

**DO BOCA-A-BOCA À TELENOVELA**  
**Narrativa e ficção seriada no campo das mídias<sup>1</sup>**

**José Augusto Mendes Lobato<sup>2</sup>**

**Resumo**

O texto busca apresentar um breve histórico da tradição humana de contar e ouvir histórias, com ênfase nas transformações sofridas pela narrativa de ficção durante sua inserção na cultura midiática. Tomando como objeto a telenovela brasileira, busca-se, a partir de autores como Walter Benjamin, Vilém Flusser e Roland Barthes, identificar as mudanças sofridas pelo discurso de ficção nas narrativas contemporâneas. Percebe-se que, mesmo quando submetidos aos formatos da indústria do audiovisual, esses textos ainda herdam traços de oralidade que remetem às formas mais antigas de representação do real.

**Palavras-chave:** Narrativas de ficção. Oralidade. Imagem. Indústria cultural. Telenovela.

**Abstract**

This text tries to present a short history of the human tradition of telling and hearing stories, with emphasis on the transformations suffered by the fictional narrative at the time of its insertion on the audiovisual sector. Taking Brazilian soap opera as an object of study, the objective is, based on authors such as Walter Benjamin, Vilém Flusser and Roland Barthes, identify the changes that were suffered by fictional texts in contemporary media narratives. It was observed that, even when submitted to the formats of audiovisual industry, these texts still have traces of orality which refer to ancient forms of reality representation.

**Keywords:** Fictional narratives. Orality. Image. Cultural industry. Brazilian soap opera.

**1. Introdução**

Enunciar, comunicar, dizer, contar, relatar. Expressões dotadas de sentidos aparentemente díspares, mas que, cada qual à sua maneira, aludem às várias formas com que o homem compartilha seus anseios, desejos, impressões e observações sobre o mundo que o cerca. Todas estão inscritas no universo de possibilidades da narrativa – esta “grande frase” (Barthes, 1973:23) que, das histórias contadas oralmente à ficção audiovisual, resiste até hoje como uma das mais populares e complexas estruturas de compreensão e ressignificação da realidade.

---

<sup>1</sup> Texto original, como recebido pela coordenação do Interprogramas

<sup>2</sup> Jornalista graduado pela Universidade da Amazônia. Mestrando em Comunicação na Contemporaneidade pela Faculdade Cásper Líbero. E-mail: gutomlobato@gmail.com.

# 7º Interprogramas de Mestrado

Observar os textos de ficção e, mais precisamente, a telenovela brasileira dentro desse contexto exige um pouco de perspectiva histórica; afinal, trata-se de um formato sedimentado a partir de uma antiga prática de narrar – e ouvir – histórias que constitui parte fundamental do imaginário humano. Em nosso caso, muitas são as questões: de que forma chegamos à produção estandardizada da ficção que diariamente toma conta do horário nobre da TV brasileira? E, mais especificamente, quais as “heranças” que o gênero telenovela carrega? O que os enredos, personagens e cenários das narrativas midiáticas têm em comum com os relatos orais da Antiguidade, os folhetins do século XIX, as radionovelas latino-americanas?

Ao tentar responder tais indagações, a intenção deste texto, mais do que elaborar categorizações e conceitos simplificadores para o gênero telenovela, é fazer uma breve argumentação em torno da prática de narração, discutindo a influência de sua inserção no campo midiático sobre suas estruturas enunciativas de representação do real – com ênfase no gênero ficcional televisivo. Afinal, sabe-se que, no percurso do boca-a-boca às mídias, não só se perpetua uma forma de transmissão de saberes e tradições, mas também se renovam paradigmas, estruturas simbólicas, formas de enunciar e relatar.

## 2. A tradição de narrar – e ouvir – histórias

Uma das mais antigas e populares formas de lazer e/ou transmissão de conhecimento entre os homens é o relato. Uma conversa informal sobre um acontecimento da cidade, um discurso de palanque de um político, uma lição de moral dada pela mãe ao filho, uma fábula relatada a uma criança, uma comunicação ou palestra e até uma reportagem televisiva ou de jornal impresso são, cada qual à sua maneira, maneiras que encontramos para repassar informações e dados uns aos outros.

Porém, a transmissão de conhecimento por meio da enunciação não se resume à função instrumental: narrar é, antes de tudo, uma forma de *representar* o real, de se relacionar com o mundo exterior e encontrar explicações para seus fenômenos; é a perspectiva de autores como Borges (2008:65), para quem “as narrativas sobre o mundo não dizem o mundo em si, mas sobre formas de percebê-lo e contá-lo, portanto, de criá-lo”,

## 7º Interprogramas de Mestrado

ou de Medina (2003:47), que acredita que sem a narrativa o homem “não se expressa, não se afirma perante a desorganização e a inviabilidade da vida”.

Desde o período antigo, de fato, a capacidade imaginativa do homem o leva a transferir suas percepções para um plano simbólico, o das *representações* – seja por meio da linguagem da música, dos gêneros literários ou da pintura. Antes mesmo de considerá-las ficção, arte ou outro gênero, houve esforços humanos para compreendê-las de forma mais atenta. A filosofia aristotélica, nesse sentido, é uma das primeiras leituras a considerar a mímese como uma das formas de transmitir saberes e estabelecer fios condutores para a tradição; enfim, como uma atividade criativa, de reprodução social, e não mera “cópia” da realidade (Aristóteles, 1996).

Naturalmente, a prática de “emitir” e “consumir” tais representações e narrativas percorreu os mais diversos meios até que se chegasse à ficção audiovisual do século XXI. As incursões pelo campo midiático da contemporaneidade são consequências e adaptações dessa capacidade humana de ressignificar a realidade a partir da enunciação; em nosso caso, de extrair determinados elementos do cotidiano e inseri-los no universo imaginal da ficção seriada.

Há uma relação direta entre a narração e a perpetuação de saberes e tradições. Seja por meio da ficção ou dos relatos de fatos verdadeiramente ocorridos, o homem encontra nas narrativas uma forma de perpetuar seu repertório simbólico e exercitar sua curiosidade e raciocínio ao olhar para o mundo. O relato figura nas bases dessa lógica de “aprendizagem” – que, certamente, vai muito além de sua função “utilitária”. Os textos produzidos em determinados universos têm, também, segundo Bystrina (1995:4), a função de permitir a “sobrevivência psíquica” do homem:

No centro da cultura humana situam-se, naturalmente, os textos imaginativos e criativos. São esses os textos de que o homem necessita não apenas para a sua sobrevivência física e material – que pode também ser garantida pela técnica – mas para a sua sobrevivência psíquica.

É, portanto, uma perspectiva que se deve adotar para analisar um gênero como a telenovela: narrar é, ao mesmo tempo, perpetuar culturalmente e consolidar *visões* sobre o mundo, é compreendê-lo e interpretá-lo livremente, de forma a melhor conviver com seus

## 7º Interprogramas de Mestrado

fenômenos – Vilém Flusser (2008:50) já dizia que precisamos adotar uma postura “reverencial” em relação ao “mundo-texto” para existirmos historicamente.

Aqui, precisamos, também, fazer a distinção – muito embora reconhecendo suas limitações e fragilidades – entre a narrativa de ficção e a de informação. Há que se compreender que, mais que um produto destinado ao escapismo, à fuga do real ou à satisfação de um consumidor ávido por lazer, o ficcional é, também, uma forma legítima de expressão da realidade – mesmo à hora em que a nega, questiona ou “distorce”.

Opor, e não distinguir, ficção e real é um caminho arriscado. Conforme alerta Bulhões (2009), não há, a rigor, produção ficcional desatrelada de qualquer noção ou referência ao cotidiano; mesmo a mais escapista e surreal das narrativas “só pode transfigurar o real por tê-lo conhecido. Ao contrariá-lo de alguma maneira, indiretamente reconhece-o e acaba, por fim, reconstruindo-o ou então reelaborando-o” (Bulhões, 2009:22). Diz Borges (2008:65) sobre o assunto:

Essa oposição [*entre ficção e realidade*] acabou por privilegiar a realidade enquanto expressão ‘pura’ da verdade em detrimento da ficção, vista como imaginação pura e simples, descolada da verdade, do real. As diferenças entre os gêneros televisivos, sob o viés do verdadeiro e do falso, movimentam-se, dessa forma, na esteira de uma tradição teórica que interditou o ficcional enquanto uma das formas legítimas de expressão da realidade.

É preciso superar esta perspectiva. Narrar um fato “inventado” é tão importante quanto contar um acontecimento – categorias como “falso”, “verdadeiro”, “mentira” ou “verdade” não importam à hora de analisar a estrutura da narração. Ao analisar a lógica de produção do acontecimento, Sodré (2009:203) diz, de forma apropriada, que “a ficcionalização não concerne apenas aos conteúdos fabulativos (...), mas principalmente à linguagem inventada no texto”.

Tendo isto em mente, há que se partir, agora, para uma breve compreensão dos mecanismos utilizados para estruturar os relatos de ficção. Entre as várias modalidades destes, a oral é das mais relevantes. Além de se constituir como “base comunicativa”, os relatos verbais sempre figuraram como “formas primordiais de transmissão do *ethos* comunitário, ou seja, de tradições e modos de ser” (Sodré, 2009:180).

## 7º Interprogramas de Mestrado

Nas sociedades antigas e pré-industriais, sobretudo, narrar era uma forma de perpetuar saberes e fazeres – daí a valorização da figura do narrador em seus grupos sociais. Ao analisar o papel dele no compartilhamento de experiências e vivências das sociedades, Walter Benjamin afirma que, das narrativas contemporâneas, as melhores são as que mais se assemelham às histórias contadas e recontadas por anônimos (Benjamin, 1996:198).

A explicação para tal ideia está não só no conteúdo como também na forma: quanto menos burocrática e próxima de um “relatório da realidade”, quanto mais parecida com os relatos algo “floreados” do narrador, mais a linguagem da narração se aproxima de sua real funcionalidade:

A narrativa (...) não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim que imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (Benjamin, 1996:205).

Tais reflexões levantam um questionamento pertinente para nós: o que se perde e o que se ganha ao se transferir a prática de narrar do boca-a-boca ao campo das mídias? As interferências que a mídia impressa, e, mais especialmente em nosso caso, a imagem e o audiovisual, trazem a ela são muitas. Não só a forma, mas a própria lógica do que se convencionou denominar representação se transformou conforme novas tecnologias de transmissão de informação foram estabelecidas nas sociedades.

### **3. Representação e ficcionalização nas mídias**

À medida que a capacidade de relatar fatos ou histórias passou a ganhar importância, diversificaram-se também os suportes e maneiras de fazê-lo. A princípio, em termos de importância, surgiu a escrita, e, junto a ela, o desenvolvimento da linguagem textual, com um sem-número de possibilidades; em seguida, as demais representações pictóricas, sonoras e gestuais, também inscritas no campo do simbólico e do imaginário. Alguns séculos depois, porém, viríamos a nos deparar com o surgimento da imprensa – e é aí que ocorre uma das maiores revoluções da “arte” de narrar: a difusão em larga escala de textos e narrativas escritos.

É preciso reconhecer que a ampliação do espectro de consumidores-leitores gerou a necessidade de maior especialização nos dispositivos de reprodução. Romances, jornais e demais folhetos de texto se disseminaram pela Europa dos séculos XVIII e XIX e não tardaram a chegar à América. A ascendente imprensa de massa passou a atender consumidores cada vez mais dispersos, mas movidos por interesses e anseios comuns – dentre eles, o de “consumir” histórias, narrativas, conhecimentos.

Tal fenômeno trouxe à tona várias mudanças, mas é preciso reconhecer que a essência e a funcionalidade do ato narrativo se mantiveram. Houve um processo de adaptação que evidenciou a associação entre os formatos estandardizados dos conteúdos midiáticos e a prática de narrar. E talvez nenhum elemento tenha sido tão crucial na transformação da lógica de produção, emissão e recepção das narrativas de ficção quanto o suporte imagético.

### ***3.1. Imagem, experiência e a contemplação do real na narrativa de ficção***

Diferentemente do que nos diz o senso comum, falar de imagem não necessariamente conduz o raciocínio ao segmento audiovisual do século XX. Isso porque, segundo autores como Flusser (2008), Kamper (2001) e Català (2005), o processo de produção de imagens é fundamental na constituição do imaginário humano, existindo de maneira “orgânica” bem antes dos dispositivos eletrônicos difundidos no último século.

Uma das características marcantes de todo processo de representação é sua associação ao plano do imaginário humano – portanto, sua capacidade de ressignificar elementos da realidade, dar a eles nova roupagem, interpretá-los e, por vezes, modificá-los a partir da revisão de conceitos estabelecidos. Como o próprio termo sugere, “imaginar” é o ponto inicial deste processo; produzir imagens mentais para, a partir delas, dialogar com as próprias ideias e visões, representando o mundo não apenas como é, mas, também, como poderia ou deveria ser (Borges, 2008:77).

A prática, tão corriqueira quanto complexa, tem relação direta com a apropriação que o homem faz do mundo exterior – seja este distante ou mesmo próximo de si. Não só o ato de pensar em um lugar longínquo ou tentar adivinhar o rosto de uma pessoa, mas a própria experiência de contato concreto com o cotidiano passa pela produção de imagens

## 7º Interprogramas de Mestrado

mentais. Levando esse raciocínio adiante, Kamper (2001) oferece uma boa reflexão sobre a relação homem-imagem-realidade:

Os homens hoje vivem no mundo. Não vivem nem na linguagem. Vivem na verdade nas imagens do mundo, de si próprios e dos outros homens que foram feitos, nas imagens do mundo, deles próprios e dos outros homens que foram feitos para eles (Kamper, 2001:7).

Portanto, as imagens, muito antes de quaisquer mediações tecnológicas, sempre figuraram como chaves ou meios de acesso à realidade. Tal processo, porém, sofreu transformações a partir do surgimento dos meios de comunicação. O que, antes, se resumia a um processo restrito à subjetividade e à interpretação passou a ser executado por aparatos técnicos. Fazendo uso dos termos de Flusser (2007; 2008), passou-se a criar “máquinas” que nos explicassem um mundo cada vez mais difícil de decifrar com os olhos.

O surgimento do cinema e, logo em seguida, da televisão, porém, foi o grande responsável por inaugurar um período que – muitas vezes de forma pejorativa – ganhou a denominação de “Era da imagem”. Cada vez mais, o fluxo ininterrupto de vídeos e filmes da indústria do audiovisual transformou por completo a forma com que as narrativas atingiam seu público consumidor.

Como sequência natural do rádio e do meio impresso, o audiovisual televisivo trouxe, consigo, uma “promessa” vistosa: oferecer um panorama completo do mundo sensível. Essa concepção inicial, segundo Català (2005:69), pregava que “la imagen (...) se limitaría a reproducir la superficie del mundo, del mismo modo que la ciencia y la literatura se comprometen a describir las cosas tal como se ven”.

Hoje, essa ideia soa um tanto ingênua. Assim como em outros suportes, como a fotografia (Dubois, 1994; Fontcuberta, 1997), a imagem do audiovisual televisivo não é uma expressão pura do real; é, antes de tudo, um recorte dele, um ângulo – não necessariamente “mentiroso” – que é destacado do mundo palpável de acordo com critérios editoriais, estéticos e subjetivos os mais diversos.

Há que se ter em mente, também, que, sob esta perspectiva mais crítica, a experiência de contemplação do mundo não seria apenas beneficiada pela ascensão das “imagens técnicas” (Flusser, 2008); se existe, por um lado, um acesso antes impossível às mais diversas culturas, universos e narrativas com essa difusão em larga escala, por outro

## 7º Interprogramas de Mestrado

cada vez mais o contato direto com o mundo é substituído pelas vivências possibilitadas no seio das mídias. E, muitas vezes, isso significa uma rendição à dissolução da comunicação humana em relações mediadas por imagens (Debord, 1997).

Em sua crítica aos simulacros e simulações contemporâneos, Jean Baudrillard (1991:13) argumenta que, nesta sequência, a imagem se converte de “reflexo de uma realidade profunda” a um suporte que “mascara e deforma uma realidade profunda”; depois, o autor diz que “ela mascara a ausência de realidade profunda” e, para dar o golpe de misericórdia, finaliza afirmando que “ela não tem relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio simulacro puro”.

A perspectiva faz referência à visão de autores como Adorno e Horkheimer (1985) à hora que estes trabalham a noção de indústria cultural. Quando inscritas neste universo de produção sistemática de mercadorias, as imagens são condenadas à homogeneidade, à repetição, à padronização, à auto-referência; enfim, desvela-se a faceta mais marcante de uma “cultura contemporânea” que “confere a tudo um ar de semelhança” (Adorno; Horkheimer, 1985:113).

Outros autores, no entanto, vão além da crítica e negação da atualidade e veem na representação midiática pontos positivos. Segundo França (2006:25), as narrativas da televisão tornam “o mundo acessível e conhecido por todos e fornece[m] os assuntos que povoam as conversas cotidianas”. Català (2005) também trabalha sob a perspectiva de que o fluxo de imagens pela televisão possui certo potencial “enriquecedor” das representações. Embora não tenha o potencial de articulação do texto escrito, a imagem audiovisual “permite una immediata visualización de las complejidades que los textos contienen” (Català, 2005:69).

As narrativas televisivas de ficção estão, portanto, no centro de uma grande polêmica, da qual é preciso extrair algumas noções fundamentais. São elas: a presença imperativa da imagem nos processos mediados de contato com o real; o caráter *interpretativo*, jamais reflexivo, das imagens tecnicamente produzidas em relação ao mundo palpável; a relação entre elas e o contexto social, cultural e político em que são veiculadas; seu caráter duplo de *locus* de acesso e, ao mesmo tempo, de vedação e

distanciamento do real; e, por fim, seu papel crucial na mediação dos processos cognitivos que o homem desenvolve em relação àquilo que o cerca.

Se retomarmos as reflexões a respeito do ato de narração e da ficção mediada, veremos que há intersecções e cruzamentos entre o relato, a representação, a imagem e a telenovela: esta nada mais é que um novo suporte para a transmissão de textos que, por sua vez, são consumidos por espectadores de origens diversas. Fala-se, portanto, do gênero ficcional inserido na complexa estrutura do audiovisual que tem papel central na consolidação de visões de mundo e no contato com o real.

Se uma reportagem jornalística já pode ser submetida às distorções e imperativos do formato audiovisual, o que dizer, então, das narrativas de ficção? Recorramos, aqui, às palavras de Català (2005:77), que, como nós, acredita que “todas las imágenes lo son [documentos fidedignos de su época] en mayor o menor medida”, para discutir a inserção do gênero ficcional no segmento audiovisual. Ou às de Bhabha (1998:86), para quem “a imagem é apenas e sempre um *acessório* da autoridade e da identidade”, jamais sua expressão pura e simples.

São perspectivas aparentemente opostas, mas que estão intimamente entrelaçadas; se a narrativa de ficção que circulou do boca-a-boca ao campo das mídias é um instrumento de transmissão das tradições, de documentação da história e de reprodução social, também é verdade que ela corresponde, por natureza, a um recorte pré-estabelecido do universo – dos costumes, identidades e saberes – que pretende representar. Olhar com cuidado para esta produção, compreendendo suas heranças e “virtudes”, possibilidades e limitações, é o passo para compreender de que forma a telenovela ressignifica e reestrutura o que se convencionou chamar narração.

#### **4. Considerações finais**

Com uma história e um quadro de referências tão ricos quanto seu apelo popular, a telenovela é, provavelmente, o mais bem sucedido produto da indústria cultural brasileira. Muito embora não seja filha legítima do país – suas origens remontam tanto à América do Norte quanto a outras nações latino-americanas –, esta modelidade de ficção seriada “na qual se resolvem e mestiçam a narrativa popular e a serialidade televisiva” (Martín-

## 7º Interprogramas de Mestrado

Barbero, 2004a:171) só ganhou projeção internacional graças aos esforços das emissoras locais, que a consolidaram como um gênero legítimo ao longo de meio século de exibição no horário nobre da TV.

Anteriormente, viu-se que, apesar de antigas, a estrutura e a composição das narrativas sofreram mudanças conforme novas mídias passaram a recebê-las e difundi-las. Para que se chegasse às tramas múltiplas, melodramáticas e entrelaçadas dos folhetins televisivos, foi necessário que um *know-how* próprio fosse elaborado, tanto no quesito técnico – produção, divulgação, edição de imagens e elenco – quanto no espectro da criação textual. E esse percurso começou bem antes que as pequenas telas se tornassem item obrigatório na sala de estar do brasileiro.

A teledramaturgia que se pretende situar aqui, enfim, não “caiu do céu” ou foi elaborada espontaneamente: é fruto da combinação de critérios mercadológicos e de investimentos na criação de um padrão estético capaz de sintetizar as necessidades e demandas do público telespectador, que “mimetiza e constantemente renova as imagens do cotidiano” (Hamburguer, 1998:467) nacional.

Neste texto, buscou-se apontar caminhos e chaves para a compreensão deste percurso. Certamente, há muitos outros caminhos teóricos subsequentes – analisar as características estéticas do gênero telenovela, sua inserção no campo da informação e do entretenimento –, porém pretendemos, apenas, dar um primeiro passo no oceano de conceitos que envolve o ficcional brasileiro, seus valores e dimensões simbólicas de resignificação do cotidiano.

### 5. Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ARISTÓTELES. Poética. In: **Coleção os pensadores: Aristóteles**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

BULHÕES, Marcelo. **A ficção nas mídias**. Um curso sobre a narrativa nos meios audiovisuais. São Paulo: Ática, 2009.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: **Análise estrutural da narrativa**. São Paulo: Vozes, 1973.

\_\_\_\_\_. **Mitologias**. São Paulo: Bertrand Brasil, 1980.

## 7º Interprogramas de Mestrado

- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa, Relógio D'Água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BORGES, Rosane da Silva. **Ficção e realidade**: as tramas discursivas dos programas de TV. Tese doutoramento ECA-USP. SP, 2008.
- BYSTRINA, Ivan. **Tópicos de Semiótica da Cultura**. São Paulo: CISC, 1995.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. **A telenovela**. São Paulo: Ática, 1987.
- CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2000.
- CATALÀ, Josep María. **La imagen compleja**: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1994.
- FERIN, Isabel (org.). **A televisão das mulheres**: ensaios sobre a recepção. Lisboa: Quimera, 2006.
- FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**. Elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.
- FONTCUBERTA, Joan. **El beso de Judas**. Fotografía y verdad. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- FRANÇA, Vera. A TV, a janela e a rua. In: FRANÇA, Vera (org.). **Narrativas televisivas**: programas populares na TV. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Guaracira Lopes Louro, 2001.
- HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: NOVAIS, Fernando. **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 4
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança. São Paulo: Loyola, 2003.
- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. São paulo: Perspectiva, 2005.
- KAMPER, Dietmar. Imagem. In: WULF, Chistoph; BORSARI, A. (Orgs.). **Cosmo, corpo, cultura**. Enciclopedia Antropologica. Milano: Mondadori, 2001. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/imagemkamper.pdf>>. Acesso em: 08 mar. 2010.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de Cartógrafo**: Travessias Latino-Americanas da Comunicação na Cultura. São Paulo: Loyola, 2004a.

## 7º Interprogramas de Mestrado

\_\_\_\_\_. Viagens da telenovela: dos muitos modos de viajar em, por, desde e com a telenovela. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). **Telenovela, internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Loyola, 2004b.

MEDINA, Cremilda. **A arte de tecer o presente**: narrativa e cotidiano. São Paulo: Summus, 2003.

MELO, José Marques de. **As telenovelas da Globo**: produção e exportação. São Paulo: Summus, 1988.

MORIN, Edgar. **O enigma do homem**: para uma nova antropologia. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

ROCHA, Marlúcia Mendes da. **Telenovela**: técnicas de criação do popular e do massivo. Dissertação (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-Graduação, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2009.

SODRÉ, Muniz. **A narração do fato**: Notas para uma Teoria do Acontecimento. Petrópolis: Vozes, 2009.