

CRIAÇÃO LITERÁRIA E O TELEVISIVO: A LINGUAGEM EM COLISÃO

Felipe Lários de Souza Monteiro*

RESUMO: Pretende-se investigar aqui como a criação literária pode se apropriar de elementos da linguagem televisiva, em especial das telenovelas, numa busca por redefinições nos modos de narrar na contemporaneidade, num contexto de intensa globalização e de alta tecnologia, em que uma literatura centrada no signo escrito e no suporte livro se expande e torna-se “móvel” (MALLO, 2012), numa inter-relação com outras linguagens e mídias, de modo a ressignificar elementos extraídos da dita cultura popular.

Palavras-chave: Criação literária. Televisão. Linguagem. Telenovela.

Introdução

O presente artigo parte da constatação, já demonstrada por diversos autores (GUIMARÃES, 1997; MOTTER, 2004; REIMÃO, 2004; entre outros) de que a relação entre a literatura e a telenovela sempre foi bastante estreita, tendo a produção televisiva bebido da fonte literária desde seus primeiros trabalhos e, mais recentemente, emprestando elementos de sua linguagem para o campo da literatura.

Assim, o que queremos fazer aqui é uma primeira aproximação teórica com relação a uma seleção de trabalhos literários, surgidos sobretudo nos países nos quais o império televisivo mais se sedimentou, em que a telenovela (e a televisão, de maneira geral) de algum modo transpassa a estrutura narrativa, seja constituindo parte do enredo, seja emprestando sua linguagem para ser mimetizada pela via literária.

Tomando de empréstimo teorias estéticas da arte no pós-modernismo (BAUDRILLARD, 1991; GALARD, 2011, JAMESON, 1985) na qual, entre outras características, observa-se a diluição nas fronteiras entre cultura erudita e cultura de massa, partimos da hipótese de que a apropriação da telenovela pela literatura se dá numa busca por redefinições nos modos de narrar na contemporaneidade, num contexto de intensa globalização e de alta tecnologia, em que uma literatura unicamente centrada no signo escrito e no suporte livro se expande e torna-se “móvel”, numa inter-relação com outras linguagens e mídias (MALLO, 2012), de modo a, entre outras coisas, dar novos sentidos e novo estatuto estético a elementos extraídos da chamada cultura popular, ressignificando conceitos cristalizados e vistos muitas vezes de forma depreciativa.

Breve histórico do literário nas telenovelas

Hélio de Seixas Guimarães (1997) nos mostra que a televisão sempre manteve uma relação muito estreita com a literatura, sendo, inclusive, o veículo que mais a difundiu pelo Brasil. Valendo-se dos estudos de Antonio Candido, o autor mostrará que a circulação de texto escrito e, de modo especial, a literatura de ficção, sempre esteve restrita a uma parcela pequena da população, revelando assim um caráter elitista. Não existindo uma literatura popular de alcance nacional, “coube à televisão dar escala industrial e alcance nacional à ficção produzida no Brasil” (GUIMARÃES, 1997, p. 192). E isso se deu, sobretudo, por meio da telenovela que, através de suas adaptações, passou a levar a literatura para as classes populares, evidenciando

* Mestrando em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), no Programa de Estudos Comparados de Literaturas em Língua Portuguesa (linha de pesquisa: Laboratório de Criação - Escrita de Literatura e Teoria) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. É escritor, pesquisador e coordenador de oficinas de escrita. Autor do livro de contos *Enquanto o infarto não vem* (Patuá, 2018) e do romance *Curriculum vitae* (Patuá, 2019). Também tem contos publicados em diversas antologias. E-mail.: felipe.monteiro@usp.br

(conforme Cândido) que no Brasil a cultura oral passou para o estágio da cultura eletrônica, sem passar pela cultura escrita.

Para se ter uma dimensão, em 1974, pouco mais de duas décadas depois da primeira transmissão de TV no Brasil, já havia cerca de sete milhões de aparelhos no país, que alcançava diariamente um público estimado de 27 milhões. No mesmo ano, somando-se todos os títulos, foram impressos cerca de 145 milhões de livros, os quais eram destinados apenas a uma pequena parcela da população (GUIMARÃES, 1995).

Apesar desse baixo contato da maior parte dos brasileiros com uma cultura letrada, Guimarães (1997) nos mostra que os textos literários representavam as maiores audiências da TV, primeiro com os teleteatros e depois com as telenovelas. Entre 1952 e 1994 (escopo da pesquisa do autor), 223 das telenovelas produzidas (mais de 1/3 do total) eram adaptações literárias, fato que não encontra paralelo em outros países. Na América Latina, por exemplo, em países como México, Argentina e Venezuela, sempre houve predomínio de produções originais, dada a grande tradição do setor cinematográfico nestes países, sobretudo entre as décadas de 1930 e 1950, que cedeu profissionais experientes para a televisão quando o cinema local entrou em declínio.

Guimarães aponta, no entanto, que a literatura nacional ainda ganhava pouco destaque na programação televisiva nos primeiros anos. Na década de 1950, as primeiras produções dramáticas da TV, os teleteatros, destacavam-se pela transposição para o vídeo de obras da literatura internacional (1997, p. 192), escolha justificada pela facilidade em se trabalhar com textos que já tinham ganho adaptações do cinema, o que era de fato bastante vantajoso, dado que as primeiras produções eram ao vivo e que a nova linguagem ainda estava sendo tateada pelos profissionais disponíveis, a maioria vindos do teatro e da rádio.

Freire-Filho (2001) destaca que, apesar da predominância de adaptações de obras estrangeiras, já havia uma preocupação, naqueles primeiros anos, que a literatura nacional fosse acolhida pela televisão. O autor aponta que a introdução da TV no Brasil era vista como uma nova oportunidade para escritores, haja vista seu potencial na difusão do livro. Programas como o *TV de Vanguarda* (Rede Tupi, 1952-1967), embora privilegiasse os clássicos da literatura e da dramaturgia estrangeiros, também levou ao ar encenações de textos brasileiros, interpretados por atores que vieram do teatro como Procópio Ferreira, Bibi Ferreira, Fernanda Montenegro, Lima Duarte, entre outros. O autor nos mostra, inclusive, que entre as décadas de 1950 e 1960 concursos literários foram criados em parceria com a TV, o que evidencia a busca, naquele momento inaugural, por textos facilmente adaptáveis para a nova linguagem.

Na década de 1960, mudanças profundas ocorreram na televisão brasileira e foram decisivas para alterar a relação da TV com seu público. A mais impactante delas foi a introdução do videoteipe, que passou a permitir maior versatilidade nas produções, dada a possibilidade de gravar as cenas.

a possibilidade de utilização de mais primeiros planos e close-ups significava um passo decisivo em direção ao estabelecimento de uma linguagem televisiva. Ao se aproximar do rosto do ator, a câmera passava a revelar emoções mais a partir de expressões faciais do que de gestos. Com a aproximação, as falas tornavam-se menos grandiloquentes e podiam ser ditas em tom mais baixo. Assim, a linguagem da televisão se afastava dos planos mais abertos, anteriormente predominantes e que se aproximavam bastante da linguagem teatral, uma vez que colocava o telespectador a uma distância da cena muito semelhante à do espectador de teatro (GUIMARÃES, 1995, p. 66).

Além disso, naquele momento a televisão se popularizava no país, atingindo, portanto, as classes populares, o que influenciou no perfil da programação das emissoras, numa busca por se adequar ao gosto de seus novos telespectadores, consolidando as telenovelas como seu

carro-chefe. Neste período há uma prevalência de textos melodramáticos de autores latino-americanos e adaptações de novelas que já haviam feito sucesso na rádio (GUIMARÃES, 1995; MUNGIOLI, 2006).

Se no início dos anos 50 as telenovelas baseadas nos melodramas radiofônicos mostraram-se inadequadas ao público seletivo da televisão e mantiveram-se afastadas do vídeo praticamente ao longo de toda a década, agora o gênero torna-se cada vez mais estratégico na programação das emissoras, em detrimento dos teleteatros, que por sua vez entram em declínio e desaparecem em 1967 (GUIMARÃES, 1995, p. 63-64).

O quadro que privilegiava a adaptação de obras estrangeiras mudou, definitivamente, a partir de 1975, posto que em maio daquele ano, já com um maior domínio da linguagem televisiva, somado ao incentivo governamental através da “Política Nacional de Cultura” que pregava a defesa e a valorização da cultura nacional, a TV Globo criou uma faixa exclusiva para a exibição de telenovelas adaptadas da literatura brasileira, a chamada “Faixa Nobre”, com a exibição de *Helena*, adaptação de obra homônima de Machado de Assis. A relação da teledramaturgia com a literatura nacional estava tão estreita naquele momento, que a TV Globo exibiu uma adaptação de obra nacional também às 22h, quando *Gabriela*, inspirada em romance de Jorge Amado, também era transmitida. De acordo com Guimarães (1995) esta prevalência de obras nacionais nas adaptações se manteve, mas passou a ocupar, a partir de 1984, sobretudo o espaço das minisséries, produções com maior tempo de elaboração, já que totalmente gravadas antes da estreia, e destinadas a um público supostamente mais qualificado e exigente (GUIMARÃES, 1995).

Ao buscar uma caracterização do tipo de romance adaptado para a televisão (tendo como base, sobretudo, *Helena*, *Senhora* e *A Moreninha*, obras que mais vezes foram adaptadas para a televisão), Guimarães (1995) chamará a atenção para o caráter moralizante destas narrativas, onde uma nobreza de caráter, em geral de personagens femininos, confronta-se com “os interesses mundanos” e os “defeitos morais”, em geral de personagens masculinos. “O que está em jogo é sempre o casamento burguês, instituição para onde convergem o amor e os interesses pecuniários, que representa a salvação e a perdição das protagonistas femininas” (GUIMARÃES, 1995, p. 120). O autor também chama a atenção para a repetição como uma marca das telenovelas. Ela se dá tanto no que diz respeito ao repertório, com uma reiteração de temas consagrados e de obras adaptadas, mas também como elemento estruturador da narrativa, já que esta precisa ser constantemente interrompida por conta de sua divisão em capítulos, de modo que o telespectador precisa ser constantemente lembrado em que ponto isso se deu (1995, p. 115). Ao esmiuçar uma comparação com produções não adaptadas, Guimarães aponta ainda que “se às telenovelas originais cabe representar o Brasil contemporâneo, às adaptações cabe apresentar ao telespectador o Brasil histórico” (1995, p. 198).

Cabe ressaltar ainda que a prevalência dos textos literários nas telenovelas se deu muito por conta do prestígio da literatura junto à classe média, que de alguma forma era transferido para as telenovelas. Guimarães (1995, p. 131) ressalta, acerca disso, que “a difusão de telenovelas baseadas em textos literários cria a ilusão de uma democratização da literatura. O texto literário rompe o seu círculo restrito de leitores e se apresenta como valor per si mesmo àqueles que nunca tiveram acesso a ela.”. O autor fala em “ilusão” justamente porque as adaptações prometem levar literatura às grandes massas, entretanto, oferecem ao telespectador uma “leitura do literário”, introduzindo a massa antes em um sistema de valor do que na literatura propriamente dita. Cabe notar ainda que os temas trazidos pela literatura, acabam ganhando uma dimensão e uma legitimidade muito maior quando passam pela adaptação da telenovela, justamente pela maior penetração que a telenovela tem na sociedade, chegando em lugares que o livro não chega. Sobre isso, Guimarães traz o interessante exemplo da adaptação

de *Escrava Isaura*, romance de Bernardo Guimarães, que moldou o imaginário que o brasileiro tem da escravidão da forma que nenhum livro já fez.

Pode-se pensar que as diferentes versões sobre a história da escravidão no Brasil jamais tiveram penetração nacional pela palavra escrita, fosse por meio de livros ou jornais. Coube à televisão apresentar versões dessa história para um público de massa brasileiro. Hoje, o protótipo nacional do escravo é Isaura, personagem criada por Bernardo Guimarães no século 19. No entanto, essa imagem não foi forjada pelo texto literário - em última análise, a imagem literária de Isaura é múltipla, imaginável de várias formas por cada um dos leitores- mas pela telenovela. Isaura tomou-se antes personagem de telenovela que personagem literária (GUIMARÃES, 1995, p. 139).

Com o exposto neste primeiro capítulo, ainda que de forma panorâmica, buscamos trazer elementos para mostrar como a literatura sempre esteve enredada na história das produções televisivas, de modo a fornecer textos para serem adaptados, com maior ou menor grau de apropriação. O que vimos até agora, portanto, dialoga com Motter (2004), que diz que a literatura tem sido uma das principais fontes de empréstimos para a telenovela ao longo dos anos. A seguir, ainda nos valendo dos termos utilizados por Motter, iremos tratar do outro lado dessa via de mão dupla, ou seja, das doações feitas pela telenovela. Num primeiro momento, com base em Motter (2002) mostraremos como as narrativas televisivas já levantaram discussões em suas tramas que interferiram diretamente na realidade. Depois, num segundo momento, mostraremos que essas doações também se voltam para a literatura, a mesma de quem a telenovela toma tanto de empréstimo, num contexto de redefinições nas formas de narrar (MALLO, 2012) da contemporaneidade, tão condizentes com as novas buscas das artes em geral, no pós-modernismo (BAUDRILLARD, 1991; GALARD, 2011, JAMESON, 1985).

A telenovela e sua presença na sociedade

Se de um lado a telenovela herdou do cinema, do rádio, do teatro, da literatura, todo um material e uma experiência para que pudesse se consolidar como um fenômeno de comunicação, por outro lado, ela ofereceu seu prestígio, seu alcance, seu potencial para múltiplos usos e esferas. Constantemente, ela oferece pautas jornalísticas; empresta seus atores (por vezes travestidos em seus personagens) para peças publicitárias; lança modas e impulsiona a indústria e o comércio, na medida em que o vestuário e outros bens de consumo usados pelos personagens passam a ser desejado e consumidos pelos telespectadores, etc. (MOTTER, 2002).

Em *Telenovela: Reflexo e refração na arte do cotidiano* (2002), Motter explora o poder das ficções televisivas em intervir na realidade, tomando como escopo algumas produções dos anos 1990 da TV Globo. Em *Explode Coração* (1995-1996), novela de Glória Perez, foi explorado o tema do desaparecimento de crianças. Enquanto uma campanha ficcional foi promovida na trama para se encontrar uma criança desaparecida na novela, foram criados na vida real o “Movimento das Mães da Candelária” (Rio de Janeiro) e o “Movimento das Mães da Praça da Sé” (São Paulo), “que representaram a si próprias em cenas nas quais eram entrevistadas e faziam, ao vivo, seus apelos para localização dos filhos” (MOTTER, 2002, p. 3). Motivados pela telenovela, os movimentos reais alcançaram ótimos resultados:

Não só grande parte dos desaparecidos voltaram para suas mães como muito se esclareceu sobre as razões dos desaparecimentos, em grande parte por desestruturação da família, conflitos familiares, maus tratos. Também se desfez o mito do roubo de crianças para venda de órgãos (MOTTER, 2002, p. 3).

Num outro exemplo emblemático, Motter nos mostra que em *O Rei do Gado* (1996-1997), de Benedito Ruy Barbosa, o tema da reforma agrária também foi derramado para o

mundo real. As discussões promovidas pela novela se alastraram para o debate social, culminando na aprovação em Congresso, na votação do ITR (Imposto Territorial Rural), de uma maior taxa sobre terras improdutivas, e na aprovação do chamado Rito Sumário, que dava maior agilidade para os processos de desapropriação.

No caso de *O rei do gado*, Motter chama a atenção também para o reflexo na realidade no que diz respeito ao diálogo intertextual que se estabeleceu entre os personagens da novela e a vida real. No caso, o artigo que o então senador Darcy Ribeiro publicou no jornal sobre a telenovela foi respondido por Benedito Ruy Barbosa em falas de personagens da trama, “como homenagem à compreensão de seu propósito manifesta pelo senador” (MOTTER, 2002, p. 5).

As questões propostas dizem respeito a assuntos até há pouco considerados tabus, razão porque ou eram ignorados ou eram tratados de forma preconceituosa, reforçando um moralismo sustentado pela opinião e pelo estereótipo e por isso mesmo ratificadores da intolerância e da discriminação. Ou, quando lembrados, serviam mais para compor uma diversidade social de tipos do que para problematizar a sua real situação (...) Aquilo que é simplificado para tornar a realidade concreta mais cômoda, readquire, com os recursos dramaturgicos da telenovela, a complexidade real e é desse modo, sacudindo o telespectador a partir de seu envolvimento na trama, que a ficção lhe devolve a realidade (...) Não se trata pois de apenas apontar e denunciar problemas, mas de demonstrar como eles estão presentes e afetam a vida das pessoas (MOTTER, 2002, p. 2-3).

A força da telenovela se revela nestes casos, não apenas por seus atributos estéticos, mas em seu impacto no todo social. No contexto latino-americano, Martín-Barbero e Rey (2004) discorrem acerca da construção da imagem de um povo, via televisão, que “se converte em uma reivindicação fundamental das comunidades regionais e locais, em sua luta pelo direito à *construção de sua própria imagem*, que se confunde com o direito à sua memória” (p. 35, grifo dos autores). Ao falarem especificamente sobre a dramaturgia produzida pela televisão, complementam: “Enquanto os noticiários se enchem de fantasia tecnológica e se espetacularizam a si próprios, é nas telenovelas e programas dramáticos que o país se relata e se deixa ver” (MARTÍN-BARBERO; REY, p. 161).

Em importante estudo sobre os imbricamentos da linguagem televisiva, de um modo geral, e a identidade de um povo, o escritor estadunidense David Foster Wallace (1998) diz que a televisão “identifica, suga e então reapresenta o que imagina que a cultura americana quer ver e ouvir sobre si mesma” e, em outro trecho, “Se quisermos saber o que é a normalidade americana – o que os americanos querem ver como normal – podemos confiar na televisão. Toda a razão da televisão é refletir o que as pessoas querem ver.” (WALLACE, 1998, tradução nossa).

No contexto brasileiro, Guimarães (1995), chama a atenção para o caráter de integração nacional que a telenovela proporciona, já que

foi através dela que indivíduos até então dispersos pelo território nacional e alheios a qualquer fonte comum de ficção pela primeira vez viram projetadas imagens de um Brasil que não coincidiam com aquelas de sua realidade imediata. Também foi pela TV que comunidades de norte a sul do país entraram em contato com um modo de falar que se impunha como padrão linguístico nacional e passaram a compartilhar histórias e personagens que passaram a fazer parte de um repertório propriamente nacional (GUIMARÃES, 1995, p. 137).

O impacto da televisão na sociedade é sobretudo verificável na América Latina (VASCONCELOS, 2012) –, com grandes emissoras que produzem telenovelas exportadas para diversos países (os casos mais emblemáticos são da brasileira Globo e da mexicana Televisa, duas das maiores produtoras – e exportadoras – de telenovelas do mundo). Além da grande

quantidade de material teledramatúrgico produzido, é notória a pregnância da linguagem audiovisual na população destes países. Tal qual afirmam Martín-Barbero e Rey (2004), maiorias da América Latina se apropriam e se incorporam da modernidade não por meio do livro, mas por meio da oralidade, da experiência audiovisual.

a televisão constitui um âmbito decisivo do reconhecimento sociocultural, dos desfazer-se e do refazer-se das identidades coletivas, tanto as dos povos como as dos grupos. A melhor demonstração desses cruzamentos entre memória e formato, entre lógicas da globalização e dinâmicas culturais, é constituída, sem dúvida, pela telenovela: essa narrativa televisiva, que representa o maior sucesso de audiência, dentro e fora da América Latina, de um gênero que catalisa o desenvolvimento da indústria audiovisual latino-americana, justamente ao mesclar os avanços tecnológicos da mídia, com as velharias e anacronismos narrativos, que fazem parte da vida cultural desses povos (MARTÍN-BARCERO; REY, 2004, p. 114-115).

Os autores apontam ainda que “(...) a telenovela tem a propriedade de revelar a cartografia dos sentimentos tanto como as tensões do social, as propriedades da imaginação cultural como as aspirações secretas e explícitas das pessoas que a acompanham com fervor” (p. 174), mais uma vez nos levando a crer, junto com Wallace (1998), que o estudo da cultura televisiva de um país é bastante revelador do seu *ethos*. Deste modo, e conforme veremos adiante, justifica-se o interesse pela literatura em apropriar-se de um elemento tão sintomático da imagem de um povo.

A TV na literatura: um paralelo com as artes visuais

Jean Baudrillard faz um diagnóstico um tanto fatalista do estatuto da imagem na dita pós-modernidade (ou na “sociedade da simulação total”, para usarmos uma expressão do autor). Vivemos “numa hiper-realidade da comunicação e do sentido” (BAUDRILLARD, 1991, p. 105) porque as imagens que circulam na chamada tela-total dos computadores, televisores, celulares e afins, fazem o mundo real carecer de algo, são mais reais do que o real, de modo que há um efeito deceptivo quando os olhos são desviados da pregnância do mundo virtual e se voltam para o entorno, com suas cores que se apresentam apagadas, embaçadas frente a intensidades de luzes dos pixels.

Baudrillard dirá que a imagem hegemônica destes tempos é a do simulacro, uma imagem em que nada é encoberto, já que nela não há nada a ser ocultado. Nas palavras do autor, uma imagem sem mistério, sem enigma, pornográfica porque tudo mostra (em oposição a uma imagem erótica, que supõe algum coeficiente de indeterminação). Baudrillard dirá que, na sociedade do simulacro, a inflação de signos resulta na deflação de sentido. Tal definição nos remete a Jameson (1985), que tratará essas imagens “chapadas”, “epidérmicas”, “sem face oculta”, de que fala Baudrillard, em termos de “materialidade isolada dos significantes”, quando a imagem se vê isolada no significante e deixa de apontar para o referente, o dito mundo real, caracterizando uma crise na ideia de representação. Acerca deste ponto, Baudrillard nos diz:

Assim é a simulação, naquilo em que se opõe à representação. Esta parte do princípio de equivalência do signo e do real (mesmo se esta equivalência é utópica, é um axioma fundamental). A simulação parte, ao contrário da utopia, do princípio de equivalência, parte da negação radical do signo como valor, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência. Enquanto que a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro (BAUDRILLARD, 1991, p. 13).

Diante deste quadro, a pergunta que fica é em que medida ainda é possível produzir uma imagem com algum enigma, que propicie algum nomadismo no olhar, que recupere a potência da visão, ou ainda, conforme Jean Galard (2011), uma “beleza difícil”, em oposição à beleza exorbitante e exagerada que predomina na tela-total. Nesse sentido, Baudrillard faz oposição entre uma percepção instantânea (na chave do puro reconhecimento, típico das imagens da tela-total) e uma percepção morosa (na chave do enigma). Essa imagem buscada seria aquela que apreende o que há de indeterminado, o que é fortuito, incidental.

A busca por uma imagem de resistência, que possua algum enigma, que já não esteja saturada pela hipereposição da tela-total, passa a ser feita por artistas de diversas linguagens, isso num contexto em que a busca pelo novo, pelo não dito, parece ser cada vez menos praticável, conforme nos diz Jameson “Há mais uma razão pela qual os artistas e escritores do presente não conseguirão mais inventar novos estilos e mundos. É que todos eles já foram inventados” (1985, p. 19).

A literatura e a busca pelo não-dito: a diluição de fronteiras entre o erudito e o popular

O escritor e crítico argentino César Aira (2007) tratará desta questão, trazida por Jameson, no campo da literatura, chamando a atenção para o acúmulo de obras que nada acrescentam ao que já existe e que apenas aumentam a circulação sem fim de signos, se quisermos fazer um paralelo com o que Baudrillard diagnostica com relação às imagens. Aira argumentará que as obras valem pelo procedimento pela qual foram criadas e que a busca dos artistas precisa residir nisso, se quiserem que suas obras se desassocie da saturação e da esterilidade da ciranda de coisas já ditas.

Os grandes artistas do século XX não são os que fizeram obra, mas aqueles que inventaram procedimentos para que a obra se fizesse sozinha, ou não se fizesse. Para que precisamos de obras? Quem quer outro romance, outro quadro, outra sinfonia? Como se já não existissem o bastante! (AIRA, 2007, p. 13).

Alinhado com Aira, o espanhol Augustin Fernandez Mallo chamará atenção para o caráter nostálgico em se fazer obras sem nenhuma nova proposição estética e que assim apenas reproduzem tudo o que está dado.

resulta legítimo construir novelas de estrutura ou temas clássicos? É evidente que sim. Agora, esse ato tem algum sentido? Sim, mas sabendo que é um exercício de nostalgia (...) Seria como construir hoje um Versalhes, para que? Todo mundo tem o direito de construir um Versalhes em seu terreno (...) mas é preciso saber que normalmente a isso se dá um nome: anacronismo (MALLO, 2012, p. 33, tradução nossa).

Assim, o que queremos trazer aqui é como essa busca pelo enigma pode se dar na literatura, tomando como exemplo uma seleção de obras literárias que foram publicadas na América Latina, em que a televisão (de modo geral) e/ou a telenovela (de modo específico) aparecem na estrutura narrativa (Tab. 1), numa troca entre linguagens, tão característico de nosso tempo, em que “boa parte das relações entre literatura e televisão ocorre dentro da imensa intertextualidade sobre a qual se fundam as sociedades contemporâneas” (MUNGIOLI, 2006, p. 95) e em que um dos procedimentos utilizados pelos autores na busca por uma nova linguagem, por uma que criasse tensão (ou enigma, para ficarmos com Baudrillard), que rompesse com o que já estava cristalizado, é não rejeitar o popular, o massivo, aquilo que era tido na chave do “simulacro”, mas justamente incorporá-lo a sua obra, deslocá-lo de seu discurso original (para falarmos com Bakhtin) e, em fusão com a linguagem literária, criar disso algo novo, uma terceira via discursiva.

Nota-se que estas obras são publicadas a partir da metade nos anos de 1960, momento em que a TV ganhava mais e mais popularidade e se capilarizava no social.

TABELA 1 - Obras literária em que o universo televisivo atravessa a construção narrativa

Ano de Publicação	Título Original	Autor (a)	País
1965	Tres Tristes Tigres	Guillermo Cabrera Infante	Cuba
	Estudio Q	Vicente Leñero	México
	Lugar Público	José Agrippino de Paula	Brasil
1967	PanAmérica Epopéia	José Agrippino de Paula	Brasil
1968	La traición de Rita Hayworth	Manuel Puig	Argentina
1969	Boquitas Pintadas	Manuel Puig	Argentina
1971	La carpa	Vicente Leñero	México
1973	El mago de la cara de vidrio	Eduardo Liendo	Venezuela
1974	El mono aullador de los manglares	Ibsen Martínez	Venezuela
1975	Zero	Ignácio Loyola Brandão	Brasil
1982	É gol!	Ignácio Loyola Brandão	Brasil
1998	Mujeres de um solo zarcillo	Cristina Policastro	Venezuela
	Planet	Sergio Bizzio	Argentina
2000	La mendiga	César Aira	Argentina
	La diabla en el espejo	Horacio Castellanos Moya	El Salvador
	Sueños Digitales	Edmundo Paz Soldán	Peru
2001	En esa época	Sergio Bizzio	Argentina

2002	Anônimo Célebre	Ignácio Loyola Brandão	Brasil
2003	Os filmes de minha vida	Alberto Fuguet	Chile
2005	Rabia	Sergio Bizzio	Argentina
2006	Rrememбранças da menina de rua morta nua e outros livros.	Valêncio Xavier	Brasil
2007	Era el cielo	Sergio Bizzio	Argentina
	Traducción a lengua extraña	Luis Jorge Boone	México
2009	Bajo este sol tremendo	Carlos Busqued	Argentina
	Realidad	Sergio Bizzio	Argentina
	Rating	Barrera Tyszka	Venezuela
	Agosto	Romina Paula	Argentina
	Una novelita lumpen	Roberto Bolaño	Chile
2012	Norte	Edmundo Paz Soldán	Peru
	Telenovela	Mauricio Salles Vasconcelos	Brasil
2013	En el anochecer la tevé	Fernando Kofman	Argentina
2014	Reprodução	Bernardo Carvalho	Brasil
	Lumbre	Homán Roncino	Argentina
2015	Escala Richter	Leonardo Gandolfi	Brasil
2018	Bráulio Pedroso (Novela da Noite)	Mauricio Salles Vasconcelos	Brasil

FONTE: Elaborada pelo autor com base em informações extraídas de VASCONCELLOS, Ellen Maria (2006) e VASCONCELOS, Maurício Salles de (2015).

Esse vínculo estreito entre literatura e audiovisual encontra apoio em Mallo (2012), que chamará a atenção para as redefinições pelas quais passam as narrativas contemporâneas, em um quadro de intensificação da globalização e de alargamento do arcabouço tecnológico, em que uma literatura, que o autor chamará de “móvel”, passa a se interrelacionar com outras linguagens e mídias e não mais ficará centrada no signo escrito e no suporte livro.

Martín-Barbero e Rey (2004) chegam a dizer, acerca disso, da necessidade de uma dupla alfabetização, uma primeira formal, centrada na palavra escrita, e uma segunda aberta às “múltiplas escrituras”, que conforma o mundo do audiovisual e da informática. Os autores chamam a atenção para a articulação dos dois modos de leitura, dos textos e dos hipertextos, “(...) pois é por essa pluralidade de escritas que passa, hoje, a construção de cidadãos, que saibam ler tanto jornais como noticiários de televisão, videogames, vídeos e hipertextos” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2004, p. 62). Neste contexto, eles chamam a atenção ainda para o fato de que “(...) a iconografia, a semiótica e psicanálise relocalizaram a imagem na complexidade de seus ofícios e linguagens” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2004, p. 16).

Interessa-nos aqui, sobretudo, os vínculos interdisciplinares cada vez maiores entre a escrita e a visualidade cinematográfica. Conforme Vasconcelos (2013), neste período “dá-se o início de uma era de tecnicização crescente das imagens, a permear diversificadas dimensões não apenas da arte (como acontece com a música, acopladas mais e mais aos recursos imagéticos) e do entretenimento cotidiano, mas aquelas da cultura, da política, da vida material” (p. 37).

Ainda sobre estes vínculos interdisciplinares, Martín-Barbero e Rey pontuam:

(...) se é certo que o gênero telenovela implica rígidos estereótipos em seu esquema dramático e fortes condicionantes em sua gramática visual (...) também o é que cada país fez da telenovela *um particular lugar entre a televisão e outros campos culturais*, como a literatura, o cinema, o teatro (2004, p. 118, grifo dos autores).

Em importante trabalho sobre o tema, Vasconcelos (2015) também chama a atenção para a absorção desta cultura “informacional” no continente americano e sua interferência na produção escrita destes países.

No contexto americano, começa a se efetuar uma aceção de contemporaneidade que se revela vigorosa no enfrentamento e na absorção de uma cultura informacional, produzida industrialmente, a reger o trabalho da escrita não apenas no âmbito de um referencial literário (VASCONCELOS, 2015, p. 270).

Vasconcelos (2012) aponta ainda que a apropriação do discurso televisivo pela literatura encontra grande espaço no contexto brasileiro, com seu império de narrativas televisivas e uma literatura por vezes muito constrangida por imperativos mercadológicos ou por legitimações acadêmicas. Sobre isso, o autor diz ainda:

Bem assinala o escritor portenho Damián Tabarovsky que a literatura reveladora da heterogênea comunidade do nosso tempo se enuncia para fora dos critérios de legitimação defendidos por mercado e universidade, compostos num binômio desprovido de interesse pela experimentação, pelo potencial de acontecimento irrompido da rede pluritópica em que a palavra agora se inscreve (VASCONCELOS, 2012, s/p).

Para termos um pequeno panorama das obras listadas na Tab. 1 (que não pretendem, de modo algum, esgotar a produção relativa ao tema) e de como o discurso televisivo são apropriados por elas, utilizaremos alguns casos como exemplo: *La mendiga* (César Aira), *Realidad* (Sergio Bizzio), *Bajo este sol tremendo* (Carlos Busqued), *Lugar Público* e *PanAmérica Epopeia* (ambos de José Agrippino de Paula) e *Rrememбранças da Menina de Rua Morta Nua e Outros Livros* (Valêncio Xavier).

- ***La mendiga* (César Aira)**

Em *La mendiga*, romance que Cesar Aira publica em 1999, o autor traz a telenovela como um fenômeno sociocultural latino-americano dos mais importantes, influenciando o imaginário popular, a maneira de agir e de sentir das pessoas. Em *La Mendiga* há dois planos que se confluem. Num primeiro plano, temos a história da mendiga Rosa, encontrada caída no meio da rua, num movimentado centro comercial. Num segundo plano (indissociável ao primeiro) temos a presença da popular atriz argentina Cecilia Roth, que aparece de maneira inusitada para levar Rosa ao hospital. Com o decorrer da narrativa, nunca sabemos ao certo se estamos numa história “real” em que, de modo inesperado, aparece uma atriz ou se estamos lendo, desde o começo, o roteiro do capítulo de uma série televisiva.

Como visto em Wallace (1998), Vasconcelos (2012; 2015) e Martín-Barbero e Rey (2004), a presença deste imaginário televisivo é tão forte na cultura latino-americana que desemaranhar essa linha tênue se torna desnecessário, um plano está sempre emaranhado ao outro. Quanto a isso, Aira (1999) nos fornece um exemplo lapidar com a publicação de *La Mendiga*, romance em que o plano da realidade confunde-se sempre com o plano da telenovela, seguindo assim até o final, fazendo com que o leitor jamais consiga saber com clareza onde termina um e começa o outro.

- ***Realidad* (Sergio Bizzio)**

Publicado pela editora argentina Mondadori, em 2009, *Realidad*, conforme o nome sugere, trabalhará justamente os entrelaçamentos da televisão com o mundo real, explorando um tipo de produção que nas últimas duas décadas vem sido acompanhada por milhões no mundo todo, diariamente, numa espécie de narrativa seriada: os shows de realidade (ou *reality shows*, para usar o termo que se popularizou até mesmo em países não-anglófonos).

Na narrativa de Sérgio Bizzio (que além de escritor, também é diretor e roteirista), uma emissora de televisão argentina é sequestrada por um grupo terrorista islâmico. Enquanto se dava o sequestro, ocorria nos estúdios da emissora a exibição ao vivo do *reality show* argentino *Gran Hermano* (o equivalente ao *Big Brother*), com seus últimos 5 participantes, alheios ao que se passava fora da casa-estúdio. Enquanto alguns sequestradores buscam fazer ronda e manter os demais estúdios da emissora sob controle, outros farão os participantes do *Gran Hermano* de reféns, os submetendo a uma série de desafios. Tudo está sendo transmitido ao vivo para o país inteiro e ao telespectador ficará a dúvida, mais do que nunca, se aquilo a que assistem faz parte da realidade ou se, de alguma forma, está sendo ficcionalizado pela TV ou ainda, conforme diz o narrador em determinado ponto “a realidade na realidade mais que no *reality*” (BIZZIO, 2009, p. 96).

- ***Bajo este sol tremendo* (Carlos Busqued)**

Publicado em 2009 pela editora espanhola Anagrama, o romance argentino *Bajo este sol tremendo* trará a história de Cetarti, um aficionado por televisão, que passa o dia fumando maconha enquanto assiste, sobretudo, à documentários. Em dado momento, entretanto, a rotina televisiva de Cetarti é quebrada, já que o telefone toca e do outro lado da linha está Duarte, um oficial aposentado que lhe informa que sua mãe e seu irmão foram assassinados por Molina, marido dela e ex-companheiro de trabalho de Duarte, que se matou em seguida.

Cetarti viaja então para a cidade onde se deram os fatos, Lupachito, para resolver as burocracias funerárias e para tentar receber o seguro de vida, algo que Duarte havia lhe prometido por telefone. A partir deste ponto, a narrativa passa a mesclar os acontecimentos com cenas dos documentários assistidos por Cetarti, de canais como *Discovery* e *History Channel*,

chegando ao ponto de tornar tudo uma coisa só, com fronteiras indiscerníveis. Misturam-se assim a realidade vivida pelo personagem com a realidade vista pelos olhos do documentário e, tudo isso, visto pelos olhos da narrativa literária.

- ***Lugar Público e PanAmérica Epopéia* (José Agrippino de Paula)**

O paulista José Agrippino de Paula, por sua vez, em seus dois romances, *Lugar Público* (1965) e *PanAmérica. Epopéia* (1967), apresenta a vinculação entre a literatura e a linguagem audiovisual. Em *Lugar Público*, por exemplo, há a multiplicidade de focos narrativos e de planos conceituais. A passagem de “cenas” se dá evocando-se ao corte do cinema e da televisão. Sobre esta narrativa, aponta Vasconcelos (2015):

Sem metaforização, sem transporte de tramas no espaço e no tempo, deixa de se pautar pela elaboração de um relato. Antes, se atém aos modos de notar/anotar o que se passa em uma órbita precisa, desprovida de fundo, de uma apresentação cumulativa, evolutiva, dos motivos dos personagens. Algo que se efetiva à altura dos habitantes e do ambiente crescentemente internacionalizado, satelizado, culturalizado por mediações técnicas (...) (p. 281-282).

Esta multiplicidade de focos narrativos e a escrita fragmentada se dá de modo ainda mais evidente em *PanAmérica. Epopeia*. Neste livro, com uma escrita vertiginosa e sem pausas, temos o resgate de figuras do universo cinematográfico, como Marilyn Monroe, Marlon Brando, John Wayne, Humphrey Bogart e Burt Lancaster, que aparecem numa filmagem da Bíblia Sagrada em Hollywood.

- ***Rremembranças da Menina de Rua Morta Nua e Outros Livros* (Valêncio Xavier)**

Xavier trabalhará com a cultura televisiva pelo viés das narrativas produzidas pelos programas jornalísticos sensacionalistas, focados em notícias de crimes violentos, privilegiando aqueles que, por sua natureza, causam maior comoção popular, como é o caso do assassinato de crianças, por exemplo. Em *Rremembranças da menina de rua morta nua e outros livros* (2006) o autor paranaense criará suas narrativas por meio de recortes de periódicos (como o sanguinolento *Notícias Populares*, publicado entre 1963 e 2001) e, o elemento que mais nos interessa aqui, fragmentos de notícias veiculadas por telejornais que ganharam notoriedade, a partir dos anos de 1990, e que revelaram repórteres que se tornaram verdadeiros ícones populares, como é o caso de Gil Gomes (sobretudo no *Aqui Agora*, jornalístico exibido pelo Sistema Brasileiro de Televisão – SBT – entre 1991 e 1997 e, numa curta reedição, em 2008).

Ao falarmos da apropriação de uma linguagem por outra, temos que ter em vista o que Mungioli (2006) nos alerta, ao tratar das adaptações literárias para a televisão, de que “não se deve perder de vista que a televisão desenvolveu uma linguagem com características próprias que não pode ser confundida com outro tipo de linguagem, principalmente a literária” (p. 30). Deste modo, também podemos dizer o mesmo quando o caminho é inverso. Assim, tomando de empréstimo aqui a teoria bakhtiniana acerca dos gêneros do discurso (BAKHTIN, 2003), que diz que “cada campo de utilização da língua elabora seus tipos *relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso* (p. 262, grifos do autor), as obras que se valem de elementos narrativos televisivos o fazem sempre a partir de um discurso literário. Por mais que características das telenovelas estejam presentes na obra literária - as repetições, a troca constante de “cenas” ou “planos”, o suspense, a dramaticidade, o “esbanjamento” (GUIMARÃES, 1995; MARTÍN-BARBERO, 2001) -, a novela presente no livro sempre será a novela lida pela literatura, uma novela deslocada de seu lugar de origem e que, assim, ganha um outro sentido, um outro estatuto estético. É, portanto, um novo gênero de discurso que surge

desta fusão, desta leitura literária do gênero teledramatúrgico, o que corresponde ao que diz Bakhtin (2003): “Os gêneros do discurso, no geral, se prestam de modo bastante fácil a uma reacentuação; o triste pode ser transformado em jocoso alegre, mas daí resulta alguma coisa nova (por exemplo, o gênero de um epitáfio jocoso)” (p. 293).

Essa nuance, no entanto, só será de fato percebida por um leitor de segundo nível, aquele que de acordo com Eco (2003; 2019) está menos interessado no desenrolar de uma trama, na cadência de causas e efeitos que levam a um ponto de chegada definido no bosque da ficção, mas deseja saber como o caminho foi marcado, quais foram as peripécias narrativas utilizadas pelo autor para que a trilha fosse feita daquela maneira.

o texto dirige-se também a um leitor modelo de segundo nível, que chamaremos de semiótico ou estético, o qual se pergunta que tipo de leitor aquele conto pede que ele seja, e quer descobrir como procede o autor modelo que o instrui passo a passo. Em outras palavras, o leitor de primeiro nível quer saber o que acontece, aquele de segundo nível como aquilo que acontece foi narrado. Para saber como a história acaba, geralmente basta ler uma única vez. Para transformar-se em leitor de segundo nível é preciso ler muitas vezes, e certas histórias deve-se lê-las ao infinito (ECO, 2003, p. 208).

Um leitor de segundo nível passa a se perguntar quais elementos da telenovela estão presentes ali. Ser um leitor, portanto, com uma experiência de espectador audiovisual contribui em sua experiência como leitor de segundo nível desse tipo de obra. Ele terá elementos para reconhecer como o discurso televisivo foi apropriado pelo discurso literário. O autor-modelo destas obras, ainda valendo-nos de Eco, espera poder contar com este repertório de seu leitor para poder conduzi-lo pela obra. Essa imprescindibilidade de uma experiência, para se melhor fruir um conteúdo específico, nos remete novamente a Bakhtin, quando ele diz que “cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo” (ECO, 2003, p. 297).

Não é por acaso, portanto, que a maioria das obras literárias que tem a telenovela como tema ou que fazem, de algum modo, um mimetismo de sua linguagem característica (tomando como base sempre a amostra que apresentamos na Tab. 1), são obras de autores argentinos (12 ou cerca de 34%), brasileiros (10 ou cerca de 29%), venezuelanos (4 ou cerca de 11%) e mexicanos (3 ou cerca de 9%), países que, conforme nos mostram Martín-Barbero e Rey (2004), representam os maiores produtores e exportadores de telenovelas, e de onde se pode esperar, portanto, um leitor familiarizado com uma linguagem e com uma cultura televisiva, um leitor de segundo nível em potencial para obras literárias como as que trazemos aqui.

Considerações finais

Vimos que nestes últimos 70 anos, a televisão (e destacamos aqui a telenovela) tornou-se um veículo de comunicação dos mais impressionantes, que mesmo com a chegada de novas tecnologias e ferramentas (como a internet), nunca deixou de se comunicar diariamente com milhões de expectadores. As telenovelas, conforme os estudiosos que trouxemos aqui demonstraram, estão presentes na vida do povo latino-americano até mesmo quando eles não estão diante da TV. Ela pauta suas conversas na rua, influencia em suas maneiras de falar, de se comportar e até mesmo de tomar decisões. Ela pode interferir, como vimos, até nas leis de um país. Por tudo isso, não se pode pensar o latino-americano sem se levar em conta sua telenovela.

Isso não poderia passar com indiferença pelas outras artes e linguagens, e dessas, como vimos, nenhuma teve uma relação tão estreita com a televisão, desde que esta foi criada, como a literatura. Antes destinada apenas a um pequeno público letrado, a literatura chegou às classes

populares, sobretudo no caso brasileiro, via televisão (primeiro com os teleteatros, depois com as telenovelas e minisséries) moldando o imaginário popular, com aqueles personagens “literários”, como livro nenhum tinha conseguido fazer, ao menos não para tantos e em tão pouco tempo.

A contribuição que buscamos trazer aqui para esta discussão, ainda que de maneira bastante introdutória, a qual pretendemos que siga em outros estudos, é a de que a literatura, numa via de mão dupla, também se apropriou da telenovela (e da linguagem televisiva, como um todo) em suas narrativas e isso não se deu, de maneira fortuita, depreciativa ou apenas caricata. Este movimento da literatura se deu numa busca (condizente com a busca das artes de um modo geral, na pós-modernidade) por uma nova linguagem, por uma linguagem que tencionasse com toda a ciranda (por vezes bastante repetitiva e estéril) de coisas já ditas e passasse a dialogar de modo mais pulsante e profícuo com o tempo presente, com suas maneiras de pensar, fragmentadas, móveis, tão em diálogo com dispositivos audiovisuais, cada vez mais presentes na vida contemporânea.

Neste contexto, como também buscamos mostrar aqui, as fronteiras entre o erudito e o popular foram (têm sido) constantemente diluídas, sendo observados (nas artes como um todo) uma apropriação constante de elementos da cultura de massa (neste artigo destacamos as telenovelas, mas também o cinema, a publicidade, bens de consumo e entretenimento estão nessa lista), não em busca de meras reproduções, mas de novas linguagens. Ao invés de se voltar as costas para o popular, como parte da intelectualidade sempre se propõe fazer, artistas verdadeiramente preocupados com a riqueza que pode vir desses encontros, têm justamente fazendo o contrário e abarcando este imenso universo em benefício da arte.

Acreditamos, ademais, que este é um campo bastante profícuo e que ainda pode ser bastante explorado, seja pela Comunicação, seja pelas Letras, seja ainda por tantas outras áreas do conhecimento, uma vez que a perspectiva transdisciplinar é a chave que move os encontros que trouxemos aqui.

LITERARY CREATION AND TELEVISION: LANGUAGE IN COLLISION

ABSTRACT: It is intended to investigate here how literary creation can appropriate elements of television language, especially soap operas, in a search for redefinitions in the ways of narrating in contemporary times, in a context of intense globalization and high technology, in which a literature centered on written sign and book support expands and becomes “mobile” (MALLO, 2012), in an interrelation with other languages and media, in order to re-signify elements extracted from said popular culture.

Keywords: Literary creation. Television. Language. Soap Opera.

REFERÊNCIAS

AIRA, César. *Continuação de ideias diversas*. Tradução Joca Wolf. Rio de Janeiro: Papeis Selvagens, 2018a.

_____. *La mendiga*. Barcelona: Mondadori, 1999.

_____. *Pequeno manual de procedimentos*. Tradução Eduardo Marquardt e Marcos Maschio Chaga. Curitiba: Arte e Letra, 2007.

_____. *Sobre a arte contemporânea*. Tradução Victor da Rosa. Rio de Janeiro: Zazie, 2018b.

BAKHTIN, M. Gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins fontes, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacro e simulação*. Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BIZZIO, Sérgio. *Realidad*. Buenos Aires: Mondadori, 2009.

BUSQUED, Carlos. *Bajo este sol tremendo*. Barcelona: Anagrama, 2009.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Cia. das Letras, 2019.

_____. *Sobre literatura*. Rio de Janeiro, Record, 2003.

FREIRE FILHO, João. A “*esfinge do século*”: expectativas e temores de nossos homens de letras diante do surgimento e da expansão da TV (1950-1980). 1º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho. Mídia Brasileira: 2 séculos de história. 2001. GT 14 História da Mídia Audiovisual. Disponível em: www.jornalismo.ufsc.br/redealcar/anais/gt14_audiovisual/a%20esfinge%do%20s%20E9culo.do c. Acesso em: 24 jul. 2020.

GALARD, Jean. *Beleza exorbitante: reflexões sobre o abuso estético*. Tradução Iraci D. Poleti. São Paulo: Fap-Unifesp, 2011.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. A presença da literatura na televisão. *Revista da USP*, São Paulo, n. 32, p. 190-198, 1997.

_____. *Literatura em televisão: uma história das adaptações de textos literários para programas de TV*. Campinas: 1995. Dissertação (Mestrado). Departamento de Teoria Literária do Instituto dos Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos CEBRAP*. n. 12, jun. 1985.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução Ronal Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

_____. REY, Germán. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. Tradução Jacob Gorender. 2. ed. São Paulo: Senac, 2004.

MALLO, Agustín Fernández. *Blog Up: ensayos sobre cultura y sociedad*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2012.

_____. *Nocilla experience*. Tradução Joana Angélica d'Avila Melo. São Paulo: Cia. das Letras, 2013.

MOTTER, Maria Lourdes. Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. In: LOPES, M. I. V. (org.). *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo, Loyola, 2004.

_____. *Telenovela: reflexo e refração na arte do cotidiano*. Disponível em: www.intercom.org.br/papers/xxi-ci/gt21/GT2109.PDF, p. 1-66, 2002. Acesso em: 31 jan. 2021.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. *Minissérie Grande Sertão: Veredas: gêneros e temas. construindo um sentido identitário de nação*. 2006. 290f. Tese (Doutorado em Comunicação), Área de Concentração: Teoria e Pesquisa em Comunicação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

PAULA, José Agrippino de. *Lugar Público*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *PanAmérica. Epopeia*. Rio de Janeiro: Tridente, 1967.

REIMÃO, Sandra. *Livros e televisão: correlações*. Cotia: Ateliê, 2004.

VASCONCELLOS, E. M. M. *Entre (ou além) (d)o real e a ficção: a televisão em Realidad, de Sergio Bizzio e Bajo este sol tremendo, de Carlos Busqued*. São Paulo: 2016. 150 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação na Área de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

VASCONCELOS, Maurício Salles. *Televisões (numa emergência)*. 25 set. 2012. Disponível em <<http://www.musarara.com.br/televisoes-numa-emergencia>>. Acesso em: 01 fev. 2020.

_____. Compactos – lugares públicos/portáteis do cinema e da literatura. In: MOGRABI, Gabriel; REIS, Celia Domingues. (orgs.). *Cinema, literatura e filosofia: interfaces semióticas*. Cuiabá / Rio de Janeiro: FAPEMAT / 7 Letras, 2013, v. 1, p. 35-48.

_____. *Exterior. Noite – Filosofia/ Literatura*. São Paulo: Lumme, 2015.

WALLACE, David Faster. E Unibus Pluram: television and US fiction. In: _____. *A supposedly fun thing i'll never do again: essays and arguments*. Nova York: Best Bay Books, 1998.

XAVIER, Valêncio. *Rrememorações da menina de rua morta nua e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Data de submissão: 29/09/2021

Data de aceite: 30/11/2021