

MEDIAÇÕES E TROCAS SIMBÓLICAS NA TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA

Adayr Tesche

Resumo

A adaptação de *A casa das sete mulheres* para a televisão, em janeiro de 2003, pela Rede Globo de Televisão, reabre a instigadora discussão sobre a relação entre História e ficção. Apesar dos rígidos estereótipos que marcam o esquema dramático da teledramaturgia, da presença de fortes condicionantes em sua gramática visual e de sua lógica padronizadora, ela é um lugar privilegiado para observar os cruzamentos entre a televisão e outros campos culturais. A centralidade da questão midiática sinaliza o deslocamento do foco de interesse para o complexo de implicações que tem o suporte televisivo com suas lógicas de produção, suas técnicas narrativas, formatos e ritualidades. O interesse volta-se para o tipo de operações que constituem essas invasões/apropriações através das quais acontecem as trocas simbólicas entre os campos da ficção e da História, mediadas pela televisão.

Palavras-chave

Ficção televisiva. Telenovela. Narrativa seriada.

MEDIATION AND SYMBOLIC EXCHANGE IN BRAZILIAN TELEVISION DRAMA

Abstract

The adaptation of the novel *A casa das sete mulheres* for television, in January 2003, by Rede Globo de Televisão, brought back to the academic scenery a stimulating discussion about the relation between History and fiction. Despite of the strict stereotypes that characterizes dramatic schema of television drama and the presence of severe conditions that role its visual grammar and standardizing logic, this is a privileged place to observe the crossover of television and other cultural fields. The centrality of the *mediatic* question signalizes the displacement of the focus of interest to the

complex of implications involved in the televisive practice with its logics of production, narrative techniques, formats and ritualities. The object of our interest is the type of operations that constitute these invasions/appropriations by which the symbolic exchanges between fiction and History take place mediated by television.

Keywords

Television drama. Television studies. Serial narrative.

A adaptação de *A casa das sete mulheres* para a televisão, em janeiro de 2003, pela Rede Globo, reabre a instigadora discussão sobre a relação entre História e ficção. Por tratar-se de ficção seriada, essa discussão acontecia, tradicionalmente, no âmbito dos estudos literários. Mesmo quando ela se dava no campo da comunicação, sempre foram muito fortes as marcas das apropriações dos fundamentos teóricos da literatura, focalizando muito mais as questões estruturais e estilísticas do que o tipo de conhecimento que estava sendo elaborado na e pela *mediatização* da narrativa. A centralidade da questão midiática sinaliza o deslocamento do foco de interesse para o complexo de implicações que tem o suporte televisivo com suas lógicas de produção, suas técnicas narrativas, formatos e ritualidades. Nosso interesse volta-se para a epistemologia dessas *invasões/apropriações* através das quais acontecem as *trocas simbólicas* entre os campos da ficção e da História, mediadas pela televisão.

Os estudos sobre a narrativa - a narratologia - carecem, ainda, de observar mais cuidadosamente esse lugar estratégico que a televisão ocupa nas dinâmicas da cultura, nas transformações das sensibilidades e nos modos de construir imaginários e identidades. A televisão opera como um dispositivo de (re)configuração, moldagem e hibridização não só das formas de enunciação, mas também dos gêneros e dos saberes narrativos. Essa *máquina de contar histórias sem fim*, através de suas operações de escolha, recorte, montagem e estruturação da narrativa, faz esmaecer a linha divisória que marca as fronteiras entre realidade e ficção, presente e passado, arte e *kitsch*. A natureza sincrética da narrativa televisiva articula um complexo de elementos semióticos - palavra, imagem, som, movimento, luz e cor - que operam em outras condições de circulação, estabelecendo novas relações entre o imaginário individual e o coletivo.

Por isso, no fulcro de suas operações, coloca-se uma questão radical para a epistemologia: os *modos de percepção*.

Na mediação que se estabelece através da televisão, as tecnologias interferem no nosso modo de percepção do empírico, intensificando, acelerando e globalizando as nossas relações com a História, alterando profundamente a nossa noção de lugar e de presença. Através de uma bricolagem dos tempos que desconsidera as ambi güidades e complexidades dos acontecimentos, a narrativa televisiva familiariza o sujeito com outras épocas e simplifica a sua compreensão dos eventos. Ali, tudo se confunde com o agora. O tempo extensivo da história transfonna-se no tempo intensivo do instantâneo. Os fatos são as suas imagens *presentificadas* na tela. O presente passa a ser a plenitude do tempo realizada na simultaneidade **que** caracteriza a tomada dircta dos acontec imentos. Tudo o que perpassa **a** experiência cotidiana do sujeito insere-se, assim, num processo de virtualização do espaço e do tempo. Tudo se situa num horizonte próximo e familiar. Evidentemente, uma construção que co loca o espaço e o tempo sob a égide do presente tem sérias implicações sobre o campo da cultura, porque desancora e desterritorializa a experiência de vida única e pessoal do indivíduo.

Alterada a noção de pertinência a um dctenninado *espaço-tempo*, rompe-se o *tecido narrativo* que organiza, situa e articula uma cultura específica. Solapada essa função organizativa da História, o que cra histórico – objeto de um saber estruturado que situa o fenômeno no tempo e no espaço – transforma-se em *curiosidade*, objeto de consumo cfêmero e de fruição inconscqüente. Trata-se de uma curiosidade movida pelo desejo de consumo que se apropria das coisas pelo prazer de ver, como "um passatempo absoluta e exclusivamente individual, uma série de sensações que só podem ser experimentadas – vividas – subjctivamente." (BAUMAN, 2001, p. 114). É uma percepção do tempo marcada pelas experiências da simultaneidade, do instantâneo e do fluxo. Sempre que a contemporaneidade é *des-historicizada*, o passado reduz-se à *citação*. Então, o que passa a ser o foco da atenção é outra coisa: a trama, a ação que não tolera os vazios do desconhecido, as carências de lógica e de sentido. Destituída de sua complexidade, a temporalidade passa a ser uma simbiose de modernidade e arcaísmo cujo sucesso "não é compreensível senão a partir dos nexos que enlaçam as sensibilidades a uma ordem visual social. na qual as tradições se desviam sem serem abandonadas,

examinados a partir daqueles que lhes são posteriores. Essa é justamente a tarefa maior da narrativa: a disposição dos fatos dentro de uma ordem que é própria dela, não da realidade empírica. É o final das séries temporais - como as coisas eventualmente se revelam ou se resolvem - que determina qual o evento que as iniciou. Sabemos quando as coisas iniciaram por causa do seu final. É por isso que História e ficção estão baseadas numa reversão da relação causa-efeito. Voltamos no tempo para achar suas causas, porque já conhecemos o seu efeito.

O presente está grávido de causas e de inícios, mas nós não podemos reconhecê-los, porque ainda não se constitui o fluxo que organiza o sentido dos eventos. Por isso, a narrativa é resultado de seleções e montagens através das quais se constituem os *nexos* que dão fluxo lógico ao relato. Kennedyliz que o tempo não existe como um *fluxo* indiferenciado de eventos sucessivos. Para percebê-lo é preciso *diferença*. Para que os eventos sejam *sucessivos*, alguns conceitos devem ser posicionados fora do fluxo, o que permitirá comparação. Até mesmo para dar uma idéia de progressão linear no tempo, é preciso ter uma repetição do mesmo; porém, com uma *diferença*.

Nossa tendência é pensar a *verdade* como um conhecimento que não está sujeito a mudanças, porque nela dissolve-se a questão da *diferença*. Na narrativa, no entanto, a *verdade* está condicionada ao tempo e ao espaço: o significado *de* um evento pode mudar quando visto em retrospecto ou de outra perspectiva. Atendo-se à questão do tempo, Ricoeur diz que são necessários três períodos temporais para se fazer uma história, seja ela falsa ou verdadeira. O primeiro é o estado inicial, quando os seres humanos se encontram numa situação que eles querem mudar ou simplesmente compreender. Este é o tempo da *prefiguração*: dado o nosso conhecimento das práticas sociais e das inclinações humanas, nós podemos vislumbrar o que provavelmente deve acontecer e planejamos intervir, se nos parece conveniente, para afetar o resultado. O segundo tempo é o da ação, ou *figuração*: nós tentamos fazer ou compreender como os eventos transcorrem. E o terceiro é o da *refiguração*: nós olhamos para trás, para aquilo que aconteceu, traçando as linhas que conduzem ao resultado, descobrindo por que os planos não se concretizaram, como forças estranhas interferiram, ou como ações bem sucedidas levaram aos resultados previstos. Esses três momentos temporais, que são imprescindíveis para a criação da narrativa, trazem consigo a possibilidade

de que o significado dos eventos pode mudar quando visto em retrospectiva. É axiomático que aquilo que, a partir de uma perspectiva, aparece como sucesso; de outra, pode ser fracasso ou derrota.

1. Hillis Miller (1974) afirma que nossa concepção de narrativa depende de um conjunto compartilhado de assunções sobre causalidade, unidade, origem e fim. Nenhuma narrativa pode se apresentar sem um começo ou fim. Ela sempre começa e termina ainda em *media res* pressupondo partes que estão fora de si mesma. O que constitui a narrativa é sempre um desequilíbrio, um suspense, uma insuficiência. Seu *stasis* final não será jamais a satisfação de um desejo, uma vida estável ou o conhecimento completo. Isso se aplica integralmente à teledramaturgia. No *substratum* do tipo de teledramaturgia que nos interessa está colocada a pergunta pela relação entre historiografia e narrativa como uma tentativa de iluminar a diferença entre os elementos da História e os elementos da trama no discurso histórico. É nesse ponto que se aloja um complicador chamado *poética* - {re)criação: a imaginação humana operando com as lacunas do documental. Esse é o reino da ficção.

Desenvolve-se, então, uma operação complexa: a trama da narrativa impõe um sentido aos eventos que compromete o nível da História ao revelar ao final uma estrutura que já era imanente à estruturação dos eventos. *Imanência* e *previsibilidade* são elementos importantes para a organicidade de narrativas tão longas quanto as telenovelas. Daí o interesse pela observação da natureza dessa imanência na narrativa ficcional seriada da televisão. Afinal, como esse fenômeno se faz presente nos eventos, que recursos são usados para sua representação e qual o seu papel no discurso reconfigurador da História? A realidade desses eventos não consiste no fato de que eles aconteceram; mas, de que eles, antes de tudo, **são** lembrados e são capazes de encontrar um lugar numa sequência cronologicamente ordenada. Afinal, é isso que, na hibridação de velhas histórias com linguagens (e imaginário) modernos, move a trama televisiva. Tanto ou mais do que as peripécias do amor, é o *drama do reconhecimento* que interessa ao telespectador: o movimento que conduz do desconhecimento ao *reconhecimento de identidade* (MARTÍN-BARBERO, 2001).

Para que aquilo que é mostrado na tela seja reconhecido como um relato da História individual ou coletiva do telespectador, não basta que os eventos estejam registrados na ordem de sua ocorrência original. É o fato

de que eles podem ser registrados de uma forma diferente, numa ordem de narrativa, que os faz, por um lado, questionáveis quanto a sua autenticidade e, por outro, susceptíveis de ser considerados índice de realidade. O início da narrativa é sempre um ponto de corte que obedece a uma convenção: o mundo teve sua ordem rompida, seu fluxo de normalidade foi interrompido. Há, portanto, necessidade de explicar uma realidade cuja origem e estrutura se tomaram estranhas. E o ciclo fecha-se quando os desejos e necessidades iniciais encontram sua satisfação correspondente. Mais do que tudo, a teledramaturgia quer configurar a realidade histórica com *umafarma* e, assim, tomá-la desejável, impondo sobre desdobramento uma coerência formal que só a ficção pode construir. A essência do *fazer* ficcional caracteriza-se pela transformação da experiência empírica, pela *mudança*.

Nesse espaço midiático, a mudança não deve ser encarada como uma perda, mas uma forma de perceber e de pensar o mundo. Nesse sentido, ela é produto de *mediação*. Mediação é o termo dialético clássico para o estabelecimento de relações entre a análise formal de uma obra de arte e seu chão social. Para Althusser, pela mediação são estabelecidas as *identidades* simbólicas como um processo em que cada nível desdobra-se no seguinte, perdendo, assim, sua autonomia constitutiva e funcionando como expressão de seus homólogos. É uma operação compreendida como um processo de *transcodificação*: como a invenção de um conjunto de termos, a escolha estratégica de um código ou linguagem específicos (JAMESON, 1992, p. 36). A análise das mediações tem por objetivo demonstrar o que não é evidente nas aparências das coisas, mas que se encontra em sua realidade subjacente, ou seja, que *a mesma* essência está em operação nas linguagens específicas da cultura e na organização das relações de produção.

Como o propósito principal da teledramaturgia é entreter, o objeto de seu interesse não é o registro documental dos eventos, mas a recriação genérica do agir e padecer humanos. Ela aproxima-se do documental no detalhe de que o mundo exibido nela é sempre um mundo temporal. No entanto, afasta-se dele quando assume a idéia de que o tempo toma-se tempo humano quando articulado de modo narrativo. Para humanização do tempo é preciso preencher as lacunas dos registros da História. Para que a narrativa ganhe significação é preciso esboçar os traços da experiência temporal das personagens. Essa temporalidade comporta três semelhanças

miméticas: o *tempo de ação vivido* (a seqüência da história histórica), o de *invenção* ou *armação da intriga* (o ato configurante, o modo de agenciamento dos fatos) e o de *leitura* (o tempo narrado). Continua válido para a verdade da narrativa ficcional televisiva o princípio aristotélico de que sua força decorre do fato de que ela se preocupa com verdades mais universais do que com a História. Ela preocupa-se muito mais com o que usualmente acontece do que com aquilo que de fato aconteceu, e que não pode ser explicado pela referência a leis gerais.

Assim, pode-se dizer que a História pertence à categoria daquilo que pode ser chamado de *discurso do real*, em oposição ao *discurso do imaginário* ou *discurso do desejo*. Essa é uma formulação lacaniana que não vai ser aprofundada aqui. Simplesmente queremos sugerir que nós podemos compreender o apelo do discurso histórico pelo reconhecimento de que também ele toma o real desejável - um objeto do desejo. Por sua coerência formal, toda narrativa faz suas imposições reconfiguradoras dos eventos que são representados nela como reais. A realidade representada mostra a carência que nossas próprias vidas têm de coerência formal, pois a realidade sempre precisa vestir a máscara do sentido, da completude e da inteireza que nós só podemos *imaginar*, jamais experimentar. À medida que as lacunas da História são completadas na narrativa televisiva, em que lhe é dada uma clausura narrativa, em que ela passa a ter uma urdidura o tempo todo, a realidade é colocada sob o tirocínio do ideal. É por isso que a trama de uma narrativa histórica é sempre um complicador e deve ser apresentada como uma *descoberta*. A função das técnicas narrativas é de agenciamento dessa *descoberta* que acontece através dos eventos. Conseqüentemente, as incompatibilidades fáticas com o mundo empírico passam não apenas a ser toleradas, mas também a constituir-se no grande potencial de representação.

Livre dos rígidos controles da lógica, estabelece-se, então, na narrativa, o jogo da subversão categorial do mundo. Até mesmo aquilo que a experiência da realidade insita no mundo da vida considerava impossível passa a considerar-se como contingência susceptível de ser repensada a partir de uma nova ou distinta concepção de realidade. Nas *recategorizações* elaboradas no espaço estético, os limites da experiência empírica podem ser ultrapassados. A história toma-se mais instigante quando, na sua trama, aparecerem *desvios* ambíguos de um relato *hem comportado* da vida cotidiana.

Essa trama com seus *desvios* não pode ser compreendida a partir das regras da sociedade, porque as práticas e convenções sociais são seu objeto de interesse e de questionamento. Nesse sentido, mimese deve ser traduzida por *representação*, em detrimento da tradicional idéia de *imitação* como decalque do real. No entanto, a representação não deve ser entendida pelo viés platônico da duplicação de presença, mas como o corte que abre espaço para a ficção. Neste sentido a mimese está investida de uma função de mediação. Por seu poder de *refiguração*, entre seu ponto de partida e seu ponto de chegada, ela transforma a experiência vivida em experiência narrada, ou seja, experiência de pertinência ou de ruptura com uma cultura. A esfera da cultura é constituída por aquelas coisas que poderiam ser feitas de modo diferente pela escolha, esforço e aplicação do conhecimento. O que interessa aqui não é a representação de homens, mas de ação, de vida, de felicidade e de sofrimento. Nesse sentido a ficção seriada televisiva é uma forma de construir um *mundo possível*.

O possível é sempre mais amplo que o real (PLANTINGA, 1977, p. 245). Essas oposições macroestruturais entre mundos possíveis e reais constituem-se no *núcleo-duro* do gênero ficção histórica. Operando num espaço de incompletude - os mundos, ficcional ou histórico, são sempre incompletos - esse tipo de narrativa (ficção histórica) parte de um compromisso mínimo com a verossimilitude. A semântica dos mundos possíveis não exclui de seu âmbito os mundos ficcionais similares ou análogos ao mundo real. Ao mesmo tempo, não tem problema ao incluir os mundos mais fantásticos, muito distantes de ou contraditórios com a *realidade*. A semântica dos mundos possíveis legitima a soberania dos mundos ficcionais frente ao mundo real. A identidade dos indivíduos ficcionais está protegida pela fronteira entre os mundos reais e possíveis. Nesse sentido toda identidade ficcional é ontologicamente homogênea. Assim, os indivíduos fictícios podem interagir e comunicar-se uns com os outros. É uma condição necessária para a coexistência e compatibilidade dos particulares ficcionais. Sem embargo, ao mesmo tempo sua noção de acessibilidade oferece uma explicação de nossos contratos com os mundos fictícios. Para esse acesso é necessário atravessar as fronteiras do mundo e transitar do reino dos existentes reais ao dos possíveis ficcionais. Sob essa condição, o acesso físico é impossível. Os mundos ficcionais só são acessíveis desde o mundo real através de canais semióticos, mediante o processo de informação. Uma ordem geral detennina um mundo possível

ao funcionar como constrição sobre a admissibilidade: somente se admitem entidades possíveis em um mundo tal que se ajustem a sua ordem geral.

Na teledramaturgia, o mundo real participa na formação dos mundos ficcionais proporcionando os modelos de sua estrutura, ancorando o relato ficcional num acontecimento histórico (WOLTERSTORFF, 1980, p. 189), transmitindo os *atos brutos* ou *realemas* culturais (EVEN-ZOHAR, 1980). Nessas transferências de informação, o *material* do mundo real penetra na estruturação dos mundos ficcionais. A semântica dos mundos possíveis nos toma conscientes de que o material real deve sofrer uma transformação substancial no seu contato com a fronteira do mundo: tem que ser convertido em possíveis não reais, com todas as consequências ontológicas, lógicas e semânticas. Já temos assinalado esta conversão no caso dos indivíduos ficcionais; às pessoas do mundo real (históricas) se lhes permite o acesso a um mundo ficcional somente se assumem o status de alternativas possíveis. Graças à mediação semiótica um telespectador pode *observar* os mundos ficcionais e fazer deles uma fonte de sua experiência, da mesma forma que observa e se apropria do mundo real através de sua experiência pessoal (DOLEZEL, 1977).

Para encerrar, é importante destacar que o nosso objeto de estudo traz consigo o desafio epistêmico de repensar as fronteiras tradicionais entre a narrativa ficcional mediada pela televisão e a narrativa histórica. Essa reflexão contribui para compreender o desafio pós-modernista de que, por um lado, a linguagem é incapaz de referir-se a qualquer coisa que esteja fora de si mesma (o mundo, a realidade, o passado) porque opera por e através da figuração; por outro, a história toma a narrativa emprestada da ficção como um lugar naturalmente propício para seu desenvolvimento. Sem a pretensão de fazermos grandes fechamentos num espaço tão breve como o de um ensaio, é importante sinalizar que é justamente essa proximidade que nos interessa, é essa contaminação da informação pela imaginação, tão corriqueira nas práticas cotidianas da mídia.

As formas e as estratégias de ordenamento, de temporalização e de estetização da informação pela televisão são operações de natureza poética, no sentido de que são criados novos objetos de observação, diferentes daqueles que os motivaram. Nesse sentido, a realidade mediada pela televisão é um mundo paralelo, um mundo possível. As relações entre esses mundos, suas similaridades e diferenças são determinadas pela comparação ou contraste entre suas *macromorfologías*. Deslocar o

problema da ficção e da História do nível dos discursos (tão ao gosto dos estruturalistas) para o nível do mundo significa perguntar se os mundos possíveis da História e da ficção são homomorfos ou se eles acusam algumas diferenças macroestruturais significativas. Primeiro é preciso observar que a ficção está livre para configurar mundos de qualquer tipo. Tanto pode construir mundos fisicamente impossíveis, supranaturais ou fantásticos, quanto mundos fisicamente possíveis, como no caso das narrativas realistas. Já os mundos históricos estão restritos ao fisicamente possível. Já há muito tempo Leibniz havia percebido que o universo do possível é circunscrito pela definição do impossível, ou seja dos mundos que contêm ou implicam contradições lógicas. As rupturas lógicas implícitas ou explícitas encantam as narrativas ficcionais, mas abalam a estrutura dos mundos históricos.

Nesse sentido, a ficção seriada televisiva constitui-se num fenômeno importante para pensarmos o presente como cultura, para compreendermos melhor o nosso cotidiano ainda não historicizado, não mediado pelo discurso histórico. Através desse tipo de narrativa realizam-se intervenções que nos permitem, também, observar a História do cotidiano, ainda não narrativizada, não enquadrada pela lógica da historiografia. O fascínio da ficção seriada televisiva decorre de sua capacidade de oferecer ao telespectador o preenchimento dos vazios da História, constituindo aí mundos possíveis através da *poiesis* (ECO, 1999, p.57). Esses vazios são próprios da condição ontológica do homem. Eles fazem parte de seu mundo. Sem a *poiesis*, essas lacunas seriam irrecuperáveis; pois, a rigor, não podem ser preenchidas por qualquer interferência legítima. A diferença é que, nos mundos históricos, esses vazios são intransponíveis, são desafios epistemológicos colocados pelas limitações do conhecimento humano. No mundo possível construído pela mídia, nós exploramos a pluralidade da *possibiíia* para encontrar um modelo que sirva para a *realia*. Essa operação (em um nome: *construção de conhecimento*).

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. 2001. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- BENJAMIN, W. 1986. *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense.
- DOLEZEL, Lubomir. 1977. Mimesis y mundos posibles. In: GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros.
- _____. 1977. Verdad y autenticidad en la narrativa. In: GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros.
- ECO, Umberto. 1989. *La Struttura Assente*. Milano: Bompiani, 1989.
- EVEN-ZOHAR, I. 1980. Constraints of recursive insertability in narrative. *Poetics Today*, Durham, NC. v. 1, n. 3, p. 65-74.
- HERMAN, David (org.). 1997. *Narratologies: new perspectives on narrative analysis*. Columbus: Ohio State University Press.
- ISER, Wolfgang. 1977. La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones. In: GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros.
- JAMESON, Fredric. 1992. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática.
- KELLNER, Douglas. 2001. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: EDUSC.
- MARTIN, Wallace. 1987. *Recent theories of narrative*. Ithaca: Cornell University Press.
- MARTÍN-BARBERO, J. 2001. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. 2001. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- BENJAMIN, W. 1986. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2. cd. São Paulo: Brasiliense.
- DOLEZEL, Lubomír. 1977. Mimesis y mundos posibles. In: GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros.
- _____. 1977. Verdad y autenticidad en la narrativa. In: GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros.
- ECO, Umberto. 1989. *La Struttura Assente*. Milano: Bompiani, 1989.
- EVEN-ZOHAR, I. 1980. Constraints of real-time insertability in narrative. *Poetics Today*, Durham, NC, v. I, n. 3, p. 65-74.
- HERMAN, David (org.). 1997. *Narratologies: new perspectives on narrative analysis*. Columbus: Ohio State University Press.
- ISER, Wolfgang. 1977. La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones. In: GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros.
- JAMESON, Fredric. 1992. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática.
- KELLNER, Douglas. 2001. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: EDUSC.
- MARTIN, Wallace. 1987. *Recent theories of narrative*. Ithaca: Cornell University Press.
- MARTÍN-BARBERO, J. 2001. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

MARTÍN-BARBERÜ, J.; REY, G. 2001. *Os exercícios do ver*: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: SENAC.

MILLER, J. Hillis (ed). 1974. *Aspect of Narrative*. New York: Columbia University Press.

MITCHELL, W. J. T. (org.). 1984. *On narrative*. Chicago: The University of Chicago Press.

PLANTINGA, A. 1977. *Transworld identity or worldbound individuals*, In: SCHWARTZ, S. P. *Naing necessity and natural kinds*. Ithaca: Comei University Press.

RICOEUR, Paul. 1995. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus.

WOLTERSTTORFF, N. 1980. *Works and worlds of art*. Oxford: Claredon Press.