



## MEDIAÇÕES E TROCAS SIMBÓLICAS NA TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA

**Prof. Dr. Adayr Tesche**

Professor do Centro de Ciências da Comunicação da UNISINOS

Professor e Pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação  
da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS

[adayr@icaro.unisinos.br](mailto:adayr@icaro.unisinos.br)

[amtesche@netu.unisinos.br](mailto:amtesche@netu.unisinos.br)

**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. Nosso 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.

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<sup>i</sup> – 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<sup>ii</sup>. 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<sup>iii</sup> 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<sup>iv</sup> 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 ambigüidades 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 transforma-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 direta dos acontecimentos. Tudo o que perpassa 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 coloca o espaço e o tempo sob a égide do presente tem sérias implicações sobre o campo da cultura, porque desancora e desterritorializa experiência de vida única e pessoal do indivíduo.

1 Trabalho apresentado no Núcleo de **Ficção Seriada**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.



Alterada a noção de pertinência a um determinado *espaço-tempo*, rompe-se o *tecido narrativo* que organiza, situa e articula uma cultura específica. Solapada essa função organizativa da História, o que era histórico - objeto de um saber estruturado que situa o fenômeno no tempo e no espaço - transforma-se em *curiosidade* - objeto de consumo efêmero e de fruição inconsequente. 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 – subjetivamente* (Bauman, 2001:114). 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, antecipando nas transformações visuais experiências que ainda não tem discurso* (Martín-Barbero, 2001:51).

Além da bricolagem dos tempos, há uma outra interferência nos modos de organização da narrativa midiática e no seu papel de articuladora do espectro cultural que merece ser observada: a dissolvência dos gêneros. Por sua permanente demanda de novos produtos, a televisão transforma o efêmero em chave de produção e em proposta de fruição estética. Descaracterizam-se os contratos, as marcas de identidade e pertinência, as convenções formais, as divisões, as distinções que caracterizavam os gêneros. Pela exaltação do difuso, da carência de clausura, da equivalência de todos os discursos, os gêneros interpenetram-se e contaminam-se. Foram essas descontextualizações, desconstruções, simulacros, e ecletismos, que motivaram a reflexão de Calabrese sobre os novos dispositivos barrocos de representação do imaginário contemporâneo.

Na televisão, a crise dos gêneros gera uma expansão e uma diversificação sem limites de *formatos* e uma proliferação de relatos fragmentados. As personagens perdem muito de sua densidade, as seqüências da narrativa pulverizam-se em um mosaico marcado



pela brevidade e pela alternância. O sentido amplo desses fragmentos é tecido por uma gramática do *fluxo* que organiza a estrutura do palimpsesto televisivo. Sua leitura não pode descuidar do ritmo desse fluxo. Soma-se a isso o uso do *zapping*, que intensifica ainda mais esse fluxo e fragmentação, constituindo um *relato outro, um duplo*, puramente subjetivo, intransferível. Segundo Martín-Barbero (2001: 111), essa é uma *experiência incomunicável*; é a expressão mais consumada do impasse criado pela perda da comunicabilidade da *experiência de inserção na História*, construída pelo narrador clássico.

Ann Fehn, Ingebrog Hoesterey e Maria Tatar deram um título muito feliz a sua interessante coletânea de artigos sobre narratologia crítica: *Neverending Stories* (1992). A idéia básica traduzida por esse título aplica-se muito bem ao nosso objeto de estudo. A partir da observação da grade de programação da televisão, poderíamos dizer que a prática dessa mídia é contar histórias num ciclo concatenado que não tem fim. Nela, as narrativas interpenetram-se, imbricam-se, hibridizam-se estabelecendo relações que são mais complexas do que as de uma rede, pois mantém entre si a mesma relação orgânica que constitui o tecido nos corpos vivos: nasce, desenvolve-se, envelhece e morre; mas, mesmo assim, não interrompe o seu processo de continuidade enquanto o organismo, como um todo, não perder a sua capacidade de reposição e de reconstituição.

Esse espaço da narrativa televisiva é um dos mais propícios para a observação da *crise da narrativa*, denunciada, em 1936, por Benjamin no seu estudo sobre *O narrador*. Nesse texto, é feita uma observação de que a arte de narrar está em via de extinção pelo desaparecimento do narrador, na cultura moderna. No centro dessa crise está a *perda da experiência que agrega sentido à História*. Era o narrador que dava vida à História através das histórias que ele contava. Sua voz articulava o acervo de toda sua experiência histórica. Isso não significava que ele compartilhava apenas a sua própria experiência, mas também compartilhava da experiência alheia. O narrador assimilava à sua substância mais íntima aquilo que sabia por ouvir dizer. *Seu dom* (era) *poder contar sua vida; sua dignidade* (era) *contá-la inteira* (Benjamin, 1986:221).



Mais do que estudar o impacto do desaparecimento da figura/função do narrador, nossa preocupação volta-se para a *crise da narrativa televisiva*. Aqui, vamos nos restringir à observação do fenômeno da ficção seriada televisiva construída a partir de *substratum* histórico. Apesar dos rígidos estereótipos que marcam o esquema dramático da teledramaturgia, da presença de fortes condicionantes em sua gramática visual e de sua lógica estandarizadora, ela é um lugar privilegiado para observar os cruzamentos entre a televisão e outros campos culturais. A identificação de padrões narrativos universais não nos ajuda a compreender apenas a narrativa seriada televisiva, mas também as formas de organização e veiculação de nossa cultura. As formas da narrativa são instâncias de um modo cultural através das quais assumimos aquilo que consideramos importante ou trivial, afortunado ou trágico, bom ou mau e o que impele o movimento de transição de uma dessas categorias para a sua oposta. É essa amálgama de História e ficção que nos interessa. Dada às convenções que História e ficção compartilham, como formas narrativas, o que cabe estudar é o sentido cultural que se constrói com as apropriações da História pela narrativa seriada televisiva.

Enquanto a maioria das ciências comporta uma dimensão teleológica que envolve projeção, cálculo, previsão, portanto, *predição*; essas narrativas trabalham com a retomada, a recuperação, ou seja, *retrodição*. Nelas, os eventos passados são recontados para ganhar sentido. Eventos passados assumem seu sentido e valem como causa apenas quando 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. Kermode diz 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 porque 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.

J. 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 que eles são capazes de encontrar um lugar numa seqüência 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 considerado 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 tornaram estranhas. E o ciclo fecha-se quando os desejos e necessidades iniciais encontraram sua satisfação correspondente. Mais do que tudo, a teledramaturgia quer configurar a realidade histórica com uma *forma* e, assim, torná-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: 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 torna-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 torna 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 a 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 apresentado como uma *descoberta*. A função das técnicas narrativas é de agenciamento dessa *descoberta* que acontece através dos eventos. Conseqüentemente, as incompatibilidades fáticas com 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 ínsita 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 torna-se mais instigante quando, na sua trama, aparecerem *desvios* ambíguos de um relato *bem 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 se deve 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 1977:245). 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 determina 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: 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 torna 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 conseqüências 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 (Doležel, 1977).

Para encerrar, é importante destacar que o nosso objeto de estudo traz consigo o desafio epistêmico repensar as fronteiras tradicionais entre a narrativa ficcional mediada pela televisão e a narrativa histórica. Essa reflexão contribui para a 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 o motivaram. Nesse sentido, a realidade mediada pela televisão é um mundo paralelo, um mundo possível. As relações entre esses mundos, sua similaridades e diferenças são determinadas pela comparação ou contraste entre sua *macromorfologias*. 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 diferença 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 contém 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 1989, 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 *possibilia* para encontrar um modelo que sirva para a *realia*. Essa operação tem um nome: *construção de conhecimento*.



## Bibliografia

- Bauman, Zygmunt.** *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001
- Benjamin, W.** *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- Doležel, Lubomír.** *Mimesis y mundos posibles*. In Garrido Domínguez, A. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco /Libros, 1977.
- Doležel, Lubomír.** *Verdad y autenticidad en la narrativa*. In Garrido Domínguez, A. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco /Libros, 1977.
- Even-Zohar, I.** *Constraints on realme insertability in narrative*. In *Poetics Today* 1: 65-74, 1980.
- Herman, David** (org.). *Narratologies: new perspectives on narrative analysis*. Columbus: Ohio State University Press, 1997.
- Iser, Wolfgang.** *La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones*. In Garrido Domínguez, A. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco /Libros, 1977.
- Jameson, Fredric.** *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.
- Kellner, Douglas.** *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: EDUSC, 2001.
- Martin, Wallace.** *Recent theories of narrative*. Ithaca: cornell University Press, 1987..
- Martín-Barbero, J.** *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2.ed. Rio de Janeiro: 2001.
- Martín-Barbero, J. e Rey, G.** *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2001
- Mitchell, W.J.T.** (org.). *On narrative*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
- Plantinga, A.** *Transworld identity or worldbound individuals*. In Schwartz, S.P. *Naming necessity and natural kinds*. Ithaca: Cornel University Press, 1977.
- Ricoeur, Paul.** *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1995.
- Wolterstorff, N.** *Works and worlds of art*. Oxford: Claredon Press, 1980.

<sup>i</sup> O corpus da narratologia *clássica* foi constituído pelo trabalho dos estruturalistas franceses e seus seguidores. O herói desse desafio neo-formalista é o *récit*. A teoria do *récit* consiste de três níveis: a estrutura profunda (Greimas), a estrutura semântica (Barthes, Todorov e Bremond) e a estrutura do discurso (Genette). Este é apenas um ponto de partida para uma reflexão que não se esgotou nessa proposta epistemológica. O mundo dos *récits* são incontáveis, o que torna o espaço da narratologia sem limites.

<sup>ii</sup> Entendemos identidade como fonte de significado e experiência de um povo (Castells, II, 1999:22), já que “não temos conhecimento de um povo que não tenha nomes, idiomas ou culturas em que alguma forma de distinção entre o eu e o outro, nós e eles, não seja estabelecida...” (Calhoun, 1994:9-10). E também se entendermos que as identidades possam ser formadas a partir de instituições dominantes e que são passíveis de assumirem tal condição quando e se os atores sociais as internalizam, construindo seu significado com base nessa internalização (Castells, *idem*, p. 23).

<sup>iii</sup> Aqui, o termo *narrativa* está sendo usado num sentido genérico. Não se trata de desconsiderar a diferença específica entre os modos diegético e dramático, mas de uma opção pela noção de *mimese de ação* como categoria dominante. A mimese de ação é uma categoria da mesma amplitude que a de *muthos*, de onde deriva a nossa noção de tecer a intriga. Dessa escolha resulta que a distinção entre o modo diegético e o modo dramático passa para o segundo plano. Ela responde à questão do “*como*” da mimese e não a do seu “*o quê*”. Segundo Ricoeur é isso que nos autoriza a tomar, indiferentemente, de Homero ou de Sófocles exemplos de intrigas bem elaboradas.

<sup>iv</sup> Rodrigues (1997:74) afirma que na nossa contemporaneidade assistimos a uma “viragem” importante no mundo da tecnicidade “com a recente extensão da tecnicidade aos domínios da manipulação das relações sociais, da experiência subjetiva e do mundo da linguagem”. Verifica-se, assim, uma ruptura, “introduzida com a extensão da tecnicidade à esfera do discurso, ao *logos*, mas também a emergência de uma das dimensões do próprio processo comunicacional atual”. Enquanto produto social, a tecnologia carrega consigo sentidos e, no caso da mídia, a tecnologia é não apenas instrumento de produção de conjuntos significantes, mas é elemento constituinte de sentido dentro do conjunto, já que a tecnologia não é um ser autônomo, separado da sociedade. diz que “é impossível separar o ser humano de seu ambiente material, assim como dos signos e das imagens por meio das quais ele atribui sentido à vida do mundo”. Lévy (1999:23) afirma que as técnicas carregam consigo projetos, esquemas imaginários, implicações sociais e culturais bastante variados, acrescentando (p. 24) que “por trás das técnicas agem e reagem idéias, projetos sociais, utopias, interesses econômicos, estratégias de poder, toda a gama dos jogos dos homens em sociedade”.