digital. O diretor utilizou esses suportes diretamente para os meios a que tradicionalmente são vinculados, cinema e televisão respectivamente. Mas Arraes também fez uso diverso dos suportes, filmando em 35mm para a televisão e gravando em vídeo para o cinema, assim como adaptou séries feitas para exibição televisiva, remontando-as e transformando-as em produto cinematográfico. Segundo Alexandre Figueirôa,

Guel Arraes realizou a microssérie *O Auto da Compadecida* para a Rede Globo usando câmera de 35 mm e película. A série foi exibida na televisão em quatro episódios com duração total de 2h e 37 minutos. Com o mesmo material da série, Guel realizou uma versão de 1h e 24min, resultando no filme que foi exibido nas salas de cinema e também tiradas versões para vídeo e DVD. Depois realizou outra série, *Caramuru, a invenção do Brasil*, com equipamento de HDTV, também condensando-a e transformando-a em filme, exibido em cópias em película nas salas e do qual também foram comercializadas cópias em vídeo e DVD. (FIGUEIRÔA, 2003:02)



Frame do filme *Caramuru – A invenção do Brasil* (Guel Arraes, 2001)



Frame do filme *O Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000)

Além do suporte, outras características normalmente atribuídas à diferenciação entre as produções cinematográficas e televisivas são a formação da equipe, o tempo de produção e a quantidade de câmeras utilizadas. No cinema a equipe seria maior do que na televisão, assim como o tempo para a realização de uma produção cinematográfica seria mais extenso e na maioria dos casos apenas uma câmera seria utilizada em cada plano, enquanto na TV valeria o princípio da produção apressada e com a utilização de várias câmeras, muitas vezes com recurso do corte direto em switcher<sup>3</sup>.

Se pensarmos em filmes ficcionais em oposição às telenovelas, essas relações são mais próximas do cotidiano de realização audiovisual, pelo menos na maioria dos casos. Porém a produção ficcional televisiva não se restringe às telenovelas, podemos pensar em outros exemplos. Figueirôa cita o caso de *Armação Ilimitada* (1985-1988), seriado dirigido por Guel Arraes após este deixar a realização de novelas na Globo.

Depois das novelas, Guel realizou *Armação Ilimitada*, programa que incorporava além de referência aos quadrinhos, ao videoclipe, e à

<sup>3</sup> Mesas com vários canais de imagem que permitem a seleção de um dos sinais recebidos instantaneamente ao comando de um operador.

própria telenovela, tinha influência dos filmes burlescos do período mudo. Guel relembra que, além das sessões em Paris, passou semanas assistindo obras do cinema dos primeiros tempos na cinemateca particular de Lula Cardoso Ayres Filho, no Recife, reconhecendo que, inconscientemente, acabou copiando as gags do cinema mudo na marcação dos atores desse programa. *Armação*, segundo Guel, era feito num tempo extensíssimo para televisão. Ele fazia tudo com apenas uma câmera, preparava-se muito, ia para a locação ver os detalhes, marcava as cenas, decupava, fazia tudo meio como se fosse um filme, um processo quase artesanal. O *Armação* foi um programa feito com um equipamento simples, com uma equipe muito enxuta, porque ele queria ter tempo para filmar. (FIGUEIRÔA, 2003:04)



Frame do seriado *Armação Ilimitada* (Guel Arraes, 1985-1988)

Assim como o exemplo de *Armação Ilimitada*, existem muitos outros que podem servir para demonstrar que os princípios básicos da produção cinematográfica que muitas vezes são tidos como exclusivos desta, adaptam-se muito bem a produção televisiva. Valem ser lembradas a série de programas realizados pela Casa de Cinema de Porto Alegre intitulada *Cena Aberta* (2003) e as duas jornadas de *Hoje é Dia de Maria* (2005). Em ambos, os pressupostos básicos de uma produção cinematográfica são aplicados aos processos de produção direta para a televisão.

O professor Renato Luiz Pucci Jr., em seu texto *A Questão do Naturalismo na Interface Pós-Moderna de Cinema e TV*, discorre sobre a possibilidade muitas vezes discutida de que a televisão seja estritamente naturalista e de que o cinema tenha rompido, especialmente com modernismo, com as estruturas ilusionistas.

Muito já se escreveu sobre como as características da TV, por exemplo, o *zapping* e o acesso irrestrito às obras cinematográficas do passado, transformaram o panorama cultural. Nem todos, porém, deram-se conta do quanto a TV assimilou do que estava no ar quando de seu estabelecimento como meio hegemônico de comunicação de massa: o naturalismo do cinema de Hollywood e afins, com certeza, mas também as rupturas do cinema modernista, que acabaram se amalgamando num tipo de produção que escapa às antigas e sumárias classificações. O ilusionismo persiste, em grande parte, mas será que a postura do público diante do mesmo seria tal como descrita pelos críticos mais acerbos? Nesse caso, o que permitiria a assimilação de narrativas que combinam naturalismo e rupturas constantes do mesmo? (PUCCI JR, 2003)

Assim, fica ainda aberto o espaço para a reflexão sobre até que ponto podemos realmente dizer que existem processos de realização diferenciados para o cinema e para a televisão, principalmente com o passar dos anos no Século XXI. Um outro exemplo está em produções do diretor Jorge Furtado, que também transita entre cinema e televisão.

## **O CASO DAS PRODUÇÕES DE JORGE FURTADO NO CINEMA E NA TELEVISÃO**

Furtado tem uma vasta obra audiovisual, mas é possível selecionar, para uma comparação, *Anchietanos*, da série televisiva *Comédia da Vida Privada* (1997), e *Meu tio matou um cara* (2004). *Anchietanos* foi gravado em vídeo, especificamente no formato Betacam, muito comum na televisão brasileira até a gradual substituição por formatos digitais. Já *Meu tio matou um cara* foi rodado em película de 35mm. Então, a observação comparativa que proponho é entre um produto de vídeo analógico e outro de película 35mm, ou seja, nem sequer estou buscando um produto de vídeo digital de alta definição, pois considero que mesmo *Anchietanos* tem poucas diferenças com um filme de longa-metragem em película no que diz respeito ao processo de realização e, conseqüentemente, em suas escolhas de linguagem, pelo menos quando comparamos obras de um mesmo diretor, como é o caso.



Frame do episódio *Anchietanos*, da série televisiva *Comédia da Vida Privada* (Jorge Furtado, 1997)



Frame do filme *Meu tio matou um cara* (Jorge Furtado, 2004)

Em primeiro lugar, nesses dois casos, diferenças de suporte não significam, ao contrário do que comumente se afirma, diferenças na utilização de enquadramentos. A tão propagada ideia de que no cinema, pela alta resolução da película 35mm ou dos formatos de vídeo de alta definição atuais, usam-se mais planos gerais e enquadramentos abertos e de que na televisão usam-se menos planos gerais e mais enquadramentos fechados, não se verifica ao compararmos *Anchietanos* e *Meu tio matou um cara*, ambos permeados pelas mais variadas opções de enquadramentos.

Além da questão da resolução de imagem e da consequente utilização de enquadramentos, outro ponto que é importante destacar nos dois casos observados é o do processo de edição. Normalmente espera-se que uma ficção televisiva tenha mais uso de recursos tecnológicos de edição, desde transições como fades e fusões, até composições complexas, tratamentos de imagem e outros efeitos que ficaram vinculados à produção televisiva e videográfica por sua facilidade de aplicação em suportes eletrônicos. Mas em *Meu tio matou um cara* encontramos muito mais efeitos e tratamentos visuais do que em *Anchietanos*. Este último praticamente só utiliza cortes secos enquanto o primeiro trabalha com diversos tipos de transições, além de composições visuais que simulam videogames e quadrinhos. Além disso, o próprio ritmo de edição do filme é muito mais intenso do que do programa de televisão, mostrando outra inversão a partir da ideia difundida de que a baixa resolução da imagem televisiva da época não sustentaria a atenção do espectador por muito tempo e, portanto, teria que ser trocada rapidamente gerando um ritmo de edição muito mais intenso do que o do cinema.

Atualmente, a organização das equipes de realização audiovisual para ficção difere muito pouco pelo fato de ser para cinema ou para televisão. As maiores diferenças estão nas necessidades de cada roteiro, nas premissas estéticas envolvidas para que sejam produzidos e no orçamento das produções, independente do suporte e do meio para o qual se destinam. Portanto, existem equipes pequenas e equipes grandes em filmes de longa-metragem, assim como em séries e seriados de televisão.

As equipes de realização de *Anchietanos* e *Meu tio matou um cara* são muito semelhantes em sua formação, apesar de a segunda contar com mais integrantes, pois sua produção era mais complexa e seu orçamento maior. Além da

estrutura das equipes ser muito semelhante, os próprios profissionais coincidem em grande parte. Diretor, assistente de direção, diretor de fotografia, produtores executivos, diretor de arte, diretor de produção, produtora de elenco e outros profissionais são exatamente os mesmos nas duas realizações.

Grande parte das diferenças entre os roteiros cinematográficos e televisivos de ficção está nos pressupostos de exibição e de comercialização. Enquanto o roteiro de um filme de ficção é pensado de forma que os espectadores se interessem gradativamente pela história contada, um roteiro televisivo de ficção precisa estabelecer um elo de interesse com o espectador antes do primeiro intervalo comercial, ou corre-se o risco de que o espectador migre para outra emissora.

Por comercialização aqui estou me referindo à forma como se dá a venda desses produtos audiovisuais. Se ao ir a um cinema o espectador paga a entrada e depois vê um filme do início ao fim, em exibição contínua, sem intervalos e sem a possibilidade de mudar de filme, na televisão aberta é o espaço para inserção comercial que garante os recursos financeiros para a produção do programa e é nessa lacuna em que está a maior probabilidade de o espectador mudar de canal. Assim, a estrutura de um roteiro de ficção para a televisão deve prever um ponto de interesse antes do primeiro intervalo comercial. Esse é ponto que muda a história, que a faz ganhar força e mostra qual é o conflito principal a ser narrado. Desta forma, o espectador terá maior interesse pela história e a probabilidade de que continue assistindo ao programa depois do primeiro intervalo comercial aumenta.

Nos casos observados, essa diferença torna-se evidente. Em *Meu tio matou um cara* os pontos de interesse da história são apresentados gradativamente até o seu ápice. Bem no início do filme, antes de 5 minutos, o personagem de Éder, o tio do título, anuncia para família que matou um cara. Esse é um primeiro ponto de interesse, o conflito que dá nome ao filme, mas não se refere ainda diretamente ao protagonista, que é Duca, o sobrinho de Éder. Logo depois, entre o quinto e trigésimo minuto a história se direciona mais para a paixão de Duca pela colega de escola, Isa, e para o cotidiano do garoto, só depois outro ponto de interesse é apresentado, a prisão de Éder. E o conflito principal surge a partir de 45 minutos, quando Éder, que está preso, pede para Duca ir até a casa da ex-namorada, Soraia, e o garoto se envolve na investigação do caso.

Ou seja, no filme os pontos de interesse são apresentados gradativamente e sem um destaque maior na parte inicial. Por outro lado, em *Anchietanos*, existe a necessidade de prender o espectador ainda no primeiro bloco. Como o roteiro de *Anchietanos* foi originalmente escrito para ser um filme de longa-metragem, o conflito principal está deslocado para frente em relação ao normal de um programa de televisão aberta. Apenas aos 30 minutos da história o conflito principal, a oposição entre Chico e Andrew, é exposto. A partir daí a história que tem apenas 50 minutos se encaminha para a resolução.

O fato da versão original do roteiro de *Anchietanos* ter sido pensada para um filme de longa-metragem demonstra mais uma interação entre cinema e televisão. Também demonstra que o processo de produção de um roteiro ficcional é muito semelhante em ambos os meios, ressaltando-se que estamos falando de um mesmo diretor, podemos encontrar exemplos de enorme divergência em obras de diretores diversos. Entretanto, as formas de exibição e de comercialização são diferentes e influem na estrutura e no uso de linguagem dos materiais audiovisuais. Mas essas diferenças entre os meios não são essenciais, de base ou imutáveis, pois tanto é possível existir programas de televisão sem intervalos comerciais, como ocorre em alguns casos de canais de tv por assinatura ou em sistemas *on demand*, como podem existir filmes divididos em partes exibidas separadamente no cinema, mas estes são extremamente raros. Dessa forma, a distribuição dos pontos de interesse da história mudam de acordo com forma de exibição e recepção das histórias, e não por características natas dos meios. No máximo, podemos apontar para tradições distintas, formas típicas de um meio e de outro, mas é difícil crer em um determinismo relacionado às características originais deles.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O suporte de registro de um material audiovisual não pode mais ser considerado como fator preponderante para diferenciá-lo, se é que algum dia pôde. Carlos Gerbase afirma que a diferenciação básica e elementar entre os meios audiovisuais se dá a partir da ideia do cinema como o registro em película, da televisão como transmissão eletrônica e do vídeo como suporte eletrônico. Mas para além dos suportes, discorre também sobre o processo de exibição e suas relações sociais:

Também consideramos importante a circunstância em que esta história é recebida, pois uma sala pública e escura, uma TV no ambiente doméstico ou monitor de um computador proporcionam espetáculos de diferentes qualidades, independente do suporte original do produto audiovisual. (GERBASE, 2003:103)

Grande parte do impacto do suporte tecnológico de registro de imagens em movimento está na sua qualidade percebida pelo espectador. Quando essa diferença qualitativa deixa de existir ou torna-se imperceptível ao espectador, sobram os processos de realização e os custos como fatores de impacto relacionados a esses suportes. Se também os processos de realização pouco diferem, ou ainda, são mais complexos e limitadores no suporte mais tradicional do que nos mais novos, resta apenas o fator financeiro para diferenciá-los.

Atualmente, se pensarmos nos formatos de vídeo de alta definição chamados de HD ou Full HD, sua resolução e seus processos de realização são muito parecidos com os da película 35mm, mas seu custo varia bastante, desde valores próximos aos processos em película, até outros muito inferiores. Como a possibilidade de diminuição de custos de realização de 35mm é praticamente nula, enquanto nos casos de formatos digitais essa possibilidade é muito grande e já se verificou, temos um panorama em que a tendência de utilização de vídeo digital para realização televisiva e também para a realização cinematográfica já está estabelecido, em um processo de aproximação sob este ponto de vista.

As relações entre o suporte em película e os digitais, as diferenças na projeção, as consequências econômicas e até as políticas, fazem parte de uma pauta importante e que, ao que parece, ainda está em discussão. As questões relacionadas aos processos de realização parecem já estar bem encaminhadas, em uma fusão que para muitos já era natural desde os anos 90, mas que para outros teve de ser digerida com calma e até resistência. Dentre as diferenças significativas que ainda podemos encontrar entre cinema e televisão, a maior parte diz respeito aos processos de exibição e comercialização, que acabam influenciando até no correr das narrativas ao estabelecer formas de exibição contínuas ou com intervalos, por exemplo. Talvez esteja aí um dos pontos mais importantes para o estudo das relações entre cinema e televisão, os processos de exibição e, conseqüentemente, os processos de recepção e seus desdobramentos.

**REFERÊNCIAS**

ARMES, Roy. *On Video: o significado do vídeo nos meios de comunicação*. São Paulo: Summus, 1999.

BAZIN, André. *Ontologia da imagem fotográfica*. In: *O cinema: ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema e televisão: notícias de uma guerra particular*. Trabalho enviado para o NP 07- Comunicação Audiovisual, do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, 2003.

FURTADO, Jorge; GERBASE, Carlos & BRASIL, Giba Assis. *Anchietanos*. Roteiro televisivo da série *Comédia da Vida Privada*.

FURTADO, Jorge & ARRAES, Guel. *Meu tio matou um cara*. Roteiro cinematográfico de longa-metragem.

GERBASE, Carlos. *Impactos das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica*. Porto Alegre : EDIPUCRS, 2003.

PUCCI JR., Renato Luiz. *A Questão do Naturalismo na Interface Pós-Moderna de Cinema e TV*. Trabalho enviado para o NP 07- Comunicação Audiovisual, do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, 2003.