

## Notas sobre *kitsch* e adaptação nas telenovelas brasileiras

Sebastião Guilherme Albano da Costa<sup>1</sup>

**Resumo:** Este estudo visa a levantar um debate sobre a maneira em que o fenômeno do *kitsch* se expressa no gênero da telenovela no Brasil. Sem embargo da tradição em se considerar o *kitsch* como um elemento de gosto duvidoso, nas novelas brasileiras ele se desenvolve também como uma chave de adaptação de obras literárias e de outros discursos aos sistemas narrativos e dramáticos que as compõem. Daí que possa tomar a feição de um estímulo pedagógico, de vez que chega a atualizar a sensibilidade e a razão da audiência a certos parâmetros da modernidade, principalmente aos que concernem a novos arranjos estilísticos no âmbito das artes e do comportamento, e aos temas de cunho social.

**Abstract:** This essay try to raise a debate about how *kitsch* phenomenon is expressed by Brazilian telenovelas. Despite the current use of *kitsch* as a synonymous of bad taste, novelas set up *kitsch* structure as a key to gather literature and other forms of art within its narrative and dramatic framework. Thus, *kitsch* as a structure is able to be a sort of pedagogical stimulus, modernizing audience's sensibility and reason, namely based on the exhibition of art style and up to date behavior along with sharp social contents.

### 1 INTRODUÇÃO

No ensaio “Kitsch e objeto” de Abrahan Moles e Eberhard Wahl publicado na revista *Communications* número 13 (1972) - quase contemporâneo ao romance *As Coisas* de George Perec (1965), libelo à sociedade de consumo- há implicações que nestes primeiros anos do século XXI ainda estão na pauta de muitas disciplinas universitárias, da semiótica à antropologia cultural e à sociologia. Suas formulações anteciparam uma impressão que se tem sobre o estado atual da produção simbólica em geral e das artes em particular que as inúmeras *teorias pós-modernas* se encarregaram de *mundializar*. Grosso modo, tal fenômeno manifesta-se numa espécie de indisposição com figuras da originalidade, como os modelos, as matrizes e as vanguardas, mormente sentido entre os artistas e, como consequência, os produtores de conteúdos para os meios de comunicação, e certamente também entre as comunidades interpretativas de leitores, espectadores ou usuários das mídias digitais. Popularizou-se enfim a grande crise de identidade na autoria, ou no sujeito autoral, advertida desde os inícios do Dezenove mas

---

<sup>1</sup> Professor adjunto da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

em muito fomentada pelas conclusões dos estruturalistas, em meados do século, sobre a constância de certos elementos formais em todos os gêneros discursivos, seja um mito atualizado num ritual bororo ou um poema de Góngora.

A resistência implícita às noções de gênio ou de inspiração subjetiva e espiritualizada, tão caras aos românticos, hoje grassa numa atitude que tende a evitar a concepção da novidade e da surpresa, alguma vez premissas da ideia do *artístico*. A noção de obra de arte como derivação de processos históricos de elaboração e reelaboração significativa, corrente nos dias atuais, sugere um matiz de intertextualidade a qualquer iniciativa nominalista na reflexão sobre o tema. Com sentenças como o *anonimato do discurso* e a *morte do autor*, de Michel Foucault e Roland Barthes, a vertente estruturalista imprimiu autonomia aos modelos retóricos de construção de mundos, atualizados em gêneros textuais como o poema ou as narrativas. Essa tendência redundou em que sob a ótica dessa crítica e dessa teoria se observasse o sistema literário como um espaço em que havia alternância de certas séries de combinações formais de um número finito de possibilidades verbais que, ao se tornarem momentaneamente predominantes, dessem a impressão de uma escola ou de um estilo de época que refundava a arte literária, em seguida classificada pelos historiadores (Classicismo, Romantismo, Modernismo, Pós-Modernismo). Destarte, essa notação da independência dos signos verbais por parte dos estruturalistas forja um universo textual abstrato em que não cabe a existência da autoria ou do sujeito produtor, sempre caudatários de um contexto material que seus esquemas teóricos não davam conta. Inclusive, propõe que a verossimilhança, de ordinário relacionada com a mediação representativa dos signos em relação ao mundo físico e às emoções humanas, opere em remissão a um *locus* abstrato de fórmulas poéticas puras.

Como o projeto teórico do estruturalismo estava nas antípodas do chamado impressionismo, do positivismo e do marxismo, e de seus expoentes como Sainte-Beuve, Hippolyte Taine e Gyorgy Lukacs, que em geral postulavam um nexos reflexivo entre autor, época e obra, apenas em algumas ocasiões os estruturalistas consideraram que o vínculo necessário entre a *inventio* e a *dispositio*, a primeira e a segunda partes da retórica, que correspondem à seleção dos conteúdos e a seu arranjo no discurso, era realizado por *alguém* imbuído materialmente e contextualmente dessa tarefa. A interpretação atual desse programa teórico em verdade leva a uma socialização do talento que no paradigma anterior era prerrogativa individual ou de poucos e, concomitantemente,

parece reativar o valor de uso do produto artístico, o que, por sua vez, nos remonta ao mundo helênico ou à Grécia das cidades-Estado, quando se consideravam o teatro, a poesia, a pintura, a escultura, a dança e a música, guardada a relevância diversa entre essas modalidades expressivas, disciplinas funcionais para a pedagogia cidadã. Sem embargo dessas imagens do passado, a reacomodação histórica tem menos de utópico do que de ideológico, se os consideramos termos excludentes.

Todavia, pode ocorrer que esse mal-estar sentido no último quartel do século XX e ao início deste seja um dos efeitos da consolidação no mercado dos avatares do modernismo cultural, algo notório inclusive no aspecto dos objetos de uso diário. Agora, se por um lado se percebe a assunção de uma descrença irônica e melancólica no campo semântico formado em redor dos termos *novidade* e *originalidade*, por outro se observa uma aclimatação ou simbiose entre as funções desempenhadas pelas artes, os utensílios industriais e os meios de comunicação (SANTAELLA, 2008). Tanto melhor se a última assertiva for mais avalizada que a anterior, de vez que desse modo apenas um estágio pragmático foi alcançado no sistema contemporâneo das artes (academia, produtores, obras e público), um perfil que até enseja a reflexão. Se for o contrário, instalou-se uma depressão sobre as musas ao verem-se tão-somente como degradadas anciãs mais que etéreas ou espiritualizadas. Poderia ser, então, a consagração, ao menos provisória, da proposta de Pierre Bourdieu (1995, p.11) quanto ao costume de se considerar a produção artística como inefável e resvalada ao conhecimento racional, obra de processos esotéricos de demiurgia desvinculados do mundo cognoscível e inteligível por intermédio das ciências modernas.

Não obstante, sente-se de fato que o *novo* e sua formulação em *novidades*, isto é, o desdobramento de uma impressão remota e subjetiva em experiências sociais, manifesta-se nos domínios da técnica, em especial nos *gadgets* resultantes dos avanços das engenharias cibernéticas e informacionais, um campo que ao invés de nos remeter à pura originalidade nos lança a uma vertiginosa sensação do presente, tão inédita que se nos *apresenta* menos como uma metonímia e mais como uma metáfora de futuro (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2002). As obras de design, cinema, artes plásticas, literatura e música em si mesmas apenas causam um relativo impacto, consequência agora provocada por aquela técnica aplicada aos rearranjos formais e de conteúdo que se realizam nos meios tradicionais que, em contraposição, às vezes, por intermédio da

adaptação, da representação ou da simulação pelas novas mídias, ressurgem com algum viés surpreendente para as gerações que quase não os conhecem como possibilidade material de expressividade, conferindo-lhes certo contorno de mito. Se é correto que em boa parte do mundo se vive uma transição de um formato de sociedade a outro, podemos assumir a tese de que há uma interseção temporal necessária de séries históricas para que as tradições se desloquem e outros enunciados e discursos se tornem, digamos, dominantes (TOURAINÉ, 2008).

De qualquer maneira, a existência de quadros pintados (de fato, há uma reabilitação do suporte), romances, fotos e esculturas demonstram a resistência e a capacidade de conviver em uma atmosfera de aparência rarefeita, chegando a haver nessas superfícies uma qualidade residual que se parece mesmo à conformação de uma quase aura. De qualquer maneira, como já foi dito, essa impressão também se deve a sua composição formal e histórica como artes da representação (da mimese, da verossimilhança etc.) que agora são novamente representadas (re-representadas?) ou simuladas por outros e novos meios, eles sim com um desempenho surpreendente, a ponto de atribuir-lhes então uma possível aura do artefato (!?). Nesse estágio tanto o valor de culto quanto o de exibição (BENJAMIN, 1985), se ainda forem noções pertinentes, perderam ainda mais os seus sentidos, o que faz resultar em que até a distinção de classe (BOURDIEU, 2002), antes outra marca do estatuto da arte, também opere sob novos parâmetros.

Pode ser que haja uma crise insinuada, no sentido impresso por Habermas (1980) para descrever a desestabilização de um sistema, a despeito de que no momento não se apresente um claro desgaste dos gêneros artísticos, apenas um deslocamento de forças. Mas uma das inferências do presente estágio é que existe uma abundância de obras e de informações retóricas inscritas subtextualmente nas *coisas do mundo da vida*, provocando um extenso caudal de significações e sentidos, claros ou obtusos, e atribuindo aos objetos corriqueiros uma certa lógica do enunciado cuja tipologia da elocução nos remete, em primeira instância, ao discurso estético. Moles e Wahl, por exemplo, tendem a sublimar o status da relação do homem com esses objetos de uso diário como maneira de explicar a circunstância. Todavia, percebe-se que suas palavras encerram alguma idéia de mitificação do cotidiano e, um dado curioso, reportam a noções que a obra de arte tradicional implica. Portanto, combinam os objetos comuns com o excêntrico estímulo das artes e sua experiência mais ou menos subjetiva e individualizada.

O saca-rolhas pneumático, o raspador dorsal eletrônico representam uma hiperestesia da função em que uma relação do homem com a função se concretiza em um acessório, deslocando-se a função de abrir a garrafa ou raspar o dorso em favor da de brincar com uma aparelhagem, aí investindo tempo e fascínio: são estes os caracteres específicos do consumo artístico (MOLES; WAHL, 1972, p. 167).

Isso posto, cabe aclarar que a minha opção por nortear boa parte dessas linhas sobre o *kitsch* pelas reflexões desses autores cujas obras foram elaboradas no decênio de 1960 e não por contemporâneos se justifica pela suposição de que as novas experiências sociais com a produção simbólica se tornaram patentes já naquele período, em especial provocadas pela *pop art*, pelas novas modalidades de arte efêmera, os *happenings*, as performances, as instalações, a *body art*, pela vídeo arte. E certamente pela consolidação dos meios audiovisuais, no caso a televisão, desencadeadores de uma série de novas rotinas reflexivas e práticas, temporais e espaciais. Uma acareação entre a posição teórica deles e a de autores mais jovens ou mais antigos que eles apenas corrobora a tendência no pensamento sobre o tema. Por exemplo, a teoria da literatura comparada e a sociologia de inícios e meados do século XX já faziam ponderações realistas sobre o porvir que o modelo econômico adotado pelo Ocidente guardaria à arte. René Wellek, Victor Zirmunsky e Walter Benjamin (1994; 1994; 1985) foram alguns dos que indicaram que as obras de arte participam de um comércio de inspirações formais e temáticas. Pensavam no entanto que as influências ou as analogias não deveriam ser tomadas, pelo menos em primeira instância, como um empréstimo consciente e imediato, que teoricamente poderia resultar numa fácil história das convergências.

## **2 Origens e destinos do *kitsch***

Walter Benjamin mencionou que ao longo dos séculos o que agora se entende por obra de arte sofreu uma série de transformações motivadas pelos avanços da técnica e do sistema econômico. Como consequência, em termos simplistas, a arte e o público estavam condicionados por fatores estreitamente vinculados ao desenvolvimento do liberalismo capitalista e tecnicista. Dentre as muitas ideias, o que se depreende dos apontamentos do autor é que ele já previa que o futuro seria *kitsch*. Se recorremos aos textos de Theodor Adorno confirmamos que essa perspectiva era influente entre os sociólogos e filósofos, muito embora houvesse posições menos peremptórias, como as de Raymond Williams.

Se o século XX foi o período em que grassaram as novas técnicas de comunicação de massas, principal caldeirão e refúgio do *kitsch*, desde o final do século XIX, ou talvez

desde antes -Marx disse alguma vez que as literaturas nacionais sucumbiriam em favor de uma expressão literária mundial e Goethe já o havia sonhado anteriormente- a serialização da produção de bens e os valores precedentes e corolários desse fato vêm se tornando um imperativo para a reflexão sobre a arte. Também como preconizaram os integrantes da chamada teoria crítica, ainda que a contradição seja uma espécie de estágio de crise, no que tange à produção simbólica nas sociedades contemporâneas há mecanismos que levam uma contradição a anexar a outra, movimento que redundando num esvaecimento dialético da crise. No caso que nos concerne, percebe-se que se antes havia objetos aos quais sem dúvida poderíamos chamar de *kitsch* ou havia uma peça considerada neo-barroca, hoje, numa demonstração da vitalidade do gênero (ou da eficácia do sistema cultural), percebemos que existe inclusive um estilo *kitsch minimalista*, um tipo de jogo econômico de certos objetos, ambientes e obras que garantem novos valores ao termo.

De acordo com o texto de Moles e Wahl, o *kitsch* tornou-se um fenômeno identificável e sistematizado ao final do século XIX, talvez durante a ocorrência do *art nouveau* e justamente durante a chamada era dos impérios (HOBSBAWM, 2007). Mas foi o grupo da Bauhaus que integrou as leis da indústria capitalista à criação artística e dessa união engendrou o artefato, categoria intermediária entre o artesanato e a obra elevada. A escola inclui em seu projeto estético a confecção de objetos de uso cotidiano numa sociedade ocidental e capitalista. A equipe da Bauhaus tinha o afã de moralizar as extravagâncias formais em que incorriam os designers industriais e os artistas do final do século XIX. A saída filosófica que legitimou o novo gosto foi a assunção de formas que exprimiam apenas as funções dos objetos, rapidamente absorvida pela fração das elites intelectuais que se tornaram produtores de conteúdo para o chamado mercado de massas.

Atualmente, como o estilo funcionalista foi integrado acriticamente à produção e se observa uma avalanche de formas *puras* em situações que sem pensar duas vezes podem ser classificadas de *kitsch*, adverte-se ao menos uma contradição. A austeridade formal propagada pela Bauhaus não parece combinar com o uso dionisíaco que se faz dos objetos, que em verdade nada têm de essencial para a satisfação de alguma função ou necessidade humana. Há uma discrepância entre o minimalismo do desenho dos objetos e o misterioso barroquismo de sua função, um desenho funcionalista para um objeto sem funcionalidade. Analogamente, em termos marxistas se pode dizer que houve uma corruptela entre o valor de uso e o valor de troca, talvez remontando mesmo a estados em que estavam

perpassados um pelo outro. Portanto, importa lembrar que foi no período de fins do século XIX até a Bauhaus que o termo *Kitsch* ganhou corpo e aprofundou sua densidade semântica. *Kitsch* passou a designar não apenas objetos mal realizados como também aqueles que em seu programa se propunham conter uma espécie de falha estrutural, relacionada com a falta de originalidade.

A palavra *kitsch* aparece no sentido moderno em Munique, por volta de 1870, sendo uma palavra bem conhecida do alemão do sul: *kitschen* significa trancar uma porta ou janela e, em particular, fazer novos móveis com velhos, é uma expressão corrente: *verkitschen* é enganar, vender alguma coisa em lugar da que tinha sido originalmente pedida. Há aí um pensamento ético subalterno, uma negação do autêntico. O *kitsch* é a obra mal executada (Duden); é uma secreção artística devida à venda dos produtos em uma sociedade burguesa, de que as lojas se tornam, como as gares, os verdadeiros templos. Está ligado à arte por uma espécie de antítese permanente. A toda manifestação da arte corresponde seu kitsch: “kitsch” é tanto adjetivo qualificativo quanto nome de conceito. O *kitsch* é a antiarte, naquilo que a arte comporta de transcendência e desalienação. É a instalação do homem no mundo da arte, a esterilização do subversivo (MOLES; WAHL, 1972, p. 157).

É sintomático o que ocorre com o que ainda agora podemos chamar de *kitsch*. Não se sabe se sua reabilitação no período do pós-modernismo ou das novas vanguardas (1960-70) seja um fenômeno provocado pela crescente rejeição dos artistas e dos observadores ou usuários a experimentar novos arranjos da sensibilidade, como já foi dito, ou se o fenômeno sempre existiu e só há pouco tempo foi nomeado, e por isso mesmo não passe de uma impressão momentânea ou cíclica. Se nos ativermos aos registros da palavra para nomear algum tipo de poética, convém recordar que a noção de *kitsch* desenvolveu-se a partir do século XIX na Europa ocidental e imperialista, quando começaram a ser trazidos às lojas de departamento objetos tradicionais da cultura dos povos da África e da Ásia para serem postos à disposição das damas e cavalheiros cosmopolitas.

Muito depressa, as fontes do “autêntico” se confessaram limitadas e as grandes lojas se voltaram para os artistas para que lhes fornecessem objetos que reproduzissem, com uma fidelidade maior ou menor, os objetos autênticos, multiplicando-o por via artesanal. É a arte do neo, cuja imitação é o valor fundamental e que irá combinar-se com a decoração (MOLES; WAHL, 1972, p. 161).

O termo *kitsch* também está condicionado a uma dominação de valores supérfluos próximos ao adorno, isto é, que desempenham outra função que não a de *servir* para algo *prático* ou de uma poética que não busque a sensação subjetiva de sublime mas provoque algo, marcando uma intenção de reacionarismo dentro de uma postura revolucionária;

revive a necessidade de *beleza* inútil e do detalhe meramente estético, essas também premissas de uma obra de arte. Com efeito, o objeto *kitsch* é aquele que combina em seu conjunto estruturas que não são próprias de nenhuma atividade produtiva, como uma caneca com uma estampa de Portinari, uma campainha de casa cujo som remonta à música tradicional norte-americana e por aí podem se multiplicar criativamente a sintaxe das idéias. A função social dessa fórmula de composição pode ser, portanto, aquela que era desempenhada pela arte no mundo helênico mas também nos primeiros séculos da era moderna. Agora, o mesmo sistema econômico que propicia o reaparecimento dessa abundância *kitsch* é tão terminante e onipresente que ao mesmo tempo em que inspira uma escola artística como a Bauhaus (que só poderia ter surgido em sociedades capitalistas avançadas) com um forte programa de incentivo à funcionalidade em detrimento inclusive da busca estética por si mesma e voltada para a captação da essência mesma das funções (talvez com o fim de *desideologizar* o objeto já demasiado burguês), faz com que todo seu projeto seja absorvido pelo avanço inexorável de um processo de ascensão do *kitsch*, até o ponto de atualmente ser um dos principais provedores deste programa que já na década de 1960 era nomeado *neokitsch*.

### **3 A telenovela e o *kitsch* como adaptação e como estilo pedagógico**

De ordinário há três telenovelas inéditas em cartaz na Rede Globo, à parte a série *Malhação*. Optou-se por observar produções de inícios do último decênio como *O Cravo e a Rosa*, *Uga Uga* e *Laços de Família*, realizadas entre 1999 e 2001 devido a certa distância histórica necessária. De qualquer maneira, as três funcionam como amostras de um sistema que mantém constantes. Note-se, por exemplo, que todas são de alguma maneira baseadas ou inspiradas em uma obra literária ou simplesmente em outro gênero ou superfície artística, são como adaptações livres. De outro lado, devido à circunstância social brasileira, não se pode afirmar que atendem a um público semelhante ao que costuma ler peças de literatura em versões simplificadas, os chamados *easy made*, por exemplo (ZIZEK, 2006). Essa adaptação radical mas livre caracteriza o que em grandes linhas há em comum entre essas obras: sua semelhança estrutural como gênero propicia uma ineditismo relativo.

Este exercício com matizes semiológicos e sociológicos visa, mesmo de modo subreptício, descrever brevemente o resultado, na superfície das obras mencionadas, de uma



série de motivos *kitsch*. Os critérios da descrição estão ancorados na acepção do *kitsch* como promotor de convergência de expressividades relacionadas com as artes ou o artesanato, isto é, dados formais diversos que se acomodam. Esse lance de cunho estético em verdade supõe uma iniciativa de adaptação formal bem como visa a reafirmar a fábula, o enredo de outras textualidades e assim trazer à superfície certos arquétipos. Tal escala será um mínimo referencial que já norteia todo o presente esforço teórico mas está embasado, sobretudo, na descrição de uma estética da responsabilidade. Removendo o que asseverou Max Weber sobre a ética da responsabilidade (2000) do campo das relações de poder político mais diretamente, aqui se traz sua formulação para uma estética das finalidades e dos valores e objetivos coniventes com o modelo de televisão brasileiro, baseado no que se chama *o mercado* (no caso, um sistema de intercâmbio de perfil capitalista). Vale remarcar que esse modelo de televisão, no campo da teledramaturgia, operou o olvido das proposições que subjazem a um gosto estranho às emoções mais pungentes, patéticas (*pathos*) e escatológicas.

O *kitsch* como adaptação parece instalar-se não apenas no campo da antiarte como da arte, o que enseja a existência de uma poética *kitsch*. O que ocorreu no panorama artístico a partir de meados do século XX e inícios deste, o enfado com a história da arte a causar uma autoconsciência que revelou o caráter de impostura de parte das narrativas de legitimação do gosto, propiciou o advento dessa disfunção produtiva que supre certa necessidade de arte, de ficção, de narrativas, de beleza etc. Esse dado foi anunciado, por exemplo, pela reflexão dos críticos e cineastas franceses de meados do século passado.

Se André Bazin em algum de seus textos afirmou que entramos no reino das adaptações, essa constatação foi elevada à categoria crítica quando François Truffaut disse não concordar com a *tradição de qualidade* das adaptações cinematográficas feitas a partir de romances clássicos franceses (STAM, 2006, p. 10-11), que se ressentiam de um marasmo poético. De fato, o diretor passou a filmar adaptações de textos mais polêmicos e alguns estrangeiros, como *Jules et Jim*, 1962, baseado no romance de Henri Pierre Roché, ou *Fahrenheit 451*, 1966, baseado na obra homônima de Ray Bradbury. Com esse precedente, o recurso ao rechaço crítico na atualidade é instaurado sob chave irônica (ou mesmo simulada, paródica, sarcástica etc.) e seu instrumento é o espaço semântico do *kitsch*, como ocorre no cinema cínico e altissonante de Pedro Almodóvar e Peter Greenaway e o cinismo rarefeito de David Lynch ou de Wong Kar-Wai, e nas artes

plásticas também ocorreu com o surrealismo de Frida Khalo ou os pastiches do brasileiro Vicky Muniz. De outra maneira, se não houver uma remissão mesmo que paródica a essa estética da responsabilidade, o objeto *kitsch* é tão-somente considerado como algo de mal gosto.

Em alemão, a palavra *kitsch* está carregada de conotações desfavoráveis. Na literatura estética, a partir de 1900, é sempre julgado negativamente; é só a partir da pop-art que a colocação entre parêntese da função alienante do *kitsch* permite aos artistas retomá-lo a título de distração estética (o *kitsch* é divertido), primeira etapa de uma recuperação na história da arte que está em vias de se realizar (MOLES; WAHL, 1972, p. 163).

Dentre as características que interagem na noção de *kitsch* está o componente pedagógico. Mesmo que o *kitsch* se assemelhe a uma endemia que de tempos em tempos acomete algumas regiões da arte, e mesmo que seja um tipo de impulso predatório que se alimenta de maneira acintosa de formas de outras artes, desse claro afã antropofágico sobressai um incipiente laivo educativo. Uma cadeira *kitsch*, por exemplo, pode atualizar formas e remeter a épocas apenas conhecidas mediante o discurso da história, o discurso da fotografia, do cinema ou museológico. Note-se que essas são instituições demasiado restritas e algumas com forte teor elitista. Uma obra *kitsch* se erige então, também, como um potencial *discurso* que faz remissão à história das formas das cadeiras, ou mesmo à história social das cadeiras e aos estilos artísticos. O que podemos chamar de estilo *kitsch* nos ensina indiretamente mediante outros signos aspectos da produção artesanal, simbólica, artística de nossos antepassados. Pode-se afirmar então que entendemos por *kitsch* neste trabalho a obra em que se inscreve uma dimensão estética ao lado de uma dimensão pedagógica e que esse esquema de preparação resulta em um objeto cuja simbologia é inferida em tradições diversas. Erige-se portanto como um projeto de adaptação de uma obra para outro gênero ou de gêneros diversos em um mesmo sistema de signos, tal como sugeriu Slavoj Zizek em um dos ensaios de *Lacrimae Rerum* (2006) ao falar tanto de adaptações literárias ao cinema como dos *remakes* de filmes antigos por cineastas contemporâneos.

É nesse salto a uma ideia conciliatória do *kitsch* que chegamos a relações as mais diversas que se impõem com o estabelecimento da descrição de motivos *kitsch* nas telenovelas já anunciadas. Dentre elas está o problema das adaptações que, dependendo do foco que se lhe conceda, pode-se estabelecer que o que se adapta é principalmente o

discurso - o modo - de um texto original, ou o que se adapta é o conteúdo. O que se adapta afinal? A mesma pergunta deve ser feita às traduções literárias, e a mesma ausência de resposta nos inquieta. Então, para explicitar uma das questões que inspiraram o presente estudo e remetem à preocupação anterior: se o *kitsch* é uma adaptação, toda adaptação também deve ser *kitsch*? Para Pierre Bourdieu, autor de “Le marché des biens symboliques” (1973), a pequena burguesia tem uma tendência a exigir ou a validar os mecanismos de transposição de um registro a outro, talvez por acreditar que assim haverá melhor compreensão ou mesmo para pretender alguma atitude de espontaneidade na recepção.

Essas premissas têm de ser relacionadas com o que foi dito sobre o momento de *crise* e a escala que se está a propor. Se o *kitsch* é concebido como dominante em muitas esferas da cultura popular e de massas, como afirmou Pierre Bourdieu, deve-se questionar se ele medra apenas como algo de gosto duvidoso ou se pode suscitar alguma produtividade expressiva. Há muitos exemplos de consequências nos dois pólos, mas no caso específico das adaptações cinematográficas, se na maioria das vezes o traslado de obras literárias resulta em desilusão, em outros são troféus à linhagem. Vejam-se os filmes *The innocents*, 1961, de Jack Clayton, baseado no romance *A Outra Volta do Parafuso*, 1898, de Henry James, e *Amor e Cia*, 1999, de Helvécio Ratton, baseado em *Alves e Cia*, 1925, de Eça de Queiroz, publicado postumamente. Mesmo assim não há contradição - e isso o objeto *kitsch* externa - entre a dimensão pedagógica e um gosto imaturo ou descentrado, pois são termos que, se bem podem concorrer na totalidade da experiência causada pela obra, sob o ângulo da análise são passíveis de ser abstraídos.

#### **4 A modernização do Brasil via satélite**

Ao estabelecer a descrição de motivos *kitsh* se pretende mesurar, mais que mensurar, as obras referidas. Essa espécie de escala deve funcionar como um auxílio de uma somera análise das novelas que a Rede Globo transmitiu ao início do decênio. Uma chancela teórica e até comovente para essa reabilitação dos dramalhões diários é a de Ismael Fernandes em *Memória da telenovela brasileira* (1997, p. 35) ao comparar o desenvolvimento do gênero aqui em relação com outros centros produtores, como o México: “A telenovela brasileira se expressa por si só e tem sua própria história”. Mesmo que esse autor trate de desvincular os esquemas do melodrama da formação das

telenovelas, Walter George Durst, por outro lado, no prefácio à terceira edição do mesmo livro, os torna a aproximar (1997, p. XII). Convém remarcar que é precisamente devido à indefinição do conceito do artístico, ou mesmo da autoria, o motivo por que essas obras suscitam reflexões que as associam tanto a uma estrutura genérica tradicional ou, da perspectiva sociológica, por serem exemplos de produtos da cultura popular cuja ingerência na vida nacional é tão vasta que talvez seja uma das tendências discursivas de maior relevância desses últimos tempos e uma propedêutica para a modernidade na América Latina, como já assinalaram (MONSIVÁIS, 1995; MARTIN-BARBERO; REY, 1999).

Com efeito, o número de televisores nos lares brasileiros revela a ingerência desse meio e respaldam a emergência das telenovelas como o gênero discursivo mais influente entre a população brasileira. Segundo uma pesquisa recente, a proporção de televisões no Brasil em 1960 era de 4,6% do total de casas, em 1980 passou para 56% , em 1991, 71%, e em 2007, 94,8 por cento (HAMBURGUER, 2002, p. 453; IBGE, 2008). No formato que conhecemos, a telenovela estreou em 1963 com a produção *2-5499 ocupado*, na TV Excelsior de São Paulo, e foi consolidado pela Rede Globo, a principal produtora de telenovelas no país e a primeira emissora a transmitir a quase todo o território nacional e, posteriormente, como faz hoje, para boa parte do mundo, com ênfase nos países lusófonos (SINCLAIR, 1999, 137- 144). Sobre o avanço da Globo o processo foi mais ou menos assim:

O percurso da Rede Globo começou nos anos 50, quando no governo de Juscelino Kubitschek é concedido um canal ao grupo Roberto Marinho. Suas empresas congregavam o jornal O Globo, em circulação desde 1925, a Rio Gráfica Editora (produtora e distribuidora de revistas em quadrinhos, fotonovelas etc.) e a Rádio Globo, fundada em 1944. Mas é somente mais tarde que o canal de tv é ativado; em 1962 a emissora se associa ao grupo americanos Time-Life, que tinha interesse em estrategicamente ocupar espaço nos meios de comunicação da América Latina. O canal 4 (RJ) começou a operar em 1965 e no ano seguinte a emissora penetra em São Paulo com a compra da TV Paulista. No entanto, é a partir de 1969, num processo conjunto de consolidação empresarial, ampliação da rede e conquista de audiência, que a Globo vai firmar sua posição no espaço audiovisual brasileiro. Com a implantação do sistema de telecomunicações da Embratel, sua rede televisiva se amplia passando a cobrir parcelas significativas do território nacional [...]. Em 1983 a Globo passa a utilizar o satélite Intelsat aumentando a confiabilidade de sua cobertura nacional (ORTIZ; BORELLI; RAMOS,1991, p. 80).

Foi visto que a palavra *kitsch* tem origem germânica e quer dizer reprodução imperfeita, seja de algum elemento de outra época num objeto contemporâneo (uma maçaneta barroca numa porta de fibra de vidro) ou uma mera adaptação de discursos ou linguagens (o romance *The Talented Ripley*, 1955, de Patricia Highsmith, adaptado ao cinema por René Clément, *O Sol por Testemunha*, 1959). Convém comentar ainda que em relação com a obra *original* toda adaptação resulta *imperfeita*, isso quando não logra ser simplesmente *outra* obra. Ao se observar o atual panorama da produção simbólica, percebe-se que agora existe grande atividade artística e vários meios para veiculá-la, mas também muita crítica à produção. No século XX houve uma exuberância de posturas teóricas sobre a arte (que obedeciam a tradições as mais variadas) e foi o período da consolidação e da mundialização da estética como esfera axiológica e da literatura como campo autônomo.

No período, observa-se a concorrência de muitas superfícies novas, mas se tem a impressão de que há poucas idéias circulando por elas. No caso do cinema, da música popular e da literatura essa situação se traduz à excessiva valorização das obras do passado, a ponto de haver, nas duas primeiras, *remakes* e atualizações em excesso ou em circunstâncias às raias da neurose. A refilmagem de *Psicose* por Gus Van Sant em 1998 simbolizou uma verdadeira idealização do estilo de Alfred Hitchcock, 1960, uma vez que o diretor de Portland buscou franca e obsessivamente imitar o original. Na literatura, ocorre uma transpiração das vanguardas históricas em textos de procedências diversas, e se pode assegurar que ao menos dois autores ainda permanecem na cabeceira da maioria dos prosadores, Jorge Luis Borges e James Joyce. Sem embargo disso, deve-se atentar para dois detalhes: primeiro, os casos assinalados constituem uma norma, mas há grandes exceções; segundo, essas anotações se referem ao início do primeiro decênio do presente século, de vez que se esboça já alguma dissidência no horizonte.

No Brasil, todavia, é na música popular, na televisão e no cinema onde o fenômeno se agiganta. A fonografia e o excesso de gêneros veiculados pelas redes de socialização de conteúdos pelas vias da internet parece determinar regravações de peças de sessenta e até setenta anos atrás (Noel Rosa, Adoniran Barbosa, Chiquinha Gonzaga) ou a bossa nova e o *samba de raiz*, demonstrando por um lado que os programas estéticos das primeiras gerações do século passado não esgotaram sua validade. No entanto, deve-se deixar claro que em muitos casos não são gravações com o intuito do resgate do *patrimônio artístico*

*nacional*, senão que há uma atmosfera de modismo a envolver essas reproduções do antigo, que é detectado pelo retorno imediato do público. Na versão em português da música popular internacional, o pop-rock, por exemplo, mesmo em sua variação eletrônica e a performance dos dj's, que mesclam e elaboram sonoridades ao vivo para grandes platéias, fenômeno que na versão das *raves* chegou bastante tarde ao país, não houve nenhum aporte local à cena mundial, salvo a obsessão pela bossa nova. De outro lado, fenômenos como *Chico Science* e *Nação Zumbi*, ou agora os *Móveis coloniais de Acajú*, por exemplo, entre muitos outros semelhantes, são episódicos.

Não há como desviar-se da redundância e dizer que o século XX esteve marcado pelos meios audiovisuais de reprodução mecânica. Mas aqui, como em boa parte do mundo, foi na televisão onde a cultura popular urbana, de *massa*, foi absorvida e pasteurizada tanto pelos interesses de produtores com alguma noção de estratégia de mercado dos meios (com efeito um dado inerente a esses meios) como pela própria constituição técnica do meio. No cinema ocorre um fenômeno semelhante, com o agravante de que as histórias contadas, o universo ficcional e mesmo o modelo narrativo de Hollywood são um claro subsídio para a produção filmica de outras nações. No Brasil e em países da América Latina essa influência se estende às produções de séries televisivas (as *sitcoms*), por ser a televisão um meio mais influente em tal região que o cinema, ao menos em termos de alcance numérico de público. Aqui, todavia, foi mesmo a televisão que calou na imaginação popular (SINCLAIR, 1999, p. 159) e foi um meio para promover a modernização de certos costumes. Na região foi a telenovela o gênero que levou a cabo essa atualização conservadora e, por inusitado que possa parecer, o fez por intermédio de revisões formais de melodramas literários do século XIX:

[...] além dos temas recorrentes: a partenidade desconhecida, a troca de identidade, as heranças controvertidas, as complicações dos gêmeos, a ascensão das cinderelas [...], os órfãos abandonados e solitários, etc., etc., verdadeiras sombras dos esquemas, às vezes quase integrais, dos melodramas clássicos como: *O conde de Monte Cristo*, *O caso dos dez negrinhos*, *A tragédia americana*, *O prisioneiro de Zenda*, *A vingança do judeu*, *A visita da velha senhora*, *Os miseráveis*, entre tantos outros, possam ser reconhecidos como verdadeiros esboços da grande maioria das novelas [...] (DURST, p. XII).

## 5 As telenovelas e o *kitsch* intertextual

Comentou-se que muitas adaptações de obras finalizadas em um sistema de signos para outro inscrevem-se na categoria de kitsch. Quando observamos as versões realizadas pelas três telenovelas da Rede Globo selecionadas para ilustrar este trabalho, O Cravo e a Rosa, Uga Uga e Laços de Família, vemos que elas constituem tipos diversos de adaptação (intertextualidade, tradução?), mas todas reaproveitam distintamente informação originária de outras artes e épocas numa obra contemporânea e com estruturas poéticas diversas. No caso de O Cravo e a Rosa, por exemplo, sabe-se que há semelhanças entre vários personagens (Petruccio, Catarina etc.) e o eixo narrativo de *A Megera Domada* (The Taming of the Shrew) de William Shakespeare, peça na qual está inspirada. No caso de Uga Uga, o que se convencionou chamar de estética dos quadrinhos se manifesta de modo claro. Em Laços de Família há elementos de outros textos e meios sintetizados no formato da telenovela (Capitu, Dom Casmurro, o próprio título da novela que dá nome a um livro de Clarice Lispector). Essas três obras, no que se refere a seus elementos pedagógicos, fazem um aproveitamento até certo ponto produtivo das versões em que estão inspiradas, e levam a ver motivos das obras passadas em novas e diversas estruturas, a despeito de que pareçam carecer da maturidade dramática e narrativa das obras em que estão inspiradas e pareçam obedecer mais à fácil alusão do pastiche. Retorna-se portanto ao tema da estética da responsabilidade que impulsiona a dinâmica da produção televisiva.

É relevante lembrar aqui das categorias que Victor Zirmunsky (1994) estabeleceu para esses empréstimos culturais. Para ele existem duas maneiras de realizá-los às quais ele denominou analogias e influências. A primeira obedece a um movimento que se manifesta no interior de duas culturas particulares, e aparece como coincidência entre formas ou conteúdos artísticos utilizados em duas ou mais regiões que não têm ou tiveram contato entre si (algo quase impossível de ocorrer hoje em dia), e para esse caso ele cita as narrações épicas, a figura do herói etc., que aparecem em várias culturas de maneira espontânea, isto é, sem a incidência de um incentivo externo. A segunda categoria, a influência, remete a um movimento que parte do exterior para o interior, e indica formas utilizadas somente numa região a serem absorvidas num nível de referência por outra cultura. Então, a exígua escala oferecida aqui leva em consideração também essas noções de Zirmunsky, oferecendo um breve panorama dos territórios do *kitsch* nas telenovelas e na série, já que a televisão se mostra como um veículo idôneo para os princípios (e fins) dessas manifestações. Contudo, acrescentaremos às idéias de Zirmunsky o fato de que para

os presentes fins a analogia trata de apropriações discretas e a influência se refere a uma marca inegável. Elimina-se o fator considerado pelo autor russo de que haveria coincidência quando um mesmo tipo de manifestação cultural se inscrevesse simultaneamente em duas culturas sem contato, já que no que tange aos meios de comunicação de massa esse desconhecimento se tornou improvável.

Em *Uga Uga*, por exemplo, utilizam-se referências bastante populares de filmes norte-americanos e dos quadrinhos. Na novela esse fato se mostra tanto na abertura, no modelo de apresentação com os desenhos imóveis que lembram os de *Tarzan*, como também na história de aventuras episódicas que se sucedem numa dinâmica de cortes que nos revela uma ação constante. Já *O Cravo e a Rosa* é uma adaptação típica, pois o conflito entre os personagens parecem universais e não tiveram percalços ao serem transplantados quase que diretamente para o decênio de 1920 no Brasil, como uma típica leitura ou releitura de uma obra clássica, mas sem compromisso moral com coisa alguma que não seja o humor paródico, resultando num bom desempenho pedagógico e mesmo estético.

Em *Laços de Família*, no entanto, é onde a noção de *kitsch* parece desempenhar uma função *mediadora* e propagandística *própria* ou *apropriada* da televisão, com seu poder de despertar uma espécie de pulsão que não o marketing poderia chamar de o grande consumidor, ou melhor, mas utiliza um eufemismo mais interessante, o público alvo. Para isso, mesmo quase despercebidamente, o sistema de produção da novela lança mão de instrumentos os mais diversos, baseados em referentes nostálgicos e tênue aura mítica (combinando a bossa nova, a literatura nacional, o bairro do Leblon etc.), para oferecer um modelo da classe média carioca. Afinal, seus clichês servem para unir opiniões e facilitar o entendimento (com o caráter de antonomásia de toda proposta publicitária), mas como bons clichês remarcam tipos sem ânimo, muito embora tenha sido um êxito de audiência e em seu desempenho como gênero, ao longo da telenovela certamente tenha havido bons níveis de dramaticidade.

Tais comentários têm o valor de concluir que as posturas de adaptação são bastante relativas. Uma servem a causas mais abertamente pedagógicas e outras apenas parecem reverenciar o mercado de maneira didática, infantilizando a representação e o público. No caso de *O Cravo e a Rosa*, pode-se dizer que seu caráter *de época* contém elementos que compõem uma vitamina certa para as carências de ficção e poesia, como



alguma vez ponderou Antonio Candido (1989). Esses elementos permitem ativar valores quase universais, como a *solidariedade*, a *igualdade*, a *luta por uma causa justa*, por exemplo. As outras duas novelas, *Uga Uga* e *Laços de Família*, mais próximas do *kitsch* mercantilista, suprem analgesicamente a necessidade de ficção no plano do realismo televisivo, contemporâneo, e lidam com valores, problemas e objetos que se nem todos compartilham, sua mensagem indica que talvez, pelo menos no plano do desejo, devessem compartilhar.

Falou-se em Victor Zirmunsky e seu estabelecimento de dois mecanismos básicos de apropriação de elementos artísticos entre uma cultura e outra. O primeiro fenômeno, a analogia tipológica, é uma espécie de inspiração comum, ou pertinente a toda cultura humana, que fatalmente se exprime em sociedades com semelhanças históricas; já o segundo mecanismo, a influência, é uma relação que parece proposital mas não mecânica de assessoramento de formas ou temas de outras obras ou sociedades. Nessas relações de influência estão as referências claras. Pode-se dizer que hoje em dia as analogias tipológicas e as influências podem estar imbricadas numa mesma obra, já que não parece mais possível que uma formação social em pleno século XXI ignore absolutamente outra, e portanto não há mais lugar para as analogias puras, senão para planos analógicos (as formas narrativas, líricas, que são discretas heranças das civilizações, como Lévi-Strauss e os estruturalistas já demonstraram); mas também não se pode falar de influências puras, pois os artistas reconhecem seu trabalho e sua tradição e sabem que participam de um sistema onde fatalmente ocorrerão referências entre as partes.

Atualmente, o termo indústria cultural tornou-se quase tautológico. Ademais, especula-se que essa indústria se mantém de *revivals*, vide as teorias sobre a pós-modernidade. Não obstante, esse fenômeno ocorre em todos os âmbitos da produção cultural e artística, mesmo antes da fase de reprodução técnica. No caso das novelas comentadas as relações de analogias, influências e intertextualidade evidenciam como esse gênero se apropria de elementos narrativos, de composição de personagens, de ambientação e embora *ressignifiquem* todos estes traços comuns com o original, sabe-se a qual tradição pertencem.

Como diz Daniel Mato (1999, p.245), deve-se ter em mente que a telenovela é sobretudo um gênero industrial e as filigranas do gosto devem se adaptar aos números dos *ratings*, e não vice-versa. O espaço para a opacidade significativa é reduzido e quando o

há está cultivado em campo previamente estudado pelas políticas de deslocamento de significados, ou pelas redes semânticas que preparam para novas modalidades de interpretação. Os significantes que o exprimem são, portanto, reconhecíveis em alguma experiência social típica, tal como as tendências musicais, os costumes alimentares, a arquitetura, de vez que na telenovela se tornam ou são, antes de mais nada, tipos mais ou menos estáveis que se atualizam em figuras narrativas ou dramáticas reconhecíveis. Esse dado talvez esteja associado também a que as novelas são criadas para uma comunidade interpretativa nacional (SINCLAIR, 1999; MATO, 1999) ou regional (no caso das hispanoamericanas e há algum tempo das brasileiras nos países lusófonos) e se sua exportação é um fenômeno econômico e cultural, proporcionando lucros fabulosos à mexicana Televisa e à Rede Globo -que já em 1998 gastava em média 120 mil dólares por capítulo mas percebia uma quantia duas ou três vezes superior (MATO, 1999, 253)- deve-se a que há uma reconceitualização do local, que nos gêneros discursivos da indústria do entretenimento têm se revelado, em geral, em chave de folclore turístico ou de arquétipos universais (estruturas da comédia, da tragédia etc.), donde se conclui que a telenovela é, em termos políticos, um gênero populista.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

De todo modo, mesmo depois dessas anotações devemos aceitar que se bem o meio incentiva a performance do perfil negativo contido na noção de *kitsch*, não é precisamente o *culpado* de que na atualidade haja uma espécie de escassez de tendências artísticas que correspondam a um projeto de arte no sentido revolucionário, uma corrente ou estilo forte que assuma as preocupações estéticas de uma parte dos artistas em atividade e tente ser veículo de manifestação de algum inconformismo, como nas propostas do romantismo e das vanguardas, propostas às que agora se parece estar desacostumando ou apenas se quer inconscientemente relegá-las. Renato Ortiz em *A moderna tradição brasileira* (1994) diz que o público aqui não poderia se formar mediante estímulos mais elaborados devido a que toda a expressividade artística ocidental estava concentrada na literatura e nas artes plásticas, instituições que se consolidaram a partir do Renascimento, e entre nós a ocorrência de máquinas de imprensa e da conjuntura que cultivasse o homem nessas lides não ocorreram, somente de maneira tangencial.

O século XX foi o tempo do audiovisual como meio expressivo e se pode dizer que se chegou a seu fim com uma conclusão e um anátema. A conclusão se refere a que a humanidade obteve um modo de expressividade que ofereceu novos recursos para a representação e a significação do mundo, com estruturas vinculadas à condensação dos sentimentos burgueses, a *classe dominante*, e de cunho popular. O anátema surge quando se pensa que os meios audiovisuais são também os mesmos que apresentam e reapresentam, direta ou indiretamente, as obras consideradas como as mais sensíveis e elevadas sob uma lente de distração, e transforma a concepção mítica que a humanidade guardava para essas expressões do espírito em uma peça mundana a concorrer com outras no sistema de circulação simbólica propiciado pelo formato social contemporâneo.

### **REFERÊNCIAS:**

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BARBERO, Jesús Martín; REY, Germán. **Los ejercicios del ver**. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva. Barcelona: Gedisa, 1999.

OLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Éve. **El nuevo espíritu del capitalismo**. Madri: Akal, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **La distinción**. Criterios y bases del gusto. Trad. de Maria del Carmen Ruiz de Elvira. México: Taurus, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **Las reglas del arte**. Génesis y estructura del campo literario. Trad. de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1995.

BOURDIEU, Pierre. “Le marché des biens symbolique”. **L’Anné Sociologique**, n. 22, 1973, p.21-83.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo:Atica, 1989.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo, 1990.

DORFLES, Gillo. **Kitsh**. An Anthology of the Taste. Trad. da equipe de Studio Vista Limited. Londres: Studio Vista, 1973.

DURST, Walter George. IN: FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

FADUL, Anamaria (ed.). **Ficção seriada na tv**. As telenovelas latino-americanas. São Paulo: Núcleo de Pesquisa de Telenovelas. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1992.

FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

HABERMAS, Jürgen. **A crise de legitimação no capitalismo tardio**. Trad. de Vamirech Chacon. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas do cotidiano. In: NOVAIS, Fernando (dir.). **História da vida privada no Brasil**. Contrastes da intimidade contemporânea. V. 4. SCHWARCZ, Lilian Moritz (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 440-487.

HOBSBAWM, Eric. **A era dos impérios – 1875-1914**. Trad. de Siene Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

IBGE. [http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia\\_visualiza.php?id\\_noticia=1230](http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=1230), acesso em 23 de setembro de 2009.

MATO, Daniel. “Telenovelas: transnacionalización de la industria y transformaciones del género”. In: CANCLINI, Néstor Garcia; MONETA, Carlos (coords.). **Las industrias culturales en la integración latinoamericana**. Cidade do México/Caracas: Grijalbo/Sistema Económico Latinoamericano (SELA), 1999, 245-282.

MOLES, Abrahan; WAHL, Eberhard. “Kitsch e objeto”. In: Moles, A. et. al. **Semiologia dos Objetos**. Petrópolis: Vozes, 1972.

MONSIVÁIS, Carlos, “Literatura latinoamericana e industria cultural”. In: CANCLINI, Nestor García (comp.). **Cultura y Pospolítica**. El debate sobre la modernidad en América Latina. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia H.S.; RAMOS, José M.O. **Telenovela**. História e produção. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SANTAELLA, Lúcia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2008.

SINCLAIR, John. **Latin American Television**. A Global View. Oxford/Nova York: Oxford University Press, 1999.

STAM, Robert. **François Truffaut and Friends**. Modernism, Sexuality, and Film Adaptation. New Brunswick, Nova Jérsey/Londres: Rutgers University Press, 2006.

TOURAINÉ, Alain. **Pensar outramente**. O discurso interpretativo dominante. Trad. de Francisco Morás. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

WELLEK, Rene. “A Crise da literatura comparada”. In: COUTINHO, Eduardo Friederich; CARVALHAL, Tania Franco (orgs). **Literatura Comparada**. Textos Fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ZIRMUNSKY, Victor. “Sobre o estudo da literatura comparada”. In: FRIEDERICH Coutinho, Eduardo e Carvalhal, Tania Franco (orgs). **Literatura Comparada**. Textos Fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ZIZEK, Slavoj. **Lacrimae Rerum**. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio. Trad. de Ramon Vilà Vernis. Buenos Aires: Sudamericana, 2006.