

***A gente se vê por aqui:* a realidade da TV numa perspectiva receptional¹**

RESUMO

A partir da retomada de estudos vinculados a diferentes tradições do pensamento sobre recepção, o artigo analisa a hipótese da televisão exigir a superação da dicotomia ficção/realidade. Para isso, investiga especialmente o pensamento de Eco, Gumbrecht e Iser e conceitos como performance e mimesis.

ABSTRACT

In order to examine contemporary perception of television demand for overcoming traditional fiction/reality dichotomy, this article focuses on Umberto Eco's, H.U. Gumbrecht's, and W. Iser's possible contributions for the theme, as well as on some concepts as mimesis and performance.

PALAVRAS-CHAVE (KEY WORDS)

- Televisão (*television*)
- Recepção (*reception*)
- Realismo (*realism*)

AO LONGO DO ÚLTIMO ANO, ocuparam páginas de jornais, conversas e debates, formais ou informais, mediados ou não, “escândalos” ou “novidades” cuja peculiaridade estava ligada à “quebra de fronteiras” ou à “ultrapassagem” do limite entre ficção e realidade pela televisão. Assim, episódios como “caso PCC”, campanhas de uma novela das 8 ou “reality shows” pareciam indicar que a televisão rompia com algo antes inquestionável, que seria a distinção entre informação e entretenimento, entre o criado e o documentado.

Popular, esse debate tem como pressuposto não só a clara distinção entre essas categorias como também é comum a outras formas mediáticas, como publicações impressas, o cinema, a música popular, etc. De fato, a mesma discussão se transfere de produto a outro, sem profundas transformações: pode-se perguntar se tal canção de tom confessional diz a verdade do seu autor/cantor ou se é inventado; se tal ou qual filme é melhor por dizer “a vida como ela é” ou inventar mundos. Esse modo de perceber e fazer circular pelo menos parte da produção cultural do nosso tempo não é novo, da mesma forma que não o são os esforços de superá-lo.

Diante desse quadro, este texto investiga possibilidades de deslocamento desse debate que têm em comum o viés receptional, ou seja, que têm como provocador a consideração do papel do receptor no processo de mediação. Nesse sentido, esta reflexão analisa duas hipóteses, formuladas por estudiosos da recepção. De um lado, considera-se a possibilidade da distinção entre “real” e “ficcional” na tv não contemplar a especificidade desse meio de comunicação, o que levaria, então, a uma discussão certamente sem saída. De outro, busca-

Bruno Souza Leal

PPGCOM/UFMG/UFF

se compreender as condições de superar tal dicotomia, através da revisão da equação que opõe e ao mesmo tempo une tais termos.

a) Uma velha questão

Em um dos ensaios que compõem a sua “viagem na irrealidade cotidiana”, Umberto Eco escreve a pergunta “Será que esse programa diz a verdade ou encena uma ficção?”. O programa, no caso, era um show de perguntas e respostas e a solução, a seguir, é simples: “Já estamos agora [1983] diante de programas em que informação e ficção se trançam de modo indissolúvel e *não é relevante o quanto o público possa distinguir entre notícias ‘verdadeiras’ e invenções fictícias*” (1984: 191, grifos nossos).

Eco observa, por um lado, que a existência da televisão transforma decisivamente todo um conjunto de eventos, que passam a se organizar a partir de regras e necessidades desse meio. Antes mesmo que haja câmeras filmando, jogos de futebol e casamentos reais preparam-se como encenações para o olhar eletrônico, ou seja, já se “falsificam” para a transmissão. Por outro lado, Eco considera que “...*não está mais em questão a verdade do enunciado*, isto é, a aderência entre o enunciado e o fato, mas *a verdade da enunciação* que diz respeito à cota de realidade daquilo que aconteceu no vídeo (e não daquilo que foi dito através do vídeo) (1984: 188, grifos do original).

A dimensão recepional contida nessa última percepção é clara: ao espectador, a tevê promete não a verdade dos fatos, mas a verdade da relação de recepção. Diz Eco:

Estamos caminhando, portanto, para uma situação televisiva em que a relação entre enunciado e fatos se torna cada vez menos relevante no que diz respeito à relação entre verdade do ato de enunciação e experiência receptiva do espectador.

Nos programas de entretenimento (...) conta sempre menos se a tevê diz a

verdade, quanto, antes, o fato de que ela é verdadeira, que está realmente falando ao público e com a participação (...) do público (1984: 191).

Não se trata mais, então, da televisão “espelho do real” e sim daquela outra, produtora do real², em que a participação do espectador é fundamental, pois para ele, e nele, que uma “verdade” se estabelece e passa a se constituir. Essa perspectiva, de uma realidade própria à tevê, no entanto, não é peculiar a esse ensaio de 1983, pois é encontrada em um outro, bastante anterior, que integra o volume “A obra aberta”, publicado em português pela primeira vez em 1968. Observando uma dimensão estética na tevê e analisando as transmissões ao vivo, Eco analisa o enredo televisivo como aberto à experiência do público, uma experiência do observador, que “...aparece como *realização*, como *completamento*, como *fulfillment*” (2000: 187).

Já se observa, então, que se do ponto de vista de produção, a dicotomia ficção ou realidade poderia fazer sentido, quando se desloca o olhar para a recepção é que se verifica que a interação do espectador com o tecido sótico da tela produz uma realidade própria, peculiar, cujo estatuto não precisa ser medido naqueles termos. Nesse sentido, essa, de fato, é a reflexão que se propõe, aqui: é a partir da recepção que se torna possível sugerir a superação da dicotomia invenção/espelhamento. Sem ser, como se percebe, uma novidade, o percurso aqui empreendido visa a esclarecer bases e implicações de tal perspectiva.

b) Gumbrecht e a televisão

Assim como Eco, H. Gumbrecht, conhecido como um dos continuadores – críticos – da “Escola de Constanza”, também reconhece a história da televisão dividida em dois momentos: um, anterior, em que a proposta era daquela ser a “janela para o mundo”; outro, posterior, em se trazia “o palco até

sua casa”, via tela. Entre este e aquele, acentuou-se a presença cotidiana da tevê na experiência do mundo e, mais ainda, inverteu-se o fluxo: não mais o envio de uma realidade referencial para o espaço privado, mas, sim, uma fusão de mundos, na inserção da tevê na vida privada de salas e quartos.

Nesse caso, a tevê não simplesmente “espelha” um real qualquer, mas constitui-se em uma realidade própria (a “realidade televisiva”, segundo Gumbrecht) a partir da sua inserção no mundo do espectador. Em outras palavras, “...a realidade privada do espectador e a situação do programa de televisão começaram a se fundir em *uma realidade*” (1998a: 268; grifos do original). Para Gumbrecht, essa “inversão” foi fundamental para a transformação da televisão no fenômeno popular que é hoje.

A configuração da realidade televisiva como uma, entre outras, considera o cenário de uma “multiplicidade de realidades”, sem que haja, porém, a necessidade de fundi-las em uma só ou hierarquizá-las a partir de uma perspectiva única. Ou, como diz Gumbrecht, “...sem que se dê, adicionalmente, grande valor à compatibilização”. Com isso, “...frente a esse horizonte de realidades, parece que até aqui, para a constituição de mundos cotidianos, *oposições fundamentais* como ‘ficcional/referencial’ ou ‘original/cópia’ *perderam seu estatuto*” (1998a: 272; grifos do original).

Como resultado dessa observação, Gumbrecht considera que, por um lado, a diferença que a experiência propiciada pela realidade televisiva tem em relação aos processos recepcionais do cinema ou da literatura, por exemplo, ainda é merecedora de reflexões mais satisfatórias. Por outro, duas conseqüências são importantes: uma, que compreende a “descorporalização” do espectador, diante da superfície da tela de tevê; outra, que afirma a realidade televisiva como a *preferencial* no mundo cotidiano.

A percepção de Gumbrecht sobre o fenômeno televisivo, se indica claramente um viés recepional, por outro resulta da

leitura histórica de um outro meio, a literatura. A falência da dicotomia ficcional/referencial na televisão, em parte, seria decorrente de sua transposição de uma realidade histórica a outra. Afinal, foi com o desenvolvimento, na modernidade, da mídia impressa e do que hoje se considera Literatura que tal oposição se constituiu. A emergência do cinema e da televisão, nesse sentido, teria feito emergir, então, outros problemas e a necessidade de novos arranjos conceituais, pois “[os] conceitos familiares para nós de autoria, de intenção de autor e leitura, de reflexo do mundo, de ficção e de identificação são, portanto, grandezas que se tornam constitutivas da mídia ‘literatura’ somente a partir da era moderna” (1998a: 307).

Com isso,

(...) alguns dos componentes que, no transcorrer dos séculos, foram cunhadores de identidade e de função para a literatura, parecem ter perdido, na cultura de nossa época, seus pontos de referência extraliterários. (...) A ficcionalidade como suspensão consciente do ceticismo pressupõe um mundo onde são valorizadas todas as experiências com os binarismos ‘real/irreal’ e ‘verdadeiro/falso’ – pois ficção não é mais que a suspensão temporária desses binarismos. Se é verdade, porém, que as imagens produzidas pelo cinema e pela tevê são cada vez menos classificadas como ‘reais/irreais’ e ‘verdadeiras/falsas’ e que a percepção primária desaparece cada vez mais, então é possível prever também a obsolescência da ficcionalidade enquanto dimensão pragmática (1998a: 318).

As implicações do pensamento de Gumbrecht alcançam dimensões várias, que se atritam muito com o modo como tradicionalmente se compreende o fenômeno televisivo. Alguns termos, como ficção, por exemplo, tradicionalmente visto associado ao pólo do irreal ou mesmo da menti-

ra, passam a ter outras articulações. Da mesma forma, a percepção de uma “multiplicidade de realidades” vincula-se tanto à compreensão de um estatuto frágil do “real” quanto teoricamente aos estudos de perspectiva antietnocêntrica, de afirmação da diversidade cultural, dos saberes e dos padrões sociais.

Além disso, a afirmação da não validade do par real/irreal para a tevê resulta, por um lado, também daqueles mesmos mecanismos que problematizam, em Eco, a relação informação/ficção. Por outro, põe em questão a própria noção de referencialidade. Afinal, se a tevê, inserida na vida cotidiana, exige que eventos e situações se adaptem à sua presença, quebrando, com isso, a estabilidade do real e sua distância em relação ao processo de mediação, ela também constitui uma tal interação com o espectador que a referencialidade não seria mais a pedra de toque, o determinante de sua tessitura textual.

No entanto, mesmo que a dicotomia real/irreal possa ter entrado em colapso, a constituição de outras categorias que de fato dêem conta da realidade televisiva e das demais, quando for o caso, ainda está por vir. Além disso, a combinação, em Gumbrecht, de uma percepção histórica, com uma perspectiva fenomenológica do processo de recepção, implícita no reconhecimento do “mundo da tevê”, envolve os riscos e limites próprios tanto da leitura histórica quanto do conjunto de noções que sustentam a base teórico-filosófica desse pensamento, como, ainda, não alcançam – e nem se propõem a tal – a complexidade dos processos empíricos de recepção.

Apesar disso, a provocação que tais formulações apresentam abre perspectivas novas no estudo dos fenômenos mediáticos, até mesmo pela importância que a recepção adquire nessa abordagem, e sugere uma maior investigação de suas bases conceituais. Nesse sentido, parte das questões acima pode ser melhor visualizada a partir da recuperação de postulados e relações desenvolvidas por outros pensadores da

“Escola de Constanza”, que esclarecem, a partir da mesma base fenomenológica e histórica, relações e conceitos, como “ficção”, “real” e “representação”, que parecem atravessar a percepção de uma realidade televisiva para além de dicotomias cotidianas.

c) Iser, a performance³ e o fictício

Pensar em uma “realidade televisiva” só é possível quando se apreende o processo de interação texto/receptor para além da referencialidade e da recuperação de um significado. Da mesma forma, uma outra organização da ficcionalidade é demandada. Tais apreensões encontram-se claramente formuladas por W. Iser (1993, entre outros), que entende que a ficção — e em especial, a ficção literária — atende a necessidades antropológicas, uma vez que tem essa inegável conexão com o impensável, o indizível, o inacessível. Para ele, tais ligações são de suma importância para o ser humano em sua condição de ser descentrado, incompleto, incapaz de “entender”, de “ter a si mesmo”. Oferecendo uma possibilidade de ir além, de cruzar fronteiras, a ficção se torna um meio de atingir aquele mecanismo, ou capacidade, ou equipamento, que socorrem a todos quando outras faculdades atingem seu limite: o imaginário.

O fictício, portanto, não seria nem um engano, uma ilusão, nem um espelho do real; seria, antes, um ato que abre um espaço no qual real e imaginário se encontram, jogam-se, deformam-se. Ao invés de um pensamento dual, que opõe realidade e ficção, o real e o irreal, Iser considera o fictício um terceiro termo, um mediador entre as realidades e o imaginário, visto como uma capacidade humana de difícil formalização, uma espécie de nada que desafiaria qualquer substancialização e intencionalidade. Assim, o texto literário, para se ater a um exemplo, sendo ficcional, deformaria o real pela inserção do imaginário, necessariamente difuso.

Assim, o fictício seria tanto a “gestalt”

do imaginário como não poderia ser definido como um contraponto às realidades existentes, uma vez que reuniria características de ambos: a determinação da forma do real e a natureza de “como se” do imaginário. O mundo fictício é como se fosse real, mas não o é exatamente porque é imaginado.

A ficção, sendo uma extensão dos seres humanos, permitindo transcender a linguagem e as versões do mundo existentes, não é a mediadora entre cognição e realidade, mas o resultado de um cruzar de fronteiras que, em última instância, desafia a referencialidade. No mundo ficcional, portanto, observa-se a presença simultânea de outros mundos, reciprocamente excludentes.

Nesse sentido, Iser observa:

A coexistência de mundos mutuamente excludentes transforma cada um deles num significante que não pode ser preenchido por aquilo que significa. Nem o artificial nem o mundo histórico são significantes por si mesmos... Conseqüentemente, o laço de convenção entre significante e significado não se mantém. Ao invés disso, os significantes “lêem-se” um ao outro de modo que o mundo artificial é visto através do histórico e este último através dos olhos do primeiro... Assim, a referencialidade dos signos começa a sumir, já que nem o mundo artificial nem o sócio-histórico podem se completar através daquilo que representam. Nenhum deles é significativo o suficiente para dispensar o outro e, como conseqüência, eles não mais se referem a nada preestabelecido (1993: 226; no original em inglês).

Nessa perspectiva, o texto – literário, no caso – surge tanto como um espaço intertextual, para o qual contribuem fragmentos dos diversos textos, dos diversos “sistemas de pensamento” existentes, como um “discurso encenado”, que fabrica mundos possíveis. O espaço textual é o lugar de um

jogo entre real e imaginário que não só quebra com qualquer referencialidade como abre a linguagem para a semiose infinita. Afinal, uma vez que o fictício é o “medium” para o imaginário, liberado de qualquer intenção pragmática, uma vez que cada referência é nulificada — em seu atrito com outras — mas é ainda um dado, ele se revela ser um processo de destruição e reavivamento. Essa encenação é o que permite à ficção transcender, transgredir linguagem e realidade, uma vez que possibilita a percepção de algo intangível, ao mesmo tempo em que abre caminho para a experiência de algo que é desconhecido e incompreensível.

Por real, compreende-se não exatamente um “dado” bruto, sensível, mas também os sistemas de pensamento, a diversidade de textos e discursos que levam à apreensão e à organização dos mundos cotidianos. Dessa forma, pode-se perceber que a natureza da relação entre o fictício e o real desafia uma concepção de representação como imitação. Uma vez que o fictício, para se constituir, transfigura o dado ao associá-lo com o não-dado, com o invisível, ele não tem algo com que ser comparado, o que resulta da transfiguração ficcional do real é um outro que não pode ser deduzido do dado empírico.

Ainda que associadas ao texto literário, sinônimo de ficcional, as reflexões de Iser destacam duas dimensões fundamentais de constituição de uma “realidade televisiva”. De um lado, da interação texto/leitor ser composta por uma *gestalt*, ou seja, de uma “configuração” circunscrita às condições peculiares desse processo. De outro, de uma rearticulação do conceito de mimesis que acentua seu caráter performático desse processo, em detrimento da referencialidade. É a *gestalt* advinda da interação olhar do espectador/imagem que faz fulgurar, figurar, *uma realidade* televisiva, cuja referencialidade é cancelada tanto pelas condições de produção quanto por sua circunscrição espaço-temporal de sua performance.

Mesmo quando se considera textos

não facilmente identificados como “arte” (como a literatura), pode ser verificado que o “fictício”, tal como concebe Iser, não está ali ausente. De fato, para que haja qualquer processo de interação, é fundamental que as capacidades gestálticas do receptor sejam acionadas e isso é feito por esse elemento capaz de “descolar” o real e ativar o imaginário. Assim, mesmo sendo mais exigidas nos textos ficcionais, tais capacidades manifestam-se em textos pragmáticos. Com isso, uma tal taxinomia dos produtos mediáticos que se baseie em dicotomias como, por exemplo, “verdade” ou “falso” não compreenderia o quão circunscrita seria essa verdade e o quanto de “falso” a constituiria.

Além disso, a concepção da representação como mimesis seria inadequada para lidar com o fictício. Nesse sentido, Iser observa que tal concepção se baseia na tradição cristã e neoplatônica do mundo como um dado inquestionável, como uma ordem fechada. Na medida em que uma “ordem fechada do mundo” é algo impossível, instala-se então uma falha entre linguagem e mundo que faz possível conceber a representação não como mimesis, mas como performance.

Iser observa que a mimesis pressupõe algo que se presentifica num ato de descrição e isso implica que o objeto descrito tem necessariamente uma existência própria, independente da representação. No caso, porém, dos mundos ficcionais, isso não ocorre, sua existência se dá na e para a recepção, não havendo correspondente empírico para eles. Seria algo como observar que os mundos da ficção científica, por exemplo, existem independentemente da matéria textual e do leitor que os trazem à vida. Nesse caso, o mundo performado na leitura é diferente do mundo real que seria sua fonte, mesmo porque ele é também imaginário. Isso é dizer, então, que uma obra de arte sustenta sua própria referencialidade, uma vez que se constrói na falha entre mundo real e linguagem, na mediação entre realidade e o imaginário, entre o dado e o não-dado.

No entanto, o pensador alemão não

propõe a substituição de mimesis ou representação por performance, pura e simplesmente. Iser observa que a idéia de performance existe no interior do conceito de mimesis, mas que, historicamente, foi negligenciada, uma vez que representação de uma realidade “fechada” não necessitava dar atenção a seu aspecto performativo. Ora, uma vez que essa realidade, por mais estável e determinada que seja, é sempre algo a ser construído pela percepção humana; uma vez que essa ordem fechada é forçadamente aberta pela diferença que a constitui e cerca, a balança, segundo Iser, passa a tender cada vez menos para o caráter “imitativo” da representação. Seria como se perguntasse: imitar o que, se tudo é processual, está por ser feito, se o dado é construído e múltiplo?

Assim, tendo a mimesis cada vez mais se tornado o resultado de processo, a dimensão performativa que permanecia no seu interior ganha mais e mais visibilidade e importância. Nesse sentido, a representação-como-performance tem que lidar com um universo de diferenças e construções do mundo que determinam a complexidade de sua existência nas obras, em especial na obra de arte. A obra literária, por exemplo, sugere apreender o inapreensível, tornando-o, nesse sentido, “real”, pois lhe dá forma, determinação. No entanto, essa aparência de realidade é desmascarada, pois o fictício se revela “como se”, e apenas “como se”, fosse real, destruindo, com isso, a ilusão produzida. Afinal, o fictício se constrói no jogo entre duas instâncias inconciliáveis, o que é e o que não é. Mediar real e imaginário não significa uni-los — o que significaria transformar um em outro — mas, sim, atritá-los de modo a produzir seu efeito estético.

Desse modo, a representação-como-performance ganha força exatamente por sua capacidade de dar aparência ao que não é, ao que não está. Da mesma forma, não há como imitar o que não existe, o que leva Iser a questionar se “o fim da representação” alardeado por alguns não seria

de fato o indício da inadequação da concepção de “representação-como-mímesis”. Nota-se, nesse percurso, a clara preocupação de Iser em, por um lado, preservar a diferença da ficção, e em especial da ficção literária, ao mesmo tempo que, por outro lado, ele concebe o fictício como dotado de uma característica intrínseca: a do estranhamento. Tal conceito, já caro para os formalistas russos, incorpora uma tradição de crítica da linguagem artística como representativa de algo que seria exterior, seja a realidade contextual, seja a expressão de uma subjetividade. Sendo um outro à realidade, deformando, estranhando o real pela sua associação com o imaginário, a linguagem literária não tem o que imitar; ela antes abre um espaço em que a desfamiliarização se apresenta, performa-se, presentifica-se.

Não é o caso, certamente, de se conceber todos os produtos mediáticos à luz de um estranhamento. Porém, permanece aberta a possibilidade, já levantada por Eco em 1968, de uma experiência estética da televisão, a partir, agora, de conceitos advindos de um olhar atento aos processos recepcionais. A percepção de uma capacidade de ficcionalização fundamental ao processo humano de cognição e relação com o mundo, em outras palavras, ao jogo com o real e o imaginário, torna possível repensar, mesmo eticamente, fenômenos contemporâneos como aqueles apontados inicialmente. Nesse sentido, observa-se, em Gumbrecht, a extensão de um pensamento sobre literatura para outro meio, no caso, a televisão. Significativamente, é exatamente esse movimento que abre possibilidades de entendimento desse outro processo mediático.

Nesse sentido, observa-se que a teoria literária tem levado em conta a convivência, nos termos de Gumbrecht, da “mídia” literatura com outras e o quanto isso gera desafios e põe em xeque relações enraizadas na tradição. É da percepção de que o par real/irreal não é válido para a televisão que se questiona a sobrevivência daquela “mídia” mais antiga e a impertinência contemporânea de um conceito de “ficcionali-

dade”. Por outro lado, o desenvolvimento do conceito de “fictício” como um terceiro não entre “real” e “irreal”, mas entre realidades e uma capacidade humana criadora, o imaginário, acentua o papel ativo do sujeito receptor na construção de mundos nos processos de mediação. Assim, torna-se possível pensar *uma* realidade televisiva, para além da referencialidade e mesmo da dicotomia falso e verdadeiro.

Se isso é o indício de que a televisão exige a constituição de novos conceitos, talvez seja apressado dizer. Afinal, pode-se considerar que o que está em questão é um conjunto de transformações históricas que implodiu mundos “fechados” e levou à “crise de representações”. Nesse panorama, os processos de mediação (seja via literatura, ou cinema, ou televisão, etc.) ganham um tal papel que problematizam não só “o real” como também a referencialidade. Com isso, mesmo que não se encontre respostas fáceis e que se questione muito das condições dessas teorias da recepção, elas mantêm seu poder de estimular deslocamentos e superações •

Notas

- 1 Este artigo é uma versão modificada do ensaio apresentado no GT Mídia e recepção, durante o Congresso da Compós, em 2004.
- 2 Eco divide a tevê em dois momentos, marcados, o mais antigo, pelo espelhamento do real e pela divisão entre informação e ficção, e o mais recente, pela “crise” dessa fronteira, via produção da realidade.
- 3 Para uma visão da percepção de Gumbrecht sobre mímesis, ver GUMBRECHT, 1999. A opção pela abordagem de Iser, aqui, deve-se ao desdobramento que o conceito de “fictício” traz ao termo. Além disso, julga-se não haver uma tal divergência entre os autores que inviabilizasse a relação proposta.

Referências

ECO, U. *A obra aberta*. 9.^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

-
- _____. *Viagem na irrealidade cotidiana*. 7.^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- GUMBRECHT, H. U. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: 34 Letras, 1998.
- _____. *Corpo e forma*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 1998.
- GUMBRECHT, H. U.; ROCHA, João C. (org.) *Máscaras da mimesis*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- ISER, Wolfgang. Feigning in Fiction. In: VALDES & MILLER (ed.). *Identity of the literary text*. Toronto: University of Toronto Press, 1985, p. 204-230.
- _____. *The implied reader - patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. London: The Johns Hopkins University Press, 1974.
- _____. *The act of reading - a theory of aesthetic response*. London: Routledge & Kegan, 1978.
- _____. *Prospecting: From reader response to literary anthropology*. London: The Johns Hopkins University Press, 1989.
- _____. *The fictive and the imaginary: charting literary anthropology*. London: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- LIMA, Luiz Costa. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- _____. (ed.) *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1983.
- _____. (org.) *Literatura e leitor*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.