

Ficção Seriada Televisiva como Instrumento de Mediação do Cotidiano

Prof. Dr. Adayr Tesche

Universidade do Vale do Rio Dos Sinos – Unisinos
Centro de Ciências da Comunicação

Resumo: Para que a ficção ganhe vida na mente do telespectador, exige-se, imperativamente, tanto a voluntária suspensão da incredulidade, como uma atitude positiva de conceder um crédito irrestrito ao que se mostra ali na *telinha*. Mesmo que a narrativa apresente mundos impossíveis que contradigam abertamente determinadas leis lógicas ou naturais, basta ao telespectador que tais mundos sejam coerentes internamente. Aceitar como verdadeiro aquilo que é visto converte-se em condição inegável dessa experiência estética. A compreensão desse fenômeno requer uma epistemologia operativa, sensível aos múltiplos e sutis matizes de diferenças e semelhanças que tecem a densa retícula de interdependências do real e do imaginário.

Palavras-chave: Ficção televisiva, telenovela, narrativa seriada

Como entender essa força da ficção seriada na televisão brasileira para a qual chama a atenção o título da capa da revista *Veja* de 10 de janeiro dando conta de que 32 milhões de brasileiros assistem à novela das 8 da Globo, *Laços de Família*. Como explicar um pico de audiência de 61 pontos, na noite de 11 de dezembro, ou seja algo em torno de 79% dos aparelhos de TV do país sintonizados na Globo para ver o drama de Camila (Carolina Dieckmann), uma personagem de ficção que sofre de leucemia?¹ Seria apenas porque o realismo da narrativa de Manoel Carlos permite que o telespectador reconheça na ficção situações parecidas com as de sua própria realidade e que as personagens sejam semelhantes às pessoas com quem ele convive quotidianamente? É a força da televisão movendo a irrefreável tendência humana a dar forma aos produtos da imaginação? Trata-se

de um fenômeno que nos desafia a pensar no forte enraizamento antropológico da ficção seriada televisiva.

Nesse recorte, a televisão funciona como uma máquina produtora de entretenimento que atende a nossa necessidade de ficção. Ela constrói um espelho de nossas próprias possibilidades que nos fascina porque estamos determinados como mônadas a levar todas as possibilidades imagináveis dentro de nós mesmos. Só podemos fazer frente ao caráter aberto do mundo através das possibilidades que derivamos de nós mesmos e que projetamos sobre o mundo. Isso acontece num espaço de jogo que requer imperiosamente a aceitação das proposições narrativas como verdadeiras. Diante delas, não cabe a dúvida ou a suspeita: temos que aceitar que o mundo fictício é tal como se apresenta na *telinha*, ainda que entre em contradição com determinadas normas do mundo atual ou com formas de narrar consagradas pela tradição. Nesse sentido, a ficção seriada oferece uma resposta ao desafio de conseguir unir princípio e fim para criar uma última possibilidade através da qual o final, ainda que não possa ser contornado, ao menos possa ser posposto de maneira ilusória. O específico do ficcional reside nessa natureza imaginária que constitui os mundos construídos, mundos auto-referenciais ou pseudo-referenciais. Daí, e não da realidade fática, procedem as chaves que possibilitam sua interpretação.

Que tipo de mundos são estes mundos ficcionais que se delineiam diante do olhar cativo do telespectador? Mundos de uma segunda ordem? Metamundos? Qual é a natureza desses seres que vivem seus dramas particulares na *telinha*? A imagem paradoxalmente próxima/distante do Leblon de *Laços de Família* é sombra de nosso mundo ou é a realidade possível de um outro mundo? Os mundos ficcionais da telenovela constituem um correlato de nossos atos cognitivos ou perceptivos particulares, de modo que poderíamos dizer que, de algum modo, modificam nossa ontologia numa espécie de modalismo em que tudo se reduz aos arquétipos da telenovela?

A discussão da questão da ficcionalidade e do valor de verdade no texto da narrativa seriada televisiva passa pelo marco que representa a noção de mundo possível desenvolvida por Dolezel e Pavel. Para eles, os conteúdos ou universos textuais devem ser descritos como uma realidade

autônoma, não necessariamente vinculada ao mundo atual e inclusive contraditória no que tange a suas normas e possibilidades de existência.² Ambos aludem aos mundos possíveis textuais como mundos alternativos ao mundo real. Dolezel desenvolve uma teoria dos mundos possíveis no marco de um modelo de múltiplos mundos.³ Esse modelo supõe a negação frontal das tradições miméticas e pseudo-miméticas. Em contraposição à semântica mimética, sua tese nega a existência de um único mundo, porque, nesse caso, teria que aceitar que os outros mundos são, inevitavelmente, uma cópia dele. Por outro lado, ao aceitar a existência de múltiplos mundos, nenhum deles há de ver-se necessariamente como representação dos demais: seriam mundos paralelos, sem uma relação de hierarquia entre si. Assim, romper-se-iam os antigos vínculos que fazem do mundo real o fundamento e o ponto de referência inevitável de qualquer construção artística. Os mundos ficcionais não estariam mais sob a necessária tutela do mundo fático.

A tese de Dolezel representa um giro copernicano em relação à tradição mimética. Primeiro, porque os mundos possíveis ficcionais são conjuntos de estados possíveis das coisas em que os elementos ficcionais não representam entes ou universais reais. Segundo, porque afirma a homogeneidade ontológica dos diversos seres que integram os mundos possíveis ficcionais, independentemente de seu caráter mais ou menos realista. Não é possível a interação entre personagens ficcionais e reais, porque estão separados pela fronteira que divide ambos os mundos. É importante, no entanto, ter bem claro que esses mundos possíveis devem ser vistos mais como estruturas culturais do que como estados de possíveis de coisas.⁴

No espaço televisivo, tudo acontece muito além da linha vermelha que separa o real do fictivo. Ali, o recorte da realidade obedece também a critérios de uma produção estética que determina seleção de ângulo, altura, movimento, distância e enquadramento de câmara, iluminação, sonorização e montagem. O real recebe o tratamento das experiências perceptuais paradoxais que evocam a idéia das estruturas duais dos mundos ficcionais⁵: do *jogo de fazer-acreditar* ou *jogo do como se...*. Essa prática é inerente à construção televisiva, não há como tratá-la de outro modo.

A entrada nesses mundos possíveis da narrativa seriada televisiva se dá através de canais semióticos. O mundo real penetra nos mundos ficcionais aportando modelos para sua organização interna e, em suma, subministrando materiais (previamente transformados) para a construção de tais mundos, ou seja, ele participa ativamente na gênese dos mundos possíveis. Mas esse acesso dá-se também através do olhar do telespectador e da sua interpretação graças à mediação semiótica, isto é, através da atualização dos diferentes códigos e signos subjacentes nas imagens. A mediação semiótica (convenções histórico-culturais, gêneros, etc.) reveste-se de uma importância transcendental já que é assim que se garante o estabelecimento de uma ponte permanente entre os espectadores reais e o universo da ficção.

A televisão constrói um ponto de observação que é o lugar de ancoragem, aqui e agora, de nossa atividade perceptual-cognitiva. Ela constrói uma espécie de mínimo denominador comum da imagem: milhões de telespectadores vêem o objeto de sua atenção, de uma mesma perspectiva dada pela câmara. Nesse sentido, pode-se falar de uma transsubjetividade do olhar, produto da textualidade do fazer televisivo. A televisão constitui-se numa espécie de deus-observador extra-sensório, para quem tudo poderá ser perceptível. Vemos só o que ela vê, do ângulo que ela vê. Essa estrutura obedece menos às leis da lógica do que às leis da perspectiva (como se fosse de uma geometria óptica, de certo modo similar àquela da perspectiva pictórica). É a partir dessa imagem compartilhada que se abre uma multiplicidade de pontos de vistas determinados pela situação da observação. A condição plural está na essência do estado das coisas; e os mundos possíveis são produtos dessa pluralidade. Por isso, o mundo da narrativa ficcional televisiva constitui-se como um elemento indicial que remete ao mundo do telespectador não no sentido solipsístico de um eu individual que configura toda a realidade como uma impossibilidade fundamental de uma transsubjetividade, mas como algo plural em que não existe mais um ponto de vista único acima e além do mundo real.⁶ Ali, os fatos correlacionam-se com a realidade vivenciada pelo telespectador num ato complexo de percepção que é muito peculiar da ficção.

A validação do universo ficcional não depende mais de seu maior ou menor acordo com o mundo real. Para que a ficção cobre vida na mente do telespectador é preciso, imperativamente, que ocorra tanto a voluntária suspensão da incredulidade, como uma positiva atitude de conceder um crédito irrestrito ao que se mostra diante de seus olhos. Mesmo que a narrativa apresente mundos

impossíveis que contradigam abertamente determinadas leis lógicas ou naturais, basta ao telespectador que tais mundos sejam coerentes internamente. Aceitar como verdadeiro o que se vê, converte-se na condição inderrogável dessa experiência estética. A narrativa televisiva deve ser vivida e apreciada como uma janela aberta para o mundo contemporâneo. Nela, os marcadores de diferença entre realidade e representação - verdade e ficção - não estão disponíveis com plena nitidez. A compreensão desse fenômeno requer uma epistemologia operativa que seja sensível aos múltiplos e sutis matizes de diferenças e semelhanças que tecem a densa retícula de interdependências entre o real e a imaginário amalgamados numa leitura unificadora.

Para Goodman, não vivemos em uma única realidade, mas em muitas, e cada uma destas realidades é resultado de um processo que não se pode fazer remontar a nenhum final imutável.⁷ Não há um mundo único, subjacente, mas estamos sempre criando novos mundos a partir de outros mundos já conhecidos; e todos coexistem num processo que ele descreve como fatos extraídos da ficção. Por tanto, as ficções seriadas da TV não são necessariamente vistas como algo oposto à realidade; pelo contrário, são condições que tornam possíveis a produção de mundos, de cuja realidade, por sua vez não se pode duvidar, já que podemos ter acesso ao inacessível inventando possibilidades. Como descreveu McLuhan, é a arte da ficção como extensão da condição humana.⁸ Vale para a telenovela a afirmação de Milan Kundera de que não se trata, aqui, de uma confissão do autor, mas de uma investigação sobre o que é a vida humana, dentro da armadilha em que se tem convertido o mundo.⁹ A ficcionalidade é definível unicamente a partir de considerações de índole pragmática, isto é, de convenções institucionalizadas que regulam o comportamento do telespectador diante do tipo de discurso próprio da comunicação ficcional. O que determina tanto a lógica interna dos mundos ficcionais como a própria noção de realidade são convenções social e historicamente condicionadas

Já na cosmovisão latina, o termo *ficta* designava, primariamente, as representações das imagens de alguma coisa, a realidade simulada ou ilusória - uma estátua moldada em cera ou barro ou mesmo uma imagem recriada em nossa mente, por exemplo.¹⁰ Os *ficta* têm um duplo *status* ontológico: material e ideal. É uma derivada de *fingere*, verbo que designa este duplo processo de modelar,

esculpir ou de imaginar, inventar, simular, mentir. Torna-se possível essa passagem do processo de *modelação* para o de *imaginação* pela agregação de uma expressão relacionada, *fingere animos*, que significa manipulação da memória. *Fingite animis imaginem* significa ao mesmo tempo *permita teu espírito criar ou imaginar tal ou tal outra coisa*. Todo ato de criação fictiva envolve percepção mental. E estes atos têm a ver com a própria natureza da representação, com aquilo que os gregos chamavam *eidolon* - que designavam ao mesmo tempo estátuas e fantasias, fantasmas e idéias, enfim, as aparições de todos os tipos: simulacros de pedras, de pigmentos coloridos, visões da mente, ilusões do sentidos. O objeto destes atos é o que nós chamamos de mundo ficcional, no sentido etimológico da palavra. Este tipo de mundo pode formar uma amálgama de aparições mais ou menos perceptíveis, que são os correlatos aos atos de apreensão por parte do sujeito. Nossas formas de acesso ao mundo real ou ficcional é modalizado por nossa atividade perceptual como proposição em que a afirmação ou negação é modificada por um dos quatro modos: *possível*, *contingente*, *impossível* e *necessário*. Isso quer dizer que nós representamos para nós próprios não apenas o mundo, mas a nossa própria forma de representá-lo, através de diferentes tipos de experiências perceptivo-cognitivas. O mundo não é uma invariante mas, como diria Husserl, é o produto de variações eidéticas, ou seja, é o resultado de uma complexa experiência *êxtero-*, *próprio-* e *interoceptiva* dos objetos e de suas qualidades perceptuais.

Quando nos movemos da realidade empírica para a ficção seriada televisiva, não é o mundo como objetos e propriedades que é visto, nem é o efeito da verdade resultante da correspondência da textualidade da narrativa com o mundo externo. Este efeito é tão significante na minissérie *Aquarela do Brasil* quanto no jornalismo ou no discurso histórico que fala do Brasil dos anos 40. O que nós vemos é, na verdade, um modo de percepção, uma modalidade perceptual. Para entender bem este fenômeno, nós devemos alterar radicalmente nossa concepção ontológica de mundo no qual os objetos são vistos, usualmente, como independentes e anteriores à experiência. A ficção seriada televisiva fala de um mundo que, a rigor, não existe. A distância do real pode ser um pouco maior ou menor, mas nem aquele bairro carioca do Leblon onde estão ambientados os *Laços de Família*, nem aquela floresta amazônica de *Uga Uga* correspondem à realidade. Mas é condição do jogo ver a não-realidade

como se realmente existisse. Não se trata de reproduzir o que existe, mas de criar o que poderia existir.¹¹

A ficcionalização é um processo que entranha uma dualidade que ultrapassa os limites da realidade contextual. A disposição dos elementos da narrativa no contexto os faz perder o ar de familiaridade, ainda que continuem individualmente reconhecíveis. O próprio processo criativo já aponta para uma estrutura do duplo sentido. Essa é uma oportunidade paradoxal e, talvez por isso, desejável de estar, ao mesmo tempo, inseridos plenamente na vida e fora dela. Essa possibilidade concomitante de inserção e separação oferece uma experiência de universalidade que, de outra forma, seria impossível. Por isso, a ficcionalização representa formalmente nosso estar no meio das coisas, ao converter essa implicação em espelho de si mesma. A capacidade de sedução da ficção seriada televisiva pode medir-se por sua capacidade de produzir uma certa ilusão que faz com que, por um instante, acreditemos ter vivido outra vida, numa milagrosa ampliação da nossa experiência.¹²

A ficção incorpora uma realidade identificável e a submete a uma remodelação imprevisível. Não importa que os dois mundos de *Uga Uga* sejam incompatíveis, não importa também que a transição das personagens do mundo urbano para o selvagem e vice-versa rompa a lógica do espaço e do tempo. Quando descrevemos a ficcionalização como um ato de transgressão, devemos ter em conta que a realidade que foi ultrapassada não fica para trás, mas permanece presente. Com isso, a ficção mantém uma dualidade que pode ser explorada como meio de realizar o possível. Esse é um dos motivos por que os telespectadores, ainda que conscientes de que a telenovela é pura simulação, parecem ter necessidade dela. Eles aceitam o jogo de ocultação e revelação que está sendo proposto. Esta simultaneidade do mutuamente excludente é representativa de todo o processo da ficcionalização que utiliza o engano para descobrir realidades escondidas.

Não se trata da necessidade de uma audiência menos qualificada, ingênua que gasta seu tempo com frioleiras. A questão é mais complexa. Kant concebia as categorias da cognição como ficções heurísticas que devem ser interpretadas como se correspondessem a algo. Este *como se* introduz uma idéia de alternativa é que é uma necessidade imprescindível para a cognição. Mas, mesmo as

necessidades sem alternativas - as mais fantásticas - podem ser verdadeiras, ainda que tenhamos que concordar que tal verdade é mais antropológica do que epistemológica.

Se as ficções têm uma base principalmente antropológica, parece difícil postular que sua inevitabilidade epistemológica tenha fundamento ontológico. Pode ser esta uma das razões pelas quais não podemos falar de ficção como tal, por que esta só pode descrever-se em virtude de suas funções, ou seja, das manifestações de seu uso e dos produtos que resultam dela. Na epistemologia, encontramos a ficção como pressuposição e na ciência como hipótese. As ficções proporcionam a base das imagens do mundo e os pressupostos pelos quais guiamos nossas ações são também ficções. Em todo o caso, a ficção desempenha uma tarefa distinta: a partir de uma postura epistemológica é uma premissa; na hipótese, é uma prova; nas imagens de mundo, é um dogma cuja natureza ficcional deve permanecer oculta se quiser evitar que a base se veja afetada; e em nossas ações diárias é uma antecipação. Dado que as ficções têm tantas e tão variadas aplicações, podemos estabelecer como se manifestam, o que conseguem e o que revelam. O desejo, firmemente arraigado, não só de termos a nós mesmos, mas de conhecer o ser que somos, faz com que a ficcionalização se oriente em duas direções distintas: descrever a satisfação deste desejo, mas também proporcionar uma experiência do que significa transcendermos a nós mesmos. Essa auto-modelação é a resposta à inacessibilidade que temos frente a nós mesmos. E a ficção seriada televisiva supre plenamente essa demanda antropológica.

O sentido antropológico da ficcionalização está relacionado com o desejo de compreender as realidades insondáveis da vida humana como a questão de nossa origem e fim: pontos cardeais que desafiam nossa capacidade cognitiva. Não é necessário inventar o que se pode conhecer, e por isso as ficções sempre contribuem para salvar o impenetrável. Há realidades da vida humana que experimentamos, mas que não podemos conhecer. À medida que a ficcionalização ultrapassa as fronteiras do conhecido, indo além, representando realidades que seriam em si irreconhecíveis, ela se torna um índice de como concebemos o que está negado à nossa compreensão, o que é inacessível e impenetrável. Nesse sentido, ela passa a ser um parâmetro de mensuração da mutabilidade histórica dos desejos humanos mais recônditos.

A partir da observação anterior podemos derivar a fórmula básica da ficcionalidade: ela provoca a simultaneidade do que é mutuamente excludente. A ficção seriada televisiva contém toda uma série de sinais convencionalizados que indicam ao espectador que a linguagem fílmica utilizada é discurso representado. O que será dito ou mostrado deve ser tomado unicamente como se estivesse se referindo a algo, enquanto que, na realidade, todas as referências estão entre parênteses e servem tão somente como guias para o que deve ser imaginado. A personagem deve representar-se a si mesmo através de um disfarce com o fim de fazer surgir algo que não existe ainda. A pessoa da máscara (persona) não fica, portanto, por de trás, mas está presente como algo que alguém não pode ser enquanto continua sendo ele mesmo. Por isso, o significado manifesto nas peripécias de Baldochi/Humberto Martins, em *Uga Uga*, devem ser entendidas simultaneamente também como um significado distinto, para que a máscara (*persona*) possa ser transparente, sem que haja necessidade de retirá-la. Essa é a clássica questão da incompletude.

Dado que os protagonistas querem dizer algo distinto do que dizem, as narrativas convertem-se em portadoras de um significado latente, sem que nunca deixem de querer dizer o que diziam em primeira instância. O telespectador deve permanecer impressionado pelo que os protagonistas fizeram. Embora essa incompletude possa ser contestada, - tal Critenden ¹³ o faz, por exemplo, ao afirmar que os seres ficcionais são logicamente completos (ainda que possam não sê-lo ontologicamente) desde a perspectiva interna da história narrada, já que o contexto e o leitor suprem as suas carências informativas - o caráter incompleto dos seres ficcionais salta a vista unicamente quando se leva a cabo sua comparação com seres do mundo atual. Internamente, os mundos ficcionais regulam-se pelo princípio de suficiência informativa: podem ser lógicas mas não semanticamente incompletos, pois o campo interno de referência supre sobradamente a falta de informação. Essa complementação acontece pelo trato especial que se dá aos relatos ao ficcionalizá-los: eles são convertidos em signos com os quais se explica a realidade oculta, já que unicamente o significado ficcionalizado do relato pode sacar à luz o que deve ficar pouco definido. Sem dúvida, se o primeiro significado - o das façanhas heróicas - serve de sinal a outro significado - o do desejo de que os tomem pelo que é o protagonista -, não se está colocando uma questão de deslocamento mútuo e,

portanto, esta inseparável dualidade se apresenta como estrutura do duplo significado. Esse último implica que sempre há um significado manifesto que esboça outro latente que, por sua vez, obtém sua relevância daquilo que o manifesto diz. O mundo real se acha rodeado de infinitos mundos possíveis que são frutos da atividade poético-imaginativa. Não obstante sua heterogeneidade lógica e ontológica, a coexistência entre ambos os tipos de mundo é possível sempre que os elementos da realidade fática se vinculam às exigências dos mundos imaginários.

Quando o significado manifesto se libera do que designa, torna-se disponível para outros usos. Se agora vamos tomá-lo como metáfora de algo que traz à luz uma realidade oculta, abre-se para nós, claramente, o jogo entre o significado manifesto e o latente. Esse espaço de jogo é o que converte a ficcionalidade em uma matriz geradora de significado. Desse modo, o que se disse e o que se quer dizer podem combinar-se de maneiras distintas e, dependendo de como se vinculam, irão surgindo novos significados, tanto a partir do significado manifesto como do latente.

Pavel assinala que a fronteira entre o mundo atual e os mundos ficcionais são imprecisas, históricas e culturalmente variáveis e, sobretudo muito permeáveis. A violação desses limites opera nos dois sentidos.¹⁴ A ficção seriada televisiva tem feito releituras dos fatos do cotidiano do cidadão anônimo brasileiro, ficcionalizando-os. Por via inversa, a própria televisão tem funcionado como mídia estendida fazendo a crônica da novela em tom de um *gossip* que ultrapassa os limites do ficcional, fundindo/confundindo realidade e representação. A máscara (*persona*) passa a desempenhar um papel social como *doppelgänger*¹⁵, que vincula ao que representa uma personagem com a personagem representada.

A ficção seriada televisiva cativa porque mostra como a essência da condição humana pode se manifestar. Ela mostra, na *telinha*, o íntimo das pessoas como ponto de encontro de seus múltiplos papéis sociais. A sedução decorre dessa empatia que se estabelece entre personagem-ator e telespectador, no esforço de inventar a si mesmos constantemente. E, finalmente, ela mostra que existe um marco de referência último para o que fazemos de nós mesmos através da auto-modelação pela

ficção. Se ela proporciona à humanidade possibilidades de auto-extensão, também põe de manifesto a maior das suas limitações: a radical inacessibilidade a si mesma.

Assim, além de cumprir a tarefa básica de entreter contando uma história, a ficção seriada televisiva torna-se um instrumento de mediação cotidiana do conjunto das relações sociais, da difusão das idéias e da formação das condutas que têm lugar na sociedade. Seu tecido constitui-se através de um princípio de canibalismo, de devoração de muitos outros textos motivadores aos quais agregam-se ainda outros gerados pelas práticas da própria mídia televisiva. Os capítulos vão absorvendo os imprevistos que surgem durante o processo de produção do texto, incorporando o cotidiano veiculado pela mídia e obedecendo às sinalizações da audiência. Desse modo, não importa quão distante no espaço ou no tempo estejam os fatos que compõem o argumento da narrativa, é preciso que seja garantido o princípio de que a hegemonia do tempo presente é a essência do fazer televisivo. Nada é distante ou desconexo. Esse fluxo contínuo da narrativa deve ser assegurado por uma gramática que precisa ser assimilada já nos primeiros capítulos. Dissolvem-se os limiares epistemológicos clássicos que marcavam a separação entre o real e o fictivo para que, através de uma outra lógica, a narrativa se torne um suporte mais eficaz na sua tarefa de compor o imaginário coletivo contemporâneo. O produto da televisão promove a velocidade e a lógica de mercado, o que significa que precisa ser repensado o conceito de permanência que preside uma estética onde as categorias são duradouras porque estão sob o abrigo de uma metafísica.

NOTAS

¹ Lima, João Gabriel e Camacho, Marcelo. *A novela que hipnotiza o país*. In *Veja*, 10/01/200, p.88.

² Dolezel, 1988, e Pavel, 1975,1986.

³ Dolezel,1988.

⁴ Eco,1990: 233-34.

⁵ Pavel, 1986,54.

⁶ Lewis, 1978, 37-36.

⁷ Goodman, 1990,17 ss.

⁸ McLuhan, M. *Understanding Media: the Extensions of Man*. 1964, 42, 66, 242.

⁹ Kundera, M. *La insustentable levedad del ser*. Barcelona: Tusquets, 1985, 226.

¹⁰ Husserl 1950, 42-3.

¹¹ Sir Philip Sidney. *The Defense of Poesie*. In *The Prose Works*. Cambridge: Albert Feuillera, 1962, III, 29.

¹² James, Henry. *Theory of Fiction*. Linclon, Nebr.: James Miller Jr., 1972, 93

¹³ Critenden,1982:336 ss.

¹⁴ Pavel,1986:170ss

¹⁵ Iser, W. *Fictionalizing: the Anthropological dimension of literary fictions*. In *New Literary History*, 1990, 21: 939-955.

Bibliografia

- ALLEN, S. (ed.) *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*. Nobel Symposium 85. Berlin-New York: De Gruyter, 1989.
- CRITTENDEN, C. *Fictional Characters and Logical Completeness*. In RIESER (ed.). *Semantics of Fiction*. Amsterdam: North Holland, 1982.
- DOLEZEL, L. *Mimesis and Possible Worlds*. In *Poetics Today*, 9,3, 1988. p. 475 -496.
- ECO, U. *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Fabri, Bompiani, Sonzogno, Etas, 1990.
- GOODMAN, N. *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor, 1990.
- HUSSERL, E. *Idées directrices pour une phénoménologie*. Paris: Gallimard, 1950.
- LEWIS, D. *Truth in Fiction*. In *American Philosophical Quarterly*, 15, p.37-46, 1978.
- MARTÍNEZ BONATI, F. *La ficción narrativa*. Murcia: Universidad, 1993.
- PAVEL, T. *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- PAVEL, T. Possible Worlds in Literary Semantics. In *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34,2, 1975. p. 165-176.