

## 1. Introdução

A escolha da televisão como objeto de estudo e, particularmente, da ficção seriada, deve-se a razões intelectuais e pessoais. Sempre chamou minha atenção a capacidade dos conteúdos veiculados pela televisão de criar referências comuns para os mais diferentes segmentos da sociedade, além de entreter. Indivíduos com biografias particulares e trajetórias diversas, pertencentes a camadas sociais e culturas variadas, são capazes de compartilhar discursos, adotar padrões estéticos comuns e participar de uma “sociabilidade virtual” a partir do consumo de narrativas televisivas. E mais ainda: quando se trata de ficção, de teledramaturgia brasileira, nota-se que as histórias dos heróis e heroínas, vilões e vilãs elaboradas com base nas convenções do melodrama, mescladas ao realismo e, em especial, ao naturalismo típico da crônica, fornecem uma espécie de “cartografia dos sentimentos” para os espectadores, fazendo-os associar suas experiências singulares com as vivenciadas pelas personagens da tela.

É certo que as leituras são diferentes em função das biografias, visões de mundo e estilos de vida específicos. Mas é intrigante como uma narrativa produzida industrialmente, isto é, obedecendo à lógica do mercado, marcada pela velocidade e fragmentação, características da edição em televisão; e consumida de forma privada, em meio a outras atividades, é capaz de atuar fortemente como referência para a subjetividade e para a construção de identidades na sociedade contemporânea. Nesse caso, optei por trabalhar com a construção de gêneros, em particular do gênero feminino<sup>1</sup>, por considerar a televisão um veículo privilegiado na apresentação dos diversos “tipos ideais” de mulher que estão em cena desde a segunda metade do século passado. Desde os anos 1950, coincidindo com o

---

<sup>1</sup> Uso a categoria “gênero” conforme formulada por Teresa de Lauretis, isto é, considerando a diferença entre sexos não uma questão puramente biológica, mas também uma representação cultural em permanente construção. Inspirada nas considerações teóricas de Foucault, que vê a sexualidade como uma “tecnologia sexual”, ela observa: “As concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados, formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e categorias sociais.(...) O sistema de sexo-gênero [enfim,] é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação, que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social etc.) a indivíduos dentro da sociedade.” LAURETIS, T., *A Tecnologia de Gênero*, p. 211.

surgimento da televisão, assiste-se, no Brasil, a uma série de transformações sociais e culturais que trouxeram para o universo feminino temas considerados tabus, tais como: divórcio, sexualidade, controle da natalidade, aborto, novos arranjos familiares, inserção no mercado de trabalho, entre outros. Uma multiplicidade de configurações do feminino passa a existir na sociedade e a ficção televisiva torna-se uma de suas principais vitrines.

Além da curiosidade intelectual, minha trajetória profissional é marcada por esse veículo. Há 25 anos trabalho na TV Globo em áreas voltadas para a atividade de pesquisa. Comecei como pesquisadora no Centro de Documentação da empresa, um arquivo com todo o conteúdo audiovisual e textual produzido pelo telejornalismo, esportes e entretenimento (ficções seriadas, programas infantis, de humor, auditório, variedades etc.). Em seguida, fui analista de texto no setor de controle de qualidade que tem como principal atribuição analisar o conteúdo das sinopses e as propostas de programas apresentadas por autores e roteiristas de teledramaturgia e das demais áreas de entretenimento. Em 1999, assumi a gerência do departamento Memória Globo, responsável pela história institucional das empresas que compõem as Organizações Globo, em particular a Rede Globo. Uma das principais atividades é um programa de história oral do qual participam funcionários e ex-funcionários (autores, atores, diretores, jornalistas, executivos, técnicos, entre outros) com o objetivo de cruzar as biografias individuais com a trajetória da empresa e, também, com o contexto histórico do país e do mundo. Em 2007, tornei-me responsável pela Gerência do Conhecimento, que além do Memória Globo, se ocupa do Globo Universidade, departamento que cuida do relacionamento da empresa com o meio acadêmico.

Portanto, a escolha da ficção seriada televisiva (também conhecida como teledramaturgia ou teleficção) como objeto tem uma dupla consequência: por um lado, em função da familiaridade com o tema e da facilidade de acesso aos documentos e conteúdos, foi possível dispor de um material de pesquisa significativo para a análise; por outro, traz uma preocupação importante para qualquer pesquisa no âmbito da história, antropologia ou sociologia, que é a necessidade de buscar um distanciamento mínimo do objeto de estudo para tratá-lo com liberdade teórica. Sabe-se que as chamadas neutralidade e imparcialidade há muito deixaram de ser imperativos para as Ciências Humanas e Sociais. Porém,

o fato de trabalhar na empresa de comunicação responsável pelas obras de ficção estudadas, impõe um cuidado adicional a esse empreendimento acadêmico. Estou consciente da dificuldade e dos limites desse contexto, mas considero que qualquer atividade intelectual, em maior ou menor grau, requer atenção especial em relação à presença do *bias* do pesquisador.

Esse estudo pretende investigar a construção de gêneros nas narrativas ficcionais, particularmente da Rede Globo. Considero a televisão um meio que se distingue pela fragmentação, simultaneidade e velocidade dos conteúdos veiculados, levando a uma estrutura não linear dos discursos e representações, o que me faz acreditar que é capaz de formar representações do feminino também marcadas pelas mesmas características. Essas “memórias”, embora possam parecer transitórias e pouco consolidadas devido às especificidades do veículo, se traduzem, social e individualmente, em valores, comportamentos e estilos de vida compartilhados por diversos segmentos da sociedade brasileira.

Isso se dá, a meu ver, por um aspecto decisivo para se compreender a televisão e como ela emoldura “memórias”: seu estado de permanente diálogo com os espectadores, estabelecendo um “pacto de leitura”. Esse movimento de captar e expressar *ethos* diferenciados existentes na sociedade implica em uma situação ambígua: provoca a identidade, a mimese no que se refere aos elementos afins; e cria um sentimento de aspiração pelo que é diferente, desperta o desejo por aquilo que é inatingível. Essa tensão entre identidade e aspiração produz uma espécie de “espelhamento” quanto à realidade/ficção apresentada.

Optei por analisar em especial a minissérie e o seriado. Esta escolha se deve ao fato de, no meu entender, serem textos que permitem lidar com três pontos importantes. O primeiro, como já assinali, é a possibilidade ou não de o discurso televisivo, com suas características de virtualidade e velocidade, consolidar conteúdos que construam “memórias”, individuais e coletivas, que representem experiências possíveis de realização do indivíduo na sociedade contemporânea. O segundo se relaciona à constituição híbrida da narrativa ficcional seriada da televisão brasileira, isto é, diferentemente da visão tradicional que opõe realismo e melodrama, assiste-se aqui à conjugação de elementos do romance-folhetim e do melodrama com traços realistas, próximos do naturalismo típico da crônica. No

meu entender, essa narrativa “mestiça” contribui para dar verossimilhança ao conteúdo retratado.

Por último, as ficções televisivas são um palco privilegiado para se analisarem os “tipos ideais”<sup>2</sup> de realização do feminino (e do masculino também), que vão sendo construídos, postos em conflito e sobrepostos, de modo a traçar uma trajetória – que não se dá de maneira linear nem unidirecional – de “liberalização” das representações da mulher na televisão. Trajetória esta que reflete as diversas possibilidades de construção da identidade feminina na sociedade brasileira.

Escolhi para tratar desses temas dois seriados voltados explicitamente para a problemática feminina – *Malu Mulher*, exibida em 1979 e 1980, e *Mulher*, que foi ao ar em 1998 e 1999 –, e duas minisséries – *Anos Dourados* e *Hilda Furacão*, exibidas em 1986 e 1998, respectivamente. As últimas, apesar de não terem tido como objetivo principal discutir temas voltados para a mulher (o primeiro é o que se convencionou chamar de “história de época” e o segundo, adaptação de um romance), têm como eixo das narrativas o universo feminino. Todos foram apresentados na faixa das 22h, horário ainda considerado “nobre”<sup>3</sup>, com uma audiência significativa (a média é de 20 pontos no Ibope, a metade da média de audiência da “novela das oito”). Trata-se também de um horário em que há menor ingerência da Censura Federal (no período militar) e do Ministério da Justiça (responsável pela classificação indicativa dos programas de televisão).

<sup>2</sup> A partir da compreensão de Max Weber, entendo “tipo ideal” como construções abstratas que se aproximam da realidade e servem para analisar um objeto pertencente ao campo das Ciências Sociais. O “tipo ideal”, enquanto conceito aproximativo, abstrato e individualizante (porque abstrai de fenômenos concretos o que existe de particular, isto é, um “conceito histórico concreto”), permite apreender o conteúdo simbólico da ação (ou das ações) que configuram um fenômeno cultural. Nas palavras de Weber: “Observa-se um tipo ideal mediante a *acentuação* unilateral de um ou vários pontos de vista, e mediante o encadeamento de grande quantidade de fenômenos *isoladamente* dados, difusos e discretos, que se podem dar em maior ou menor número ou mesmo faltar por completo, e que ordenam segundo os pontos de vista unilateralmente acentuados, a fim de se formar um quadro homogêneo *de pensamento*. Torna-se impossível encontrar empiricamente na realidade esse quadro, na sua pureza conceitual, pois trata-se de uma *utopia*. A atividade *historiográfica* defronta-se com a tarefa de determinar, em cada *caso particular*, a proximidade ou afastamento entre a realidade e o quadro ideal (...)”. WEBER, M., *A Objetividade do Conhecimento na Ciência Social e na Ciência Política*, p. 106.

<sup>3</sup> O “horário nobre” (*prime time*) corresponde à faixa de programação que vai das 18h às 24h, sendo que o “pico de audiência” se dá no horário entre 19h e 21h, composto pelo trio “novela das sete”, *Jornal Nacional* e “novela das oito”. Os seriados e minisséries costumam ir ao ar após um programa de entretenimento (humor e variedades) ou jornalístico, exibido logo após a “novela das oito”.

É importante ressaltar que nas quatro ficções analisarei representações femininas das camadas médias da sociedade brasileira, com sua multiplicidade de valores morais, comportamentos, estilos de vida e biografias. É possível identificar dois códigos morais regendo as relações sociais, familiares e entre gêneros: um hierárquico, “arcaico”, baseado na acentuada segregação de papéis conjugais e dos espaços feminino e masculino, no controle moral da mulher pelos membros masculinos, no convívio entre as gerações marcado pelas ideias de autoridade e respeito; e outro individualista, “moderno”, onde o igualitarismo articula as relações entre gêneros e gerações, a noção de ‘escolha’ norteia as visões de mundo, há valorização do exercício das subjetividades e ênfase no indivíduo sujeito moral dotado de um *self* particular. Porém, não são dois mundos sociais estanques: ora serão vistos universos onde predominam valores hierárquicos em que há a possibilidade de individuação; ora universos claramente individualistas, nos quais princípios hierárquicos podem ser ativados.<sup>4</sup> Esse é um dilema específico das camadas médias urbanas – fazer valer os valores individuais ou ser englobado pela família/sociedade. Aplica-se, portanto, às histórias aqui trabalhadas.<sup>5</sup>

A tese foi construída obedecendo à lógica de apresentar, inicialmente, os elementos teóricos que tornam a ficção seriada produzida na televisão um objeto de estudo acadêmico. A constituição da memória no mundo contemporâneo, as diversas correntes de pensamento na análise da indústria cultural, a formação da narrativa ficcional seriada e como ela se modela aos veículos de massa; e a construção da noção de gênero feminino na cultura ocidental formam os quatro capítulos mais teóricos que introduzem outro, mais analítico, onde verifico como os conceitos e as categorias operam nas ficções televisivas selecionadas. No próximo capítulo, discutirei a ideia de “memória” no mundo ocidental e como a televisão pode servir de palco para modelar e emoldurar memórias coletivas e

---

<sup>4</sup> Cf. FIGUEIRA, S., *Uma Nova Família? O Moderno e o Arcaico na Família de Classe Média Brasileira*, passim; VELHO, G., *Individualismo e Cultura: Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea*, passim.

<sup>5</sup> Cabe ressaltar que a televisão aberta, em particular a TV Globo, constrói seu discurso (no caso das ficções, em especial) para um público que ela denomina de “médio” e predominantemente feminino, isto é, grupos sociais que se situam nas faixas intermediárias do ponto de vista sociocultural e de consumo. Seria interessante verificar se as categorias sociológicas que estão sendo trabalhadas aqui se adequariam a outras camadas sociais.

individuais. Mostrarei as diversas vertentes de análise sobre a indústria cultural e como cada uma delas contribui para pensar nos discursos veiculados pela televisão e nas possíveis formas de diálogo com os públicos. No capítulo seguinte, faço uma discussão acerca da produção científica sobre ficção seriada na televisão, na qual identifico três linhas: pesquisas sobre a história e a produção; estudos de recepção; e análises de discurso. Comparo também essas reflexões sobre a narrativa ficcional brasileira, onde, semelhante ao que aconteceu em outros países da América Latina, a adoção da ótica dos Estudos Culturais levou a uma ênfase na ideia de “cultura popular”, com as dos países anglo-saxões, particularmente os Estados Unidos e a Inglaterra. Em ambos, muitas análises que aderiram ao dialogismo dos Estudos Culturais voltaram-se, prioritariamente, para a discussão sobre a construção de gêneros.

No quarto capítulo, examino essa ficção enquanto construção “mestiça”, que concilia narrativas historicamente antagônicas como o melodrama e o realismo, e incorpora o naturalismo típico da crônica. Discuto também em que medida os elementos constitutivos dessa ficção – a retórica, o clichê, a serialização e o “gancho” – constituem “molduras” para essa narrativa. No capítulo seguinte, trato da construção da noção de “feminino”, ou seja, como a categoria “mulher” formase na cultura ocidental a partir de três abordagens: o antifeminismo, a sacralização do feminino e a cultura feminina. Todos esses capítulos fornecem os elementos teóricos para, no sexto, analisar os “tipos ideais” presentes nos seriados *Malu Mulher* e *Mulher* e nas minisséries *Anos Dourados* e *Hilda Furacão*. Nesse capítulo mais analítico, busco compreender como as questões teóricas abordadas nos capítulos anteriores operam nessas criações dramatúrgicas. Além de refletir sobre a composição dessas narrativas e os modelos femininos presentes, procuro compreender qual a lógica social que prevalece nos diversos discursos: hierárquica ou igualitária. Por último, na Conclusão, retomo minhas hipóteses iniciais e as confronto com o material teórico e empírico trabalhado ao longo da tese. Discuto as associações feitas entre cultura de massa (televisão), ficção seriada e feminino e identifico que elas se baseiam na ideia de uma relação “não-autêntica” com a realidade (ou “não-aurática”, nos termos de Benjamin). Percebo ainda que a teleficção que acabou por vigorar no Brasil, caracterizada por uma

espécie de “mestiçagem” de gêneros culturais, cria a verossimilhança necessária para que ela articule experiências passadas e presentes.

Para desenvolver o estudo, selecionei como fontes documentais as sinopses, a apresentação dos personagens e os scripts (ou roteiros) escritos pelos autores, as sinopses e os scripts apresentados à Censura Federal (no caso de *Malu Mulher*, série exibida ainda no período de ditadura militar). Além disso, assisti aos DVDs com episódios selecionados dos seriados e com edições compactadas das minisséries. Consultei também artigos de imprensa publicados na época de exibição de cada história, boletins de divulgação da TV Globo e depoimentos concedidos ao programa de história oral do departamento Memória Globo pelos autores Antonio Calmon, Euclides Marinho, Gilberto Braga, Glória Perez, Manoel Carlos e Walther Negrão, todas publicadas em livro<sup>6</sup>; os diretores Wolf Maia, Dennis Carvalho, Roberto Talma e Daniel Filho; e pelo ex-vice-presidente de operações da Rede Globo, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, Boni. Todas elas estão disponíveis no site Memória Globo<sup>7</sup>.

Foram avaliados os 32 scripts da série *Malu Mulher* e as histórias em vídeo de dez episódios contidas em um DVD com 8 horas de duração. Optou-se por focar a análise nas dez histórias selecionadas: *Acabou-se o que era Doce*, *Ainda não é Hora*, *Com Unhas e Dentes*, *Até Sangrar*, *A Amiga*, *Duas Vezes Mulher*, *Antes dos 40*, *Depois dos 30*, *Filhos*, *Melhor não Tê-los*, *Ainda não é Hora*, *Infidelidade* e *Legítima Defesa da Honra e outras Loucuras*. Os autores desses textos são Euclides Marinho, Manoel Carlos, Armando Costa, Martha Góes e Walther Negrão. Avaliei também os pareceres da Censura Federal sobre alguns desses episódios, obtidos na sede de Brasília do Arquivo Nacional.

Serviram como fonte documental para a análise do seriado *Mulher*, os scripts de 53 episódios e o DVD com 19 deles, correspondendo a um total de 13h48 de duração. Foram escritos por Álvaro Ramos, Doc Comparato, Daniel Filho, Lynn Mammet, Maria Helena Nascimento, Euclides Marinho, Antônio Calmon, Rosane Lima, Flávia Lins e Silva, Jorge Duran, Geraldo Carneiro, Glória

---

<sup>6</sup> Cf. MEMÓRIA GLOBO, *Autores: História da Teledramaturgia*. Livros 1 e 2, passim.

<sup>7</sup> Cf. MEMÓRIA GLOBO, [www.memoriaglobo.com.br](http://www.memoriaglobo.com.br).

Perez e Maria Adelaide Amaral. Optei por concentrar o estudo em 15 episódios editados no DVD: *O Princípio de tudo, Escolhas, Desejos incontrolláveis, Casa de ferro, A hora da verdade, Menina ou menino, A decisão final, A cerimônia do adeus, A hora da verdade, Família, Pai de família, Maternidade, Mães de Família, Grávidas e Mãe.*

A sinopse, os scripts dos 20 capítulos e o DVD de 7h10 de duração com um compacto da minissérie *Anos Dourados*, de autoria de Gilberto Braga, foram analisados. Para *Hilda Furacão*, da autora Glória Perez, também utilizei como fonte documental a sinopse, os scripts dos 32 capítulos e o DVD com um compacto da minissérie com 13h48 de duração. Assisti aos dois seriados e às duas minisséries quando foram ao ar. Portanto, eles compõem a minha ‘memória individual’ sobre as representações do feminino na televisão.

Outra questão importante a assinalar se refere às condições de recepção desse material: diferentemente do que acontece com o telespectador quando essas ficções são exibidas, assisti às histórias sem as interrupções determinadas pelo intervalo comercial ou mesmo pela grade de programação que veicula os programas em um determinado dia e horário. Os seriados foram apresentados semanalmente e, portanto, o espectador teve intervalo de uma semana entre um episódio e outro. Mas os seriados foram longos, demoraram dois anos no ar. As minisséries, diferentemente, foram relativamente curtas se compararmos com os seriados. *Anos Dourados*, seis semanas e *Hilda Furacão*, oito. Além disso, sua veiculação era sucessiva, de terça-feira a sexta, com intervalo de três dias. Portanto, situações muito diferentes da minha, que assisti a todo o material linearmente, mais de uma vez, sem grandes intervalos.<sup>8</sup>

Embora tivesse acesso (e assistido) ao conjunto do material audiovisual dos seriados e das minisséries na íntegra, optei por trabalhar com os episódios e os compactos que são de domínio público por serem vendidos no mercado<sup>9</sup>. A

<sup>8</sup> Seria interessante comparar com a novela brasileira, composta, em geral, por cerca de 200 capítulos exibidos durante quase nove meses, seis dias na semana. Essa empreitada ficará para um trabalho futuro.

<sup>9</sup> Todo o material de texto e imagens da TV Globo é acessível ao público acadêmico para realizar suas dissertações de mestrado, teses de doutorado e pós-doutorado, e pesquisas de professores sobre temas ligados à televisão, particularmente aos produtos da TV Globo. O Globo

preferência se deve ao fato de considerar esses materiais representativos do conjunto de conteúdos e suficientes para a análise que se pretende desenvolver. Estou ciente de que eles passaram por uma seleção dos produtores para serem editados. Contudo, lendo a maior parte dos scripts dos seriados e os de todos os capítulos das minisséries, considero o material escolhido adequado aos objetivos desse trabalho. Ao comparar os scripts escritos pelos autores com as imagens das edições, não verifiquei alterações significativas que pudessem interferir nos resultados da análise.

Estudar a ficção seriada televisiva como objeto no campo da história enfrenta vários desafios: primeiro, porque, conforme muitos estudiosos têm chamado a atenção, a falta de um objeto específico ameaça levar a um total relativismo em que os limites significam dizer “tudo é história” ou “nada é história”. Logo, a teleficção, assim como muitos outros assuntos não estudados tradicionalmente pela pesquisa histórica, pode ser considerada um ‘objeto exótico’ que invade a área aproveitando-se dessa amplitude metodológica. Segundo, a escolha de um tema considerado ‘maldito’ por estudos tradicionais nas Ciências Sociais, especialmente os inspirados em certas análises da Escola de Frankfurt que desqualificam a indústria cultural, torna necessário um esforço adicional para dar ao objeto relevância intelectual. Nesse sentido, foi necessário dialogar com autores de outras áreas de conhecimento, tais como Antropologia, Sociologia, Teoria Literária, Comunicação e Psicanálise. Terceiro, trata-se de pensar a ficção como objeto da história. É possível usar a narrativa ficcional como meio para se ter acesso a realidades? Trava-se aqui a discussão sobre a proximidade entre o ‘histórico’ e o ‘ficcional’ já que são duas formas de apreender a realidade. Seria a história uma ‘ficção’ na medida em que ela, no ato interpretativo, produz narrativas que a aproximam dos discursos ficcionais? <sup>10</sup> Ou a narrativa histórica,

---

Universidade, área responsável pelo relacionamento com o meio acadêmico, se encarrega de atender aos pedidos.

<sup>10</sup> Segundo as concepções de Hayden White, a história é “um artefato verbal, produto de um tipo especial de uso da linguagem”, que faz com que seu discurso se aproxime do discurso literário. Essa visão acaba levando-o a afirmações do tipo “todas as histórias são ficções.” Considerando que os discursos históricos produzem interpretações narrativas, um tipo específico de uso da linguagem, White afirma que o “enredamento” criado é resultado tanto de análises lógicas quanto tropológicas. O historiador, em sua análise interpretativa, extrai das fontes indícios das relações entre os acontecimentos aliados a uma série de procedimentos estéticos relativos à forma narrativa, o que significa escolher um modo para se contar a história. Ele observa que as estruturas de enredo

embora não tenha um objeto específico e esteja sujeita à parcialidade de quem a escreve, não abandona completamente a ‘aporia’ da verdade?<sup>11</sup> Seria o caso de pensar que é no ato de leitura, no momento interpretativo, que as narrativas ‘históricas’ e ‘ficcionais’ se entrecruzam? Seriam, conforme Ricouer assinala, duas formas de usar o ‘imaginário’ para fazer a conexão entre o “tempo vivido” e o “tempo do mundo”, tornado-os legíveis aos olhos humanos?<sup>12</sup> Essas questões servirão de pano de fundo para o desenvolvimento das hipóteses desse trabalho.

---

utilizadas pelos historiadores em suas análises são a tragédia, o romance, a comédia e a sátira, formas disponíveis em nossa cultura. WHITE, H., *Teoria Literária e Escrita da História*, p. 5-8.

<sup>11</sup> Luiz Costa Lima, ao perceber a falta de um objeto específico para a história e considerá-la uma experiência humana localizada no tempo e no espaço, observa que isso não faz com que ela abandone seu compromisso com a busca da verdade. Para ele, ficção e história são modos diferenciados de narrativas. A primeira “põe a realidade entre parênteses”, tornando-a mais envolvida com a *mimesis* e, assim, mais permeável à imaginação; a segunda, embora submetida à parcialidade de quem a escreve e, assim, sujeita ao julgamento do seu agente, não é “constitutivamente imaginativa”. Ela tem “caráter deliberativo; semelhante à verdade judiciária.” LIMA, L. C., *História. Ficção. Literatura*, p. 65. O autor lembra ainda que “... a própria prática verossímil, comum à história e à ficção, se especializa em duas acepções distintas. No caso do historiador, o verossímil visa construir a verdade. Já no caso do ficcionista significa ‘quase verdadeiro ou um pouco verdadeiro ou que talvez possa um dia tornar-se verdadeiro... O que parece verdadeiro não precisa, no menor grau que seja, ser verdadeiro; mas deve positivamente parecê-lo.” LIMA, L. C., *A Aguarrás do Tempo*, p. 105.

<sup>12</sup> Paul Ricouer se utiliza de uma visão hermenêutica para aproximar história e ficção. Para ele, é no ato de leitura, enquanto momento interpretativo, que se dá essa aproximação: “A ficção é quase histórica, tanto quanto a história é quase fictícia”. A proximidade da ficção com a história se daria na medida em que ela lida, por meio da “voz narrativa”, com acontecimentos “irreais” como se fossem fatos passados. E a história se assemelha à ficção por relatar acontecimentos “reais” passados construídos pela “presença narrativa”. Ao fazê-lo, a história reinscreve o tempo da narrativa no tempo do universo por meio do imaginário. Aí estaria o entrecruzamento entre história e ficção, pois ambas recorrem às mediações imaginárias na reconfiguração do tempo, o que justificaria os empréstimos tomados da literatura pela história quanto aos modos de discurso (ora romanesca, ora irônica, ora cômica etc.). Ricouer adverte ainda que para que essa relação entre história e ficção ocorra sem prejuízos para a primeira, é preciso haver um “pacto de leitura” entre a “voz da narrativa” e o “leitor”. Porém, ele observa que os limites desse pacto são distintos nas narrativas ficcionais e históricas. Enquanto na primeira a imaginação não tem maiores controles, na segunda há uma intencionalidade de ser o mais fiel ao passado (daí a importância dos rastros, dos documentos). O tempo histórico seria, assim, uma ponte entre o tempo vivido e o tempo uniforme e impessoal do mundo, construída pela criação de certos conectores como, por exemplo, o calendário, a sequência de gerações, os arquivos, documentos e traços. RICOUER, P., *Tempo e Narrativa*, p. 273-332.