

A NARRATIVA COMPLEXA NA FICÇÃO TELEVISUAL: POR UM MODELO DE ANÁLISE

Letícia Xavier de Lemos Capanema¹

Resumo: A complexidade na ficção televisual tem sido observada pela crítica e pelos estudos acadêmicos desde os anos de 1980, a partir da análise de programas como *Hill Street Blues* (1981-87), *Twin Peaks* (1990-91) e *X Files* (1993-2002). No entanto, a narrativa complexa também está presente em outros sistemas narrativos. Dada a pluralidade de suas manifestações, propomos identificar uma lógica subjacente capaz de delimitar os territórios de onde provêm a complexidade narrativa. Para isso, percorremos as noções de narrativa complexa na literatura, no cinema e na televisão, para delas extrair um modelo teórico capaz de auxiliar os estudos da complexidade na ficção televisual. Os resultados alcançados nos permitem compreender a narrativa complexa como um fenômeno plural que atua, sobretudo, por meio de estratégias autorreferenciais nos domínios do conteúdo, da forma e do código narrativos.

Palavras-chave: ficção televisual; narrativa complexa; autorreferencialidade.

Contato: capanema.leticia@gmail.com

Introdução

Nas últimas décadas, temos assistido ao fenômeno da crescente complexificação da cultura popular (Johnson, 2012). Nesse contexto, a televisão se destaca como mídia propícia às estratégias de sofisticação narrativa, que têm sido observadas pela crítica e pela pesquisa acadêmica e referem-se às transformações no conteúdo (Jost 2012 e 2015), na estrutura (Mittell 2015; Benassi 2000; Booth 2011) e no código narrativo (Ang 2010; Silva 2013).

No entanto, a narrativa complexa não é exclusiva de nossa contemporaneidade, tampouco da televisão, apresentando-se em mídias e épocas distintas. A partir do levantamento da pluralidade de manifestações e definições da narrativa complexa na literatura, no cinema e na televisão, este estudo questiona: Haveria uma lógica subjacente a todas as narrativas complexas ficcionais? O que seria, afinal, a narrativa complexa na ficção televisual? Como podemos investigá-la? Por meio do percurso conceitual

¹ Doutoranda no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC São Paulo e professora do curso de graduação em Rádio e TV do FIAMFAAM – Centro Universitário – SP.

Capanema, Letícia Xavier de Lemos. 2016. “A narrativa complexa na ficção televisual: por um modelo de análise”. In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 514-525. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

acerca da narrativa complexa, este estudo objetiva identificar traços comuns de sua presença em sistemas escriturais, fílmicos e televisuais para, então, erigir um modelo de análise de tal complexidade, aqui entendida como fenômeno narratológico e comunicacional.

A narrativa complexa como objeto teórico

Não podemos ignorar o passado de um conceito. Portanto, é imprescindível discernir as definições da narrativa complexa que antecedem sua aplicação à televisão. Assim, apresentaremos um breve panorama acerca dessas definições na literatura, no cinema e, finalmente, na televisão.

Os estudos sobre a complexidade narrativa têm sua origem na *Poética* (Aristóteles 2011), obra em que Aristóteles analisou os sistemas narrativos predominantes na Antiguidade². Em suas observações, Aristóteles distinguiu a forma simples (*aplen*) e a forma complexa (*peplegmenen*). Essa última, segundo o filósofo, encontra-se em narrativas que contêm ações de peripécia e/ou reconhecimento. A peripécia seria “uma mudança para a direção contrária dos eventos” (2011, 57) e o reconhecimento, “a mudança da ignorância ao conhecimento” (2011, 58). Aristóteles qualificou como complexas a tragédia *Édipo Rei* (Sófocles, 427 A.C) e a epopéia *Odisséia* (Homero, poema épico oral, compilado a partir do século VIII A.C.). As narrativas simples foram definidas como aquelas formadas por ações contínuas e unitárias, sem a presença transformadora da peripécia e do reconhecimento.

No campo da teoria literária, a narrativa complexa foi analisada, sem entretanto alcançar uma definição única. Nossa hipótese para explicar tal

² Na *Poética*, Aristóteles se dedica à análise do ditirambo, da epopeia, da tragédia e da comédia. O ditirambo é uma espécie de poema lírico proferido oralmente em forma de canto. A epopeia é uma poesia épica que utiliza os recursos da narração (o poeta relata a história em terceira pessoa) e da imitação (os personagens falam por meio da voz do poeta). Os versos da epopeia são longos e relatam aventuras heróicas, normalmente, em tom de exaltação dos feitos do herói. A tragédia e a comédia são duas formas dramáticas, isto é, que utilizam a interpretação teatral. Segundo Aristóteles, a tragédia se distingue da comédia por tratar de temas superiores que visam à purgação (catarse) da platéia ao lhes despertar os sentimentos de medo e compaixão. Os personagens da tragédia representam pessoas superiores aos humanos reais, e os personagens da comédia, seres inferiores aos humanos reais. (*Livro V. Poética*. trad. br. 2011, 43.)

dissonância é que, à cada análise, ela foi observada através do filtro de certas linhas dos estudos narratológicos.

Todorov, por exemplo, via abordagem estruturalista, identifica a complexidade na reunião de histórias em uma mesma narrativa. Para o autor, “as formas mais complexas da narrativa literária contêm diversas histórias” (2013, 243). Assim, ele qualifica como complexas *As Mil e Uma Noites* (narrativa oral em árabe, compilada a partir do século IX) e o romance epistolar *As Ligações Perigosas* (Choderlos De Laclos, 1782).

Ainda sob a influência do estruturalismo, Affonso Romano de Sant’anna dedicou-se à questão das narrativas simples e complexas em sua *Análise Estrutural de Romances Brasileiros* (1973)³. Para o autor, a narrativa de estrutura simples é aquela que reproduz os valores ideológicos dominantes e os mitos da comunidade, trabalha com lugares-comuns, com a ideia do bem e do mal, e constrói-se sobre posições binárias. Tal categoria é exemplificada com o romance *O Guarani* (1857), de José de Alencar. Já a narrativa de estrutura complexa, segundo o autor, trabalha com a contra-ideologia, realiza a desconstrução dos mitos, insere a ambigüidade em sua estrutura e “distancia-se do mítico para se desenvolver no imaginário-em-aberto” e, por isso, é “centrada em si mesma situando-se no pólo da conotação e do significante” (1973, 18). Como exemplo, o autor cita a obra *Esaú e Jacó* (1904), de Machado de Assis, considerado por Sant’anna o romancista precursor da estrutura complexa na literatura brasileira.

José R. Valles Calatrava (2008, 62) relaciona *Don Quixote* (Miguel de Cervantes, 1605) ao surgimento de certo tipo de complexificação narrativa. Para o autor, a obra atua no campo autorreferencial, na medida em que adota a intertextualidade, a reflexão sobre a própria escritura, a paródia e o deslocamento entre instâncias narrativas. De certo, *Don Quixote* distingue-se por ser uma metanarrativa cavalheiresca, pois problematiza as questões da narração e da autoria. Encontramos também em *Don Quixote* aquela

³ Os romances e coletâneas de contos analisados por Sant’anna são: *O Guarani* (José de Alencar, 1957), *A Moreninha* (Joaquim Manuel de Macedo, 1844), *O Cortiço* (Aluísio Azevedo, 1890), *Esaú e Jacó* (Machado de Assis, 1904), *Vidas Secas* (Graciliano Ramos, 1938), *Laços de Família* e *Legião Estrangeira* (Clarice Lispector, 1960 e 1964).

complexificação identificada por Todorov – a reunião de várias histórias de personagens secundários encaixados na história do personagem principal.

A ideia de transgressão narrativa também aparece associada à complexidade. Ela foi discutida por certos teóricos como Genette (1972), que destaca a noção de metalepse⁴ a partir das obras de Cervantes, Cortázar e Borges. A metalepse, segundo Genette, seria todo tipo de transgressão de níveis narrativos, como nas situações em que o personagem interpela o narrador ou o narrador interpela o leitor. Para a noção de formas complexas na literatura, são também importantes as inovações narrativas do modernismo literário de Joyce e de Proust e aquelas do modernismo tardio do *nouveau roman*, nos anos de 1950. Em tais movimentos literários, a complexidade associa-se à sofisticação ficcional, por meio do uso de estratégias subversivas do código narrativo clássico, tais como diversos níveis narrativos, reflexividade, incoerência temporal, múltiplos pontos de vistas, monólogos interiores, ambiguidades etc.

Para tratar da complexidade na narrativa fílmica, destacamos dois contextos de produção e estudos cinematográficos: o *nouveau cinéma* francês, da década de 1960, e o cinema de grande público de fins do século XX e início do XXI.

Robbe-Grillet, autor conhecido do *nouveau roman*, levou ao cinema sua vontade de romper com os códigos da narrativa clássica, realizando filmes disnarrativos. Esse termo, lançado por Robbe-Grillet no artigo *L'argent et l'ideologie* (Robbe-Grillet 1975) refere-se não à ideia de negar a narrativa, mas de desconstruir a ilusão da narrativa como modelo de verdade. Assim, as obras do *nouveau cinéma* contêm a proposta de desconstrução das normas canônicas da narrativa, revelando outras poéticas de representação do real. Em seu primeiro filme, *L'Année Dernière à Marienbad* (1961), em co-criação com Alain Resnais, encontramos uma estrutura complexa da narrativa fílmica, qualificada por Pierre Beylot como “construções labirínticas”, “marcadas pela confusão entre o antes e o depois e pela arbitrariedade de conexões entre as seqüências”

⁴ O conceito de metalepse foi trabalhado por Genette em *Figures III* (1972, 243).

(2005, 51).⁵ François Jost e Dominique Chateau (1979) desenvolveram as bases de uma nova semiologia a partir da análise dos filmes disnarrativos de Robbe-Grillet. Segundo os autores, esses filmes utilizam de outras operações estruturantes da narrativa que não a implicação e a coordenação. Assim, tais *teleestruturas* funcionam por meio de um “sistema de relações descontínuas que contêm uma intencionalidade subjacente, trazendo à superfície a estrutura profunda da obra” (Parente, 2000, 139).

É a partir da produção cinematográfica ficcional dos anos de 1990 que a complexidade ressurge como objeto de estudo da narratologia fílmica. David Bordwell (2002), por exemplo, estudou o filme complexo sob a perspectiva da narrativa clássica. Segundo o autor americano, as estratégias encontradas nos filmes pós-clássicos são apenas versões mais sofisticadas das técnicas inerentes à narrativa clássica. Bordwell nomeia como *forking-path* os filmes narrativamente mais audaciosos, como *Corra, Lola, Corra* (Tom Tykwer, 1998), que possui mais de um percurso narrativo para a mesma história.

Em uma perspectiva similar a de Bordwell, Allan Cameron (2006) considera que os filmes complexos não necessariamente constituem uma nova norma narrativa do cinema. Contudo, o autor reconhece que, nos últimos vinte anos, o cinema popular tem se complexificado. Em seus estudos, Cameron propõe o termo *modular narratives*, distinguido em quatro tipos de filmes: anacrônicos, *forking-paths* (bifurcados), episódicos e *split screens* (telas divididas).

Por outro lado, Warren Buckland adota o termo *puzzle* para se referir aos filmes que refutam as técnicas da narrativa clássica e as substituem pela narrativa complexa (2009, p.6). São filmes que apresentam não linearidade, fragmentação espaço/temporal e ambiguidades, que geram estruturas labirínticas e misturas entre níveis da realidade diegética. Para o autor, a complexidade presente nos *puzzle films* opera em dois níveis - o narrativo e o da narração - relacionados à distinção formalista, história (*fábula*) e enredo (*syuzhet*). Assim, os filmes *A Origem* (2010) e *Amnésia* (2000), de Christopher

⁵ Tradução nossa do texto original em francês: “marquées par la confusion de l’avant et de l’après et par l’arbitraire des connections entre les séquences” (Beylot 2005, 51).

Nolan, seriam diferentemente complexos. O primeiro, no nível narrativo (história), e o segundo, no nível da narração (enredo).

Outros aspectos da complexidade fílmica foram ressaltados por Miklos Kiss (2012), que propôs o termo *riddle plots* para distinguir uma categoria específica. Para ele, filmes como *Lost Highway* (David Lynch, 1997) estão além dos *puzzle films* de Buckland e dos *forking-path films* de Bordwell, pois apresentam, no interior de suas narrativas, enigmas impossíveis de serem resolvidos.

Por fim, Thomas Elsaesser (2009) utiliza a expressão *mind-game* para designar os filmes que propõem jogos mentais que podem ocorrer em dois níveis – dos personagens (intradiegético) ou do espectador (extradiegético). Para o autor, o filme *Se7en* (David Fincher, 1995) refere-se ao primeiro tipo, já que sua proposta lúdica é intradieética. Já o filme *Clube da Luta* (David Fincher, 1999) propõe um jogo narrativo ao espectador.

Como vimos, uma ampla variedade de características foram apontadas pelos estudos cinematográficos e literários que investigaram a complexidade narrativa. Por certo, as diferentes abordagens são mais complementares do que contraditórias, já que lidam com diferentes ângulos de um mesmo fenômeno.

A narrativa complexa na televisão

Um dos aspectos mais evidentes da complexificação narrativa televisual refere-se à sua transformação estrutural. Para compreendê-la, é preciso retomar os formatos canônicos da teledramaturgia. Stéphane Benassi (2000) distingue três formas matriciais: o folhetim, a série e o telefilme. De acordo com o autor, os folhetins são ficções obtidas pela fragmentação da unidade diegética em diversos capítulos, dotados de evolução narrativa, temporal e semântica, como as telenovelas brasileiras. As séries são ficções em que cada episódio encerra sua própria unidade diegética, com um esquema narrativo, semântico e temporal fixo. As séries *Columbo* (1968-2003) e *The Simpsons* (1989) podem ilustrar esse formato. Por fim, os telefilmes são ficções unitárias, ou fragmentadas em poucos episódios, fechadas em si mesmas e, por essa razão, frequentemente exibidas de uma só vez. Como exemplo, citamos a

minissérie brasileira *O Auto da Compadecida* (1999). Para Benassi, a complexificação da estrutura narrativa televisual decorre da mistura de seus formatos fundamentais, que mesclam características das séries e dos folhetins. Os produtos dessa hibridação, que ele denomina de *fiction plurielle* (2000, 43), seriam, portanto, os formatos do folhetim serializante (*feuilleton sérialisant*) e da série folhetonante (*série feuilletonnante*).

Jason Mittell (2012) identifica a complexidade na televisão de maneira similar, elegendo a hibridação estrutural como sua característica central. Para o autor, a narrativa complexa televisual é fruto da combinação do formato capitular com o episódico, embora também considere a mistura de gêneros como aspecto importante da complexificação. Segundo Mittell, o equilíbrio entre os dois formatos (*serial e episodic*) resulta em uma estrutura complexa que, ao mesmo tempo em que recusa “a necessidade de fechamento da trama em cada episódio, que caracteriza o formato episódico convencional, (...) privilegia histórias com continuidade e passando por diversos gêneros” (2012, 36). Mittell localiza a recorrência desse novo formato narrativo nas duas últimas décadas da produção ficcional da televisão estadunidense, destacando exemplos, como *The Wire* (2002-08), *The X-Files* (1993-2002) e *Breaking Bad* (2008-13). Mittell também enfatiza que tais programas apresentam usos reflexivos das normas narrativas, isto é, eles são dotados de uma autoconsciência de tais mecanismos. A autoconsciência narrativa, segundo o autor, é reconhecida pelo público, que instaura um engajamento metarreflexivo em que é mais forte o prazer pelo processo do que pelo conteúdo.

Paul Booth (2011) dedicou-se à observação de outra dimensão da complexidade televisual contemporânea: o deslocamento temporal. Em seus estudos, o autor observa a maior recorrência de ficções televisuais que investem na distorção temporal. Assim, ele identifica a complexidade temporal nas séries *Doctor Who* (2005- presente), *Lost* (2004-10) e *Arrested Development* (2003-6), caracterizada pela descontinuidade do tempo narrativo, por meio do uso de viagens no tempo – *flashforwards*, *flashbacks*,

flashsides – e falsas memórias, gerando, uma recepção esquizofrênica por parte do público.

Henry Jenkins (2009), por sua vez, identifica um outro tipo de complexificação na ficção televisual: aquela construída a partir da transmidiação, isto é, por meio da expansão narrativa a outras obras. De acordo com Jenkins, a narrativa transmídia (*transmedia storytelling*) é aquela que “desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo” (2009, 138). O mesmo fenômeno é também descrito por outros investigadores, como Marsha Kinder (1991) - “*transmidia intertextuality*”⁶, Jason Mittell (2012) – “*diegetic extension*”⁷ e Elizabeth Bastos Duarte e Maria Lília Dias de Castro (2011) - “*aderência*”⁸. Na indústria televisual, destacam-se experiências de expansão narrativa, como nas séries *Lost*, (2004-10) e *ReGenesis* (2004-08).

Outro aspecto relevante na produção televisual é a construção de relações irônicas. Programas como *Dallas* (1978-91) e *Dynasty* (1981-89) desencadearam, segundo Ang (2010), o crescimento de uma cultura da ironia pós-moderna em relação à teledramaturgia. Segundo a autora, *Dynasty*, por exemplo, absorve tal ironia em sua narrativa, tornando-se um programa baseado no autosarcasmo e na autoparódia. Ang explica que “muito mais que *Dallas*, *Dynasty* era um texto pós-moderno autorreflexivo que absurdamente atraiu atenção para si mesmo como um texto engenhoso, artiloso e trapaceiro, mais do que por ser um melodrama sério” (2010, 89).

A construção do personagem é também elemento importante que merece atenção no contexto da complexidade narrativa televisual. François Jost (2015) apontou o enfraquecimento das fronteiras entre as noções de vilão e herói nas séries americanas. De fato, na teledramaturgia contemporânea, os

⁶ O termo nasce da observação dos processos narrativos de produtos de entretenimento infanto-juvenil que se desenvolvem por diversas plataformas, proporcionando diversos níveis de interação (Kinder, 1991).

⁷ Definido pelo autor como fenômeno em que um objeto do universo narrativo passa a existir no mundo real. (Mittell 2011, 19).

⁸ Para as autoras, a “*aderência*” é uma das formas de interação entre o texto televisual e outras plataformas. Tal forma caracteriza-se pela “*expansão*, ou seja, a exteriorização da articulação entre o produto televisual e a(s) plataforma(s) apropriada(s), ocupando essa expansão espaços para além dos limites do texto televisual, em direção aos seus desdobramentos em outras mídias” (Duarte; Castro 2011, 126).

personagens ganham profundidade (psicológica, emocional e social) ao mesmo tempo em que tornam-se mais voláteis, isto é, não são monolíticos, pois sofrem grandes mudanças ao longo da narrativa.

A narrativa complexa autorreferencial

Feito o percurso acerca de algumas definições e manifestações de nosso objeto teórico – a narrativa complexa, prosseguimos buscando argumentos para responder às perguntas colocadas.

Apesar da pluralidade de classificações e de manifestações da narrativa complexa, observamos nas abordagens e exemplos citados uma dimensão autorreferencial no processo narrativo. Como um signo que reenvia a si mesmo, a narrativa complexa propõe uma espécie de jogo a seu público. Nessa perspectiva, a noção de complexidade narrativa (autorreferencial e lúdica) pode ser encontrada, por exemplo, quando a ficção joga com sua própria história, voltando-se sobre seus personagens e ações, como as peripécias e os reconhecimentos na tragédia de *Épido Rei* ou como as mutações do personagem *Walter White* da série *Breaking Bad*. A ficção pode também jogar com sua estrutura narrativa, como os deslocamentos temporais da série *Lost* ou as construções labirínticas de *L'Année Dernière à Marienbad*. Ela pode ainda brincar com a linguagem, seu código expressivo, através de paródias e pastiches, como as série *The Simpsons* ou *Dynasty*.

Territórios da complexidade – em busca de um modelo de análise

Os termos criados e as estratégias narrativas descritas refletem a diversidade das manifestações da narrativa complexa. Tratar da complexidade narrativa na televisão (ou em qualquer mídia) nos coloca frente a um problema similar à definição do gêneros narrativos: a dificuldade de alcançar uma tipologia satisfatória face à pluralidade de suas manifestações. Portanto, mais do que criar uma tipologia infinita da complexidade narrativa, melhor vale observar os domínios de onde ela provém.

Certos autores tentaram erigir níveis de atuação da narrativa complexa. Newman (2006), por exemplo, propõe três níveis estruturais da narrativa

televisual – *beats*, episódios e arcos. Embora seu modelo seja eficiente para detectar aspectos da complexificação estrutural, ele se mostra pouco adequado para tratar das dimensões da linguagem e do conteúdo narrativo. Elsaesser (2009) distingue os níveis intra e extradiegéticos para observar os jogos narrativos propostos pelos *mind-game films*. Buckland, por sua vez, utiliza a distinção formalista e destaca o nível narrativo e o nível da narração nos *puzzle films*. Para tratar das narrativas de estrutura simples ou complexa no romance brasileiro, Sant’ana erige o modelo triádico: personagem, narração, língua(gem). Outros modelos, que não tratam da narrativa complexa, mas da narrativa de maneira geral, podem ser igualmente úteis. Genette, por exemplo, utiliza o modelo triádico: história (significado), narrativa (significante) e narração (ato narrativo).

Verificamos que certos aspectos da narrativa complexa parecem atuar num mesmo território, ainda que de maneiras diferentes. Logo, propomos observar a complexificação da narrativa através de um modelo composto de três instâncias: 1. O *conteúdo* ficcional, ou seja, a história ainda dissociada da forma e do código; 2. A *forma*, isto é, a organização estrutural narrativa - o modo, a ordem e o ponto de vista em que a história é contada. 3. O *código* ou linguagem utilizada como meio para expressar a narrativa.

TERRITÓRIOS DA COMPLEXIDADE

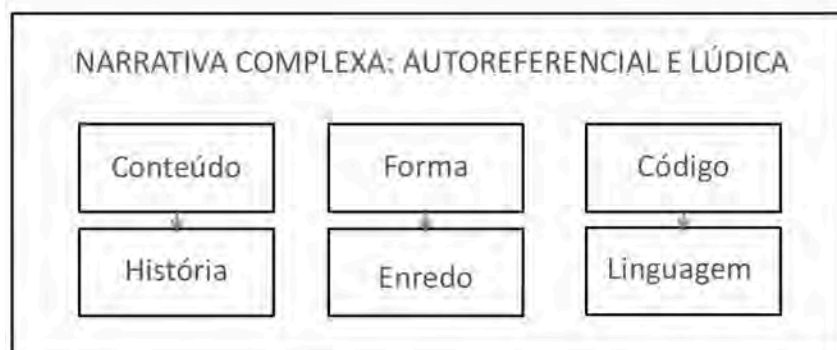


Figura 1. Modelo teórico proposto pela autora para a análise da narrativa complexa.

Certamente, devemos destacar que tais domínios da narrativa (conteúdo, forma e código) constituem um modelo teórico, já que são sempre simultaneamente presentes em toda e qualquer narrativa. Contudo, no

processo de complexificação, pode haver uma dominância de algumas instâncias em relação a outras. A partir do modelo proposto objetivamos contribuir para os estudos e a compreensão da narrativa complexa na televisão e em outras mídia.

BIBLIOGRAFIA

- Alencar, José de. 1948. *O guarani*. São Paulo: Martins [1857].
- Ang, Ien. 2010. “A ficção televisiva no mundo: melodrama e ironia em perspectiva global”. In: *Matrizes*. N.1. jul/dez: 83-99.
- Aristóteles. 2011. *Poética*. Tradução, textos adicionais e notas de Edson Bini. São Paulo: Edipro.
- Benassi, Stéphane. 2000. *Séries et feuilletons T.V. Pour une typologie des fictions télévisuelles*. Liège: Éditions du CEFAL.
- Benassi, Stéphane. 2012. “Sérialité(s)”. In: *Décoder les séries télévisées*. Sous la direction de Sarah Sepulcre. Bruxelles: De Boeck, 75- 105.
- Beylot, Pierre. 2005. *Le récit audiovisuel*. Paris: Armand Colin.
- Booth, Paul. 2011. “Memories, Temporalities, Fictions: Temporal Displacement in Contemporary Television”. In: *Television & New Media*, 370-388.
- Bordwell, David. 2002. “Film futures”. In: *SubStance*, N.97, 88–104.
- Buckland, Warren. 2009. *Puzzle films: complex storytelling in contemporary cinema*. John Wiley & Sons.
- Calatrava, José R. Valles. 2008. *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*. Madri: Iberoamericana.
- Cameron, Allan. 2008. *Modular Narratives in Contemporary Cinema*. Houndmills/Basingstoke: Palgrave, Macmillan.
- Cameron, Allan. 2006. “Contingency, Order, and the Modular Narrative: 21 Grams and Irreversible”. In: *The Velvet Light Trap*, N. 58, Fall, 65-78
- Castro, Maria Lília Dias de; Duarte, Elizabeth Bastos. 2011. “Ficção seriada gaúcha: sobre os movimentos de convergência”. In: *Ficção televisiva transmidiática no Brasil: plataformas, convergência, comunidades virtuais*. Porto Alegre: Sulina.
- Cervantes, Miguel de. 2003. *Don Quixote*. [1605-1615]. Trans. Charles Jarvis, 1742.
- Chateau, D., Jost, F. 1979. *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*. Paris: Les éditions 10/18.
- Elsaesser, Thomas. 2009. “The Mind-Game Film”. In: Buckland, Warren. *Puzzle films: complex storytelling in contemporary cinema*. John Wiley & Sons, 13–41.
- Galland, A., Tahan, M., & Diniz, A. 2001. *As mil e uma noites* (Vol. 1 e 2). Ediouro Publicações.
- Genette, Gerard. 1972. *Figures III*. Paris: Seuil.
- Jenkins, Henry. 2009. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Editora Aleph.
- Johnson, Steven. 2012. *Tudo que é ruim é bom para você: como os games e a TV nos tornam mais inteligentes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

- Jost, François. 2015. *Les nouveaux méchants*. Quand les séries américaines font bouger les lignes du Bien. Paris: Editions Bayard.
- Jost, François. 2012. *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme?* Paris: CNRS Editions.
- Joyce, James. 1986. *Ulysses*. [1922]. Ed. Hans Walter Gabler.
- Kinder, Marsha. 1991. *Playing with power in movies, television, and video games: from Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*. Univ. of California Press.
- Kiss, Miklós. 2012. "Navigation in Complex Films. Real-life embodied experiences underlying narrative categorization". In: *(Dis)Orienting Media and Narrative Mazes*. Eds: Julia Eckel, Bernd Leiendecker, Daniela Olek, Christine Piepiorka.
- Laclos, Choderlos. 1987. *As relações perigosas, ou, cartas recolhidas num meio social e publicadas para ensinamento de outros*. Rio de Janeiro: Globo [1782].
- Machado de Assis, Joaquim Maria. 1997. "Esaú e Jacó" [1904]. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1, 945-1093.
- Mendes, M. O., & Rodrigues, A. 2000. *Odisséia—Homero*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Mittell, J. 2012. *Complexidade narrativa na Televisão americana contemporânea*. *Revista Matrizes*. Ano 5 – N. 2 jan./jun.
- Mittell, J. 2015. *Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling*. NYU Press.
- Newman, Michael Z. 2006. "From Beats to Arcs: Toward a poetics of television narrative". In: *The Velvet Ligth Trap*. N. 58, Fall, 16-28
- Parente, André. 1994. *Narrativa e modernidade*. São Paulo: Papyrus Editora.
- Robbe-Grillet, A. 1975. "L'argent et l'ideologie". Paris: *Le monde*.
- Sant'Anna, Afonso Romano de. 1973. *Análise estrutural de romances brasileiros*. São Paulo: Editora Vozes.
- Silva, Marcel Vieira Barreto. 2013. "Sob o riso do real". *Ciberlegenda*, n. 27, Niterói-RJ, 23-33.
- Silva, Marcel Vieira Barreto. 2014. *Dramaturgia seriada contemporânea: aspectos da escrita para a tevê*. In: *Revista Lumina*. Vol.8, N.1, junho.
- Todorov, Tzvetan. 2013. *As estruturas narrativas*. Vol. 14. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Vieira, Trajano. 2007. *Édipo rei de Sófocles*. São Paulo: Perspectiva.

FILMOGRAFIA

- Amnésia (Memento)*. Realização de Christopher Nolan. Distribuição: Newmarket Films, 2000. Direção: Christopher Nolan. Roteiro: Christopher Nolan. Produção: Jennifer Todd, Suzanne Todd. Elenco: Guy Pearce, Carrie-Anne Moss, Joe Pantoliano.
- A Origem*. Realização de Christopher Nolan. Distribuição: Warner Bros, 2010. Direção: Christopher Nolan. Roteiro: Christopher Nolan. Produção: Christopher Nolan e Emma Thomas. Elenco: Leonardo DiCaprio, Joseph Gordon-Levitt, Ellen Page, Marion Cotillard, Tom Hardy, Ken Watanabe, Cillian Murphy, Dileep Rao, Tom Berenger, Michael Caine.

- Clube da Luta*. Realização: David Fincher e Regency Enterprises. Distribuição: 20th Century Fox, 1999. Direção: David Fincher. Roteiro: Jim Uhls. Baseado em *Fight Club*, de Chuck Palahniuk. Produção: Art Linson, Ceán Chaffin, Ross Grayson Bell e Arnon Milchan. Elenco: Brad Pitt, Edward Norton, Helena Bonham Carter, Meat Loaf, Jared Leto.
- Corra, Lola, Corra*. Realização de Tom Tykwer. Distribuição: Bavaria Film International 1998. Direção: Tom Tykwer. Roteiro: Tom Tykwer. Produção: X-Filme Creative Pool, Westdeutscher Rundfunk (WDR) e Arte. Elenco: Franka Potente, Moritz Bleibtreu, Herbert Knaup, Nina Petri.
- L'Année Dernière à Marienbad*. Realização de Alain Robbe-Grillet e Alain Resnais. Distribuição: Cocinor, França, 1961. Direção: Alain Resnais. Roteiro Alain Robbe-Grillet. Produção: Cocinor. Elenco: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoëff.
- Lost Highway*. Realização de David Lynch. Distribuição: Rialto Film AG, 1997. Direção: David Lynch. Roteiro: David Lynch e Barry Gifford. Produção: October Films. Elenco: Bill Pullman, Patricia Arquette, John Roselius.
- Se7en – Os sete crimes capitais*. Realização: David Fincher. Distribuição: New Line Cinema, 1995. Direção: David Fincher. Roteiro: Andrew Kevin Walker. Produção: Arnold Kopelson, Phyllis Carlyle. Elenco: Brad Pitt, Morgan Freeman, Gwyneth Paltrow, Kevin Spacey, John C. McGinley.

PROGRAMAS TELEVISIVOS

- Arrested Development*. Criação: Mitchell Hurwitz. FOX, EUA, 2003–2006.
- Breaking Bad*. Criação: Vince Gilligan. AMC, EUA, 2008-2013.
- Columbo*. Criação: Richard Levinson, William Link, NBC (EUA) 1968-2003.
- Dallas*. Criação: David Jacobs. CBS, EUA, 1978-1991.
- Doctor Who*. Criação: Sydney Newman, C. E. Webber, Donald Wilson. BBC One, UK, 2005-presente.
- Dynasty*. Criação: Richard & Esther Shapiro. ABC, EUA, 1981-1989.
- Hill Street Blues*. Criação: Steven Bochco, Michael Kozoll. NBC, EUA, 1981-1987.
- Lost*. Criação: Jeffrey Lieber, Damon Lindelof, J.J. Abrams. ABC, EUA, 2004-2010.
- O Auto da Compadecida*. Criação: Guel Arraes. Roteiro: Adriana Falcão, Guel Arraes e João Falcão. Baseado na peça homônima de Ariano Suassuna. Rede Globo, Brasil, 1999.
- ReGenesis*. Criação: Avrum Jacobson. The Movie Network Movie Central, Canadá, 2004-2008.
- The Simpsons*. Criação Matt Groening. Desenvolvedores: James L. Brooks, Matt Groening, Sam Simon. FOX, EUA, 1989 – presente.
- The Wire*. Criação: David Simon. HBO, EUA, 2002-2008.
- The X-Files*. Criação: Chris Carter. FOX, EUA, 1993-2002.