



## **A Televisão como Texto: Notas sobre a Recepção Prefigurada nos Textos Televisivos de Ficção<sup>1</sup>**

Carol do Espírito Santo Ferreira<sup>2</sup>  
Centro Universitário UNA e Faculdade Fabrai

### **Resumo**

Este trabalho procura refletir sobre a dinâmica da recepção televisiva a partir do próprio texto de televisão, sem que seja necessário recorrer a uma audiência empírica para que se conheça algo acerca do universo receptor. Nossa proposta trata, então, de pensar o texto televisivo, em especial o texto de ficção, como estrutura de efeitos potenciais, que não é portadora de um sentido transparente a ser colhido pelos receptores, mas é capaz de sugerir modos de leitura a partir de sua estrutura aberta, lacunar, que ostenta virtualidades e sugestões de interpretação que nos encaminham à indicação de um percurso interpretativo e às marcas de um receptor suposto pela própria obra. A partir dessa idéia, discutimos um modo de recepção participativa que demanda de cada receptor um investimento, na urdidura do texto, de suas próprias experiências, para a emergência de um sentido.

### **Palavras-chave**

Televisão; Recepção televisiva; Ficção televisiva.

### **Introdução**

A televisão, desde que, superado o período de experimentações, afirmou-se como *media* de amplo alcance, tem sido alvo de um sem número de estudos empreendidos no campo da pesquisa em comunicação. Com efeito, nas últimas quatro ou cinco décadas, muito se tem falado sobre ela; no Brasil e no mundo, a TV tem sido sistematicamente investigada, em todas as suas faces - a mediática, a política, a potencialmente artística. Em consonância a essa multiplicidade, as maneiras de olhar para esse objeto também têm sido várias. Há pesquisas que optam por se debruçar sobre as instâncias produtoras, investigando os processos técnicos e simbólicos de produção dos programas. Outras se concentram na própria mensagem, pensada autonomamente, extraíndo o material para suas reflexões dos próprios programas televisivos, sem falar necessariamente em produção ou em recepção. Há aquelas, ainda, que se propõem olhar para a recepção, o que geralmente é feito a partir de uma série de procedimentos que procuram observar

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP Comunicação Audiovisual.

<sup>2</sup> A autora é mestre pelo programa de pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, titulada em 2005, e graduada em Comunicação Social pela mesma instituição. Atualmente leciona disciplinas ligadas à formação básica em Comunicação Social (Teorias da Comunicação, Pesquisa em Comunicação), além de orientar trabalhos de conclusão de curso e manter pesquisa nas áreas de televisão e cinema. O presente trabalho é fruto da pesquisa desenvolvida em sua dissertação de mestrado. Endereço eletrônico: [caroldesf@yahoo.com.br](mailto:caroldesf@yahoo.com.br).



porções representativas do público televisivo, como praticado pelos chamados estudos de recepção, que trabalham principalmente com a idéia de um receptor empírico.

Não obstante a importância desse último tipo de abordagem, acreditamos ser possível saber algo sobre o universo de recepção televisiva sem que seja preciso recorrer aos receptores “reais”. Não desconsiderando a recepção televisiva como prática social que mobiliza os sujeitos para a produção de significados específicos, cremos na possibilidade de se acessar uma proposta de recepção *inerente ao próprio texto televisivo*. Tal não se trata, entenda-se, de olharmos exclusivamente para a mensagem televisiva, como discurso que falasse por si, independentemente das condições em que se insere. Temos, pelo contrário, como pressuposto, que é apenas em contato com um receptor concreto que o potencial significante de um enunciado pode se materializar, sendo do *choque* entre universos diferentes – de um lado, o próprio discurso televisivo, de outro, os quadros experienciais do grupo receptor, configurando a dinâmica comunicativa -, que o sentido emergirá. Isso se dá, contudo, porque o corpo sóico a que chamaremos, aqui, de *texto televisivo* apresenta, em suas malhas, algumas propostas de significação, marcas de uma *leitura possível*, que preexistem à própria situação de comunicação.

Para conceber de tal forma a mensagem televisiva, alinhamo-nos a uma tradição de investigação intratextual – que, inclusive, não surge no seio do debate sobre a recepção audiovisual, mas pertence originalmente à teoria literária -, debruçando-nos mais sobre uma produção simbólica do que sobre uma produção social. O que sugerimos, pois, é que os produtos veiculados pela TV, entendidos como textos, contêm em si uma situação de recepção potencial, ostentando indicações para a análise das estruturas de conhecimento entre o espectador e um programa (história, trama, personagens, ambientação). É como se cada texto comportasse um percurso de leituras sugeridas que pedissem, por sua vez, certas competências inerentes ao olhar do destinatário.

Sendo assim, estamos falando de um especial modo de decodificação no qual o sentido só emerge a partir do investimento que o receptor faz nos elementos intrínsecos ao próprio texto. Na órbita dessa questão encontramos os aspectos relativos à construção dos programas televisivos como textos (explorando-se as peculiaridades do que seria um texto), ao processo interpretativo suscitado pela idéia de texto como estrutura aberta e à forma como tais concepções podem reverberar na constituição da recepção de um texto televisivo, entendida como um *processo* proposto, e também como uma *instância* pré-figurada no próprio texto. Para falar de tudo isso, nos concentraremos, em



particular, nas produções televisivas chamadas de ficcionais, buscando, então, testar a possibilidade de fazer indicações a respeito da recepção de um texto televisivo partindo exclusivamente das propostas implícitas em sua própria estrutura.

### **O conceito de texto: reservatório de sentido ou permanente tessitura?**

Para conceber o processo recepcional dos programas televisivos ficcionais, tomamos como ponto de partida a idéia de texto. Esse termo, inicialmente associado à linguagem escrita, serve igualmente ao campo de análise da produção audiovisual. Para falar de sua natureza, adotaremos como referencial teórico a produção de Wolfgang Iser, cuja perspectiva faz parte da tradição de estudos iniciada na Universidade de Constança, na Alemanha, na década de 1960, e que é conhecida no meio acadêmico como Estética da Recepção, nome forjado por Hans Robert Jauss. Iser é o responsável pelo desenvolvimento de uma Teoria do Efeito Estético e é nela que vamos encontrar uma definição de texto que condiz com os nossos propósitos.

Não obstante a significação mais aceita para o termo venha de uma tradição de estudos literários e diga de um “excerto de língua escrita ou falada, de qualquer extensão, que constitui um todo unificado”<sup>3</sup>, reteremos aqui apenas a idéia de um corpo coeso constituído por alguma forma de linguagem, que apresente em seu conjunto coerência. Umberto Eco (2002: XIV), por exemplo, diz que “o conceito semiótico de texto é mais amplo do que aquele meramente lingüístico”, sugerindo que, com as oportunas adaptações, ele é também aplicável a obras não literárias e mesmo não-verbais. Segundo o autor, permanece em aberto a aplicação da cooperação interpretativa que esse uso da idéia de texto permite nos campos da pintura, do teatro, do cinema... e da televisão. É por essa brecha que ingressaremos. Elizabeth Bastos Duarte (2004:69) nos oferece, nesse sentido, uma definição bem precisa de texto, que se presta também ao estudo de meios audiovisuais:

Considera-se texto o produto material do processo de produção de significação, o discurso. O texto é, pois, o produto da semiose, isto é, da função contraída entre expressão e conteúdo, podendo utilizar-se das mais diversas substâncias para sua expressão.

Remontando à origem latina do termo, que vem de *tecido*, consideraremos, portanto, o texto como unidade que se vai construindo a partir de uma seqüenciação de signos, uma semiose. Tais signos, como dissemos, podem ser de qualquer natureza, como, por

---

<sup>3</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa. 3.ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.



exemplo, sonora ou imagética, sendo possível, inclusive, como no caso da televisão, a urdidura, numa mesma teia, de signos de diferentes qualidades.

Se expandimos dessa forma o sentido de texto, da mesma maneira poderemos usar o termo *leitor* como sinônimo de receptor e o conceito de *leitura*, entendida como um processo dinâmico de produção de sentido, resultante do contato entre a estrutura textual e o leitor, para falar do processamento do texto, mesmo que estejamos tratando da dinâmica que envolve signos audiovisuais. Temos a leitura, portanto, como uma atividade que transcende a experiência da escrita fonética, ao mesmo tempo em que escapa a uma lógica imanentista que pediria tão somente a decodificação de sentidos já investidos, acabados.

O texto é pensado, assim, como o ponto de partida de um processo que, com a participação ativa do receptor, dará corpo a um sentido ainda inexistente, que emergirá da interação texto-leitor, sendo o texto “um potencial de efeitos que se atualiza no processo da leitura” (ISER, 1996:15).

Para pensarmos o conceito de texto dessa forma é preciso que enfatizemos algumas de suas características, essenciais para que ele seja delineado também no universo da produção televisiva. Em primeiro lugar, deve-se ter em mente que qualquer artefato de linguagem inscrito numa situação de comunicação é um texto. Sendo assim, naturalmente ele está investido de intencionalidade e impregnado de situacionalidade, ou seja, irremediavelmente ligado ao contexto específico de sua produção.

Mesmo que sua natureza seja puramente lúdica, podemos também dizer que o texto é sempre dotado de uma informatividade, o que faz dele algo atraente ao receptor. Em maior ou menor grau, um texto traz sempre algo de novo, diferente daquilo que o precede. É por esse motivo que se afirma que o texto é sempre um *evento*<sup>4</sup>, “uma ocorrência que ultrapassa todos os sistemas de referência existentes, não podendo portanto ser subsumida sob a categoria de familiar, do já conhecido” (ISER, 1999: 26).

O texto sempre faz emergir, faz vir ao mundo algo de inusitado, de imprevisível.

É possível afirmar, também, que o texto tem sempre uma dimensão dialógica, já que parte de sistemas de referência existentes, dos quais a instância produtora lança mão, mas depende do receptor para vir a ser. A construção do sentido do texto parte da

---

<sup>4</sup> A idéia da emergência do texto como um evento é postulada por Iser, que tributa o sentido de evento usado a Alfred N. Whitehead, filósofo do fim do século XIX e início do século XX. David Wellbery explica essa apropriação nos seguintes termos: “(...) a introdução do conceito de evento representa aspecto dos mais estimulantes na teoria de Iser. O conceito é empregado na acepção definida por Whitehead, ou seja, um acontecimento imprevisível que não é incorporado num quadro de referências, não sendo pois previsível nem pela seqüência anterior de fatos nem por algum ideal condutor do processo” (ISER, 1999: 52).



interação dinâmica entre instâncias diferentes, fazendo com que algo se desloque em ambas: o texto só “ocorre” de fato (como acontecimento, como evento) quando se processa o ato de sua leitura; é uma estrutura significante que será completada pelo leitor no processo de recepção. Somente a partir desta associação que virá à tona um sentido. Ainda assim, tal sentido jamais será estável ou cristalizado; sua natureza é permanentemente transitória e instável. Por isso, o trabalho de recepção não cuida de determinar o significado “profundo” do texto, mas de apontar para aquilo que ele incita num receptor, e construir a partir disso uma significação provisória. Todo texto é, por essência, incompleto. É em função disso que Umberto Eco diz que o texto é “uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça parte de seu trabalho” (ECO, 1994:9).

Conforme a teoria iseriana, há dois aspectos fundadores do texto – e que justificam a idéia de “máquina preguiçosa” proposta por Eco: as *lacunas* e as *negações*, capazes de conduzir um pouco o processamento do texto pelo leitor. Como não seria possível contar integralmente uma história ou um fato, qualquer que fosse, o texto é pontuado por lacunas e hiatos, pontos em que se quebra a conexão entre os signos textuais, em que se interrompe o fluxo simbólico que faria do texto uma seqüência de idéias arrumadas em cadeia. Tais hiatos, essas conexões que são sonegadas ao receptor, para que o texto de fato venha a ser mais que um potencial de sentido, devem ser “negociados” durante o ato da leitura entre texto e leitor, num movimento que faz diminuir o espaço existente entre eles, aproximando sua interação de uma relação simétrica. É neste processo de negociação que o texto “transfere-se” para a mente do leitor, que é quem procederá as ligações e conexões que “estavam em branco” no tecido da narrativa.

Tal suspensão da conectividade do texto pode ocorrer por motivos diversos, sobretudo pelo confronto de sentido entre fragmentos que se seguem: “os segmentos podem encaixar-se, interseccionar-se ou estar de tal maneira dispostos, que parecem em oposição ou em contraste mútuo” (ISER, 1999:29). Para desfazer essa relativa confusão, é preciso oferecer laços a segmentos de texto desencontrados; nesse afã, o leitor precisa muitas vezes abrir mão de sentidos já construídos ao longo da leitura. Isso acontecerá toda vez que tais concepções já fechadas representarem um empecilho para que a assimilação das novas informações dê continuidade ao processo de recepção. A leitura apresenta-se, assim, como uma constante reconstrução do texto.



Por causa dessa natureza lacunar do texto, o receptor reagirá não apenas a partir das orientações que o texto lhe dá, mas também em função das informações que ele mesmo gerou ao complementar as lacunas com que já havia se deparado, ou seja, em função de sua própria atividade ideacional. Não há que se supor que, apenas no exercício de preencher as conexões entre as lacunas, o leitor terá em sua imaginação uma imagem total do texto. Também os receptores criam hiatos que não constam da estrutura textual. Ao adicionar novas informações ao que já havia sido processado, as construções anteriores devem ser descartadas para que sejam acomodados os dados recém-adquiridos, o que faz com que se quebre a continuidade anteriormente estabelecida. Tal atividade exige um constante rearranjo da seqüência das idéias.

Conforme Iser (1999:53), tais rupturas criadas no texto pela recepção são hiatos de segundo nível, que funcionam como corolário dos hiatos já presentes no texto e elevam o grau de complexidade do processo de interação entre texto e leitor. O autor afirma ainda que “dada a presença de hiatos criados pelo leitor, nunca encontraremos uma boa continuidade final ou objetiva, e é por isso que o mesmo texto sempre conhecerá interpretações diferentes”.

Tendo em vista essa assertiva, há que se perguntar sobre o mecanismo estrutural que refreia a total arbitrariedade na combinação entre diferentes segmentos de texto, o que geraria um número infinito de leituras disparatadas, situação bastante diferente da que conhecemos concretamente. Em outras palavras, o que, na estrutura das lacunas, tendo em vista a impossibilidade de determinar seu conteúdo, não permite que, a partir de seu preenchimento, *qualquer texto* receba como significação *qualquer coisa*? Até que ponto vai a liberdade do leitor ao processar o texto: ele o faria, de fato, livremente, ou existe alguma espécie de lastro para o seu trânsito pelas malhas do texto?

A Iser (1999:30-1) parece que essa mesma estrutura lacunar é o que oferece uma espécie de amarra que limita a liberdade interpretativa, controlando a arbitrariedade. Para descrever o campo de mútua projeção em que as lacunas permitem que os segmentos textuais se organizem ele propõe a metáfora da figura e de seu fundo. Segundo esta lógica, os segmentos textuais se dispõem de modo que o anterior faz fundo para o posterior, que por sua vez terá como figura, sobre o fundo que constitui ele próprio, o próximo segmento – considerando que o fundo necessariamente molda a figura. Também essa interação entre os segmentos do texto é latente, só se atualiza pelo processamento do texto no ato da recepção. Então, sua instabilidade se encerrará na produção de uma *gestalt*, de uma mensagem performada que servirá, até aquele ponto, à



compreensão do texto. Em outras palavras, as seqüências textuais contêm, digamos, uma forte sugestão de encaixe, numa ordem tal que conduzirá o leitor a um horizonte específico. A seqüência de idéias que se forma na mente do leitor com base na estruturação prefigurada pelo texto, isto é, nas suas operações estruturantes previamente determinadas, é a maneira pela qual o texto é traduzido na sua imaginação. O que ocorre é que essa imagem mental do texto será permeada pelas experiências que moldam o olhar do receptor, o que lhes confere um caráter singular.

Falamos, pois, de uma permanente reescrita do texto, que lhe confere um caráter dinâmico. Outro aspecto que contribui com tal dinamismo é a intertextualidade, reunião de fragmentos deslocados de textos anteriores, constitutiva, aliás, de qualquer obra televisiva, inclusive como resultado de um acúmulo de história e de experiências com a própria linguagem. Segundo Iser (1999:54), a intertextualidade determina uma “reescrita contínua, excedendo o que já se havia feito e, ao mesmo tempo, formando um centro dinamicamente integrado”. O autor diz que ela constitui a memória do texto, na qual cada fragmento deslocado representa uma forma de memória cultural que se faz perdurar a cada nova produção.

As lacunas e a intertextualidade são, então, estruturas fundamentais de qualquer texto, sem as quais se tornaria inviável a atividade de interpretação. Outras dessas estruturas, tão importantes quanto as anteriormente explicadas, são as negações, consideradas como espaços abertos para a encenação da recepção, através dos quais é possível ao receptor explicitar o que não está expresso no texto senão por anulações do que é familiar. As negações cancelam, mesmo que apenas parcialmente, a validade e a semântica das referências e do repertório extratextuais, dos quais o receptor poderia lançar mão para se orientar pela trama do texto. Ao fazê-lo, a negação não só leva o leitor a procurar suprir com novo sentido aquilo que foi suspenso, como também o conduz a buscar a motivação para tal cancelamento, instigando-o a assumir uma nova posição diante do que foi negado.

Se observarmos, portanto, que duas dessas três estruturas fundamentais do texto televisivo – lacunas e negações – caracterizam-se mais pela ausência do que pela presença de algo, podemos inferir que o texto é essencialmente aberto, lacunar, marcado por omissões e cancelamentos. É justamente através do não explicitado, desses “espaços vazios”, que o texto se revela ao receptor, já que àquilo que se encontra materialmente



formulado e enunciado corresponde uma dimensão não-formulada. Com efeito, Iser (1999:37) postula que

(...) essa estética do duplo privilegia o não-dito. Num ‘espaço entre’ que exige dos leitores que desenvolvam a ‘capacidade negativa’ de ‘ler nas entrelinhas’, o não formulado tem primazia sobre o formulado. A experiência estética engaja o leitor numa produtividade negativa, levando-o a realizar a leitura mais como um ato de recriação que de recepção.

Essa característica, que, a despeito da abertura, é o que confere densidade ao texto, produz nele a dimensão que sintetiza sua natureza, a *negatividade*, definição dada por Iser a fim de nomear essa “duplicação” que o texto apresenta. É ela a responsável pelo impulso fundamental que permite a comunicação do texto. A negatividade facilita a compreensão, na medida em que explicita o que não há e o que não é. Em relação ao contexto, a negatividade leva o que é revelado a aparecer como sinal daquilo que permanece encoberto, fazendo com que o leitor se ponha a imaginar as causas veladas daquilo que emerge. O receptor procura pensar, destarte, nas causas não apontadas para as posições presentes no texto, e o que vem à tona é “o avesso do mundo representado próprio ao texto” (ISER, 1999:32).

A negatividade é, ainda, particularmente nos textos ficcionais, o aspecto que regula a relação entre o radicalmente ficcional e o que mimetiza o real. Todo texto de ficção reside de alguma forma num universo significativo baseado em experiências reais, embora o rearranjo que faça desses elementos familiares inaugure um mundo novo, sempre. Ainda assim, a comunicação de um texto com a recepção só se faz possível porque aquilo que ele oferece é, em alguma medida, mínima que seja, familiar ao leitor. O receptor não poderia tomar conhecimento da novidade que a leitura de um texto proporciona se não fosse pelos moldes daquilo que já lhe é, de alguma forma, habitual.

Por esse motivo, a negatividade, ao recusar certos elementos constantes em nosso repertório, permite que o novo apareça e seja reconhecido, como se o texto usasse de aspectos do real para se fazer, mas subtraísse deles, por assim dizer, a sua realidade. Se não é possível manifestar-se pelo familiar, a ficção o faz por meio da negação do familiar, “que ocorre no texto mediante o deslocamento de normas extratextuais, de sentidos e estruturas do mundo empírico conhecido, e mediante o esvaziamento da realidade dessas normas, sentidos e formas de organização” (ISER, 1999:33).

Ainda, podemos dizer que, pela negatividade, o receptor torna-se capaz de transcender as referências do mundo que são postas em questão pelo texto, observando com uma



certa exterioridade aspectos nos quais ele estaria habitualmente enredado. Assim, a negatividade potencializa e viabiliza a função comunicativa do texto, fazendo com que o receptor mude ativamente o conteúdo manifesto do texto, seu significado.

É em função da estrutura acima descrita que Eco(1994:12) diz, de maneira bastante poética, que o texto pode ser concebido à imagem de um bosque.

Um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção.

Assim também é, sempre, o texto televisivo. Nele, são inúmeras as entradas possíveis. A cada receptor, o mesmo texto vai falar de um jeito, conforme a seleção que lhe imporá seu universo experiencial particular. O texto é um suporte, uma teia em cuja malha um leitor atuante se deixa prender, em alguns nós sim, em outros não, na tarefa de construir um sentido. O texto é como uma rede, com espaços completos e espaços por preencher. Podemos dizer, pois, que o texto televisivo é um objeto significante a partir do qual significados se insinuam e sentidos são construídos.

### **Jogo: interações entre o texto ficcional e o receptor**

Na leitura de um texto televisivo ficcional, no espaço em que se enfrentam a realidade interna do sujeito e a realidade externa do mundo para o texto transportada, abre-se uma brecha que comporta a fantasia e - por que não dizer - os fantasmas, não exclusivamente individuais, mas da vida cultural de maneira geral. A esse espaço dinâmico, área de brincadeira, nem interno nem externo ao sujeito, chamamos usualmente de *jogo do texto*, que é algo que se constitui no ato da recepção. Esse jogo (*play*) depende da agilidade do texto em colocar o leitor diante de informações que lhe solicitam recorrer aos seus quadros mentais.

Para Wolfgang Iser, não é possível explicar o que é ficção, assim como o imaginário não é passível de explicação. No entanto, é possível entendê-los a partir da interação entre as dimensões do *fictício* e do *imaginário* presentes no processo de recepção de um texto, interação que desencadeará o jogo. É possível que detectemos suas manifestações considerando, por exemplo, que o fictício é produzido intencionalmente, porque se dirige a um objeto específico, enquanto o imaginário emerge espontaneamente. Quando se conta uma mentira, por exemplo, é de nossa relação com o fictício que estamos nos aproveitando, uma vez que possuímos objetivos claros. Já os devaneios aos quais nos



permitimos vez por outra, mera divagação, deriva por universos inventados, fazem parte do domínio do imaginário, que é o correspondente ao que chamamos corriqueiramente de fantasia, e prima pela arbitrariedade. Assim, o fictício e o imaginário existem como experiências cotidianas, “seja quando se expressam na mentira e na ilusão que nos conduzem além dos limites da situação em que nos achamos ou além dos limites do que somos, seja quando vivemos uma vida imaginária em sonhos, devaneios ou alucinações” (ISER, 1999:66).

Nesse sentido, mesmo que habitualmente nos refiramos a um *gênero ficcional*, produzido pela literatura, pelo cinema e pela televisão, o discurso de ficção comporta, na verdade, essas duas dimensões. Com efeito, o que temos chamado vulgarmente de ficção forja-se sempre a partir de uma fusão entre as dimensões do fictício e do imaginário; a narrativa ficcional emerge de sua interação. Tal dinâmica entre fictício e imaginário, ao mesmo tempo em que constitui o texto, institui e regula seu jogo, que é desencadeado quando os propósitos ficcionais presentes no texto tomam corpo, passando a existir concretamente por estabelecer contato com o universo de imaginação do receptor. O fictício depende do imaginário para assumir uma forma, ao mesmo tempo em que possibilita sua manifestação, ativando-o. Quando a dimensão fictícia que reside na estrutura textual, cujo propósito é tão-somente contar, e o imaginário do receptor – incontrolável, puro devir – são postos em relação, inicia-se a dinâmica do jogo. O fictício impele à ação o imaginário, que tende à inércia, enquanto este cuida de concretizar, em correlatos imagéticos, na mente do receptor, as propostas do fictício. Iser classifica a ficcionalização resultante dessa interação, que desliza à maneira de um caleidoscópio, de um “fenômeno emergentista”. A ficcionalidade decorre, portanto, de um ato consciente – o ficcional - cuja intencionalidade é pontuada por indeterminações – o imaginário.

Essa dinâmica confere ao texto uma natureza móvel e mutável, e pode ser pensada em termos de uma interação entre aquilo que está expresso no texto e o que se encontra oculto<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Confeito, diz Iser (1999: 28-9) que: “Se a estrutura básica do texto consiste em segmentos *determinados* [pois já dados na estrutura textual] interligados por conexões *indeterminadas* [que serão conferidas pelo receptor, ao sabor da leitura], então o padrão textual se revela um jogo, uma interação entre o que está expresso e o que não está. O não expresso impulsiona a atividade de constituição do sentido, porém sob o controle do expresso. Expresso esse que também se desenvolve quando o leitor produz o sentido indicado. Há um padrão fundamental de interação a ser discernido no próprio texto. Desse padrão deriva o correlato noemático que se torna uma experiência para o leitor que o incorpora segundo a própria compreensão e o identifica como o sentido do texto. Desse modo, o significado do texto resulta de uma retomada ou apropriação daquela experiência que o texto desencadeou e que o leitor assimila e controla segundo suas próprias disposições”.



Nesse padrão de expresso e não-expresso, do que está sob rígido controle das estruturas de proposição do texto e o que é incontrolável, encontramos dois tipos de jogo: o *jogo livre*, situação na qual o movimento de jogo sempre conduz para além do que já se tem, e o *jogo instrumental*, cujo objetivo é pragmático. Esses dois tipos de jogo (*play*) interagem em cada situação de recepção, estando simultaneamente presentes. Sempre que o jogo instrumental está para levar o texto ao fechamento, ao encerramento, o jogo livre age, para ultrapassagem dos limites postos. “O jogo livre tem que se processar portanto contra qualquer finalização, ao passo que o jogo instrumental combate o adiamento de sua própria conclusão” (ISER, 1999:108). Em função desse embate, qualquer texto, mesmo que formalmente encerrado, perdura e se estende, interminável, para além de seus próprios limites. Naturalmente, o padrão de jogo livre predomina nos chamados textos estéticos, em que a linguagem busca uma abertura de sentido, e não há qualquer problema em se ter uma interpretação diferente para cada indivíduo receptor. Por esse motivo, a produção televisiva comercial, do dia a dia, procura manter-se longe desse tipo de jogo, procurando se ater ao jogo instrumental, na tentativa de manter ao máximo possível um padrão de sentido coletivamente compartilhado.

Há que se fazer, ainda, uma distinção entre o jogo entendido como o ato de jogar (*play*), do qual falamos acima, e o jogo em sentido estrito, como situação controlada e prevista por determinadas regras (*game*). O *play* seria caracterizado como um agir espontâneo, criativo e prazeroso, que se estabelece a partir do instante em que dois ou mais elementos aceitam certas regras e começam, efetivamente, a jogar. O *game*, por sua vez, define-se como uma atividade regrada, o próprio jogo enquanto atividade preestabelecida, e não como o brincar. Ao pensar a recepção de textos televisivos de ficção, estamos mais próximos do jogo como *play* (aquilo que desperta ao ser objeto do desejo do espectador) do que como *game* (o seu fazer técnico e as etapas de sua realização). Entretanto, não se pode esquecer que mesmo no *game* há, nos espaços deixados entre suas regras, espaços vazios que permitem a troca e, portanto, o próprio surgimento e o movimento do *play*.

### **Considerações sobre o texto ficcional televisivo: complexidade e hibridez**

Como temos, ao longo desse trabalho, chamado os programas televisivos de textos, gostaríamos de fazer uma rápida recuperação da produção de ficção na TV, agora vista sob a perspectiva das ilações feitas acerca dos textos ficcionais de maneira geral. Se,



como dissemos, texto é uma estrutura que, ao mesmo tempo em que encerra algumas proposições de significação, apresenta “vazios” que tanto pedem para ser preenchidos pelo receptor no ato da interpretação, quanto conduzem de certa forma esse preenchimento, como caracterizar o texto televisivo?

A narrativa televisiva forja-se a partir das experiências que a precedem: a narrativa oral, o texto literário, o discurso teatral, a narrativa cinematográfica, a produção radiofônica. Tendo como ponto de partida esses elementos, vai-se aos poucos construindo um tipo de discurso que acaba por ser característico da televisão, essencialmente híbrido e complexo. Ao contrário das narrativas oral e literária, no entanto, a narrativa televisiva conjuga pelo menos dois recursos discursivos de diferentes naturezas: o texto sonoro e o texto imagético. Embora geralmente caminhem juntos, cada um deles carrega a estrutura textual anteriormente descrita; ambos podem ser textos completos, e sozinhos já possuiriam potencial de produção de sentido. A parte sonora de um texto televisivo – narração, diálogos, *offs*, trilha sonora, efeitos –, bem como as imagens que o compõem, possuem essa natureza de malha, pontuada de hiatos em que o receptor deve enxertar significados retirados de sua própria experiência. É preciso considerar, no mais, que a porção visual do texto televisivo é composta por um número considerável de elementos reapropriados de universos vários. Por um lado temos a plástica da imagem, com cenários, indumentária, maquiagem, iluminação, ambientação e mesmo os modos de interpretação assumidos pelos atores televisivos – recursos que migraram do teatro para o campo audiovisual. Por outra parte, deparamo-nos com os aspectos relativos aos meios técnicos de produção, circulação e consumo, definidores da televisão como tecnologia e como linguagem mediática: enquadramento, planos, tipos de cortes, fotografia, edição, efeitos – elementos que a TV cria para si com vistas na experiência cinematográfica. Assim, podemos sempre dizer que os textos televisivos são radicalmente intertextuais. Se é verdade que a televisão opera inserida num universo antropocêntrico e iconofágico, a intertextualidade, que é, como vimos, uma das marcas do texto de ficção, pode ser considerada um dos principais ingredientes de qualquer texto televisivo. As imagens ficcionais da televisão, então, que possuem um vastíssimo campo de referência no cinema, além da própria literatura, formam redes pontuadas de referências intertextuais. Em cada nó dessa rede, no ponto onde as linhas se cruzam, está uma imagem que remete diretamente a outras, e indiretamente a um universo ainda maior, fazendo com que se mantenha ilesa a abertura de sentido. Isso se deve, inclusive, ao fato de que a natureza predominantemente popular da televisão faz com que suas



mensagens sejam codificadas tendo em vista a capacidade de um receptor médio e pensadas para alcançar um público vasto. Em função disso, sua tendência lógica é ser bem mais transparente que um texto literário, por exemplo, e para tanto o recurso a outros textos é uma ótima ponte.

Também no caso da televisão, podemos dizer que o texto ficcional carrega a necessidade de suspensão da descrença para que se desencadeie o jogo textual. Por vezes esse ingresso num universo de, literalmente, faz-de-conta, é facilitado, muito mais do que ocorre na fruição literária, pela materialidade das imagens, pela existência real das pessoas que encarnam os personagens. Em função disso, não são raros os relatos de atores que sofreram agressões na rua por desempenharem vilões em novelas e seriados; muitas vezes o receptor acaba por levar a sério por demais a atividade de “como se” e, ao levar o pacto ficcional às últimas conseqüências, acaba rompendo com ele.

Esse tipo de relação com o pacto ficcional é comum naquele tipo de programa que classificamos como essencialmente ficcional. Não obstante, em certa medida, na TV qualquer texto é ficcional. Segundo esse ponto de vista, inclusive, nenhum texto é mais real que outro, novela ou telejornal que seja. Já o que é apontado como sendo ficção, como emerge do real, ao mesmo tempo em que o transcende, acaba por participar de sua construção, interferindo concretamente na realidade cotidiana. Não há, pois, oposição verdadeira entre fictício e real nos domínios do texto televisivo. O que ocorre é que muitos desses textos incluem entre suas estratégias a produção de efeitos de realidade e verdade, misturando os níveis de realidade em que operam e mesclando enunciações e papéis de atores discursivos com os de atores sociais. Além disso, o aspecto que muitas vezes é apontado como marca da diferença entre textos de ficção e textos “realistas”, a saber, o objetivo de mero entretenimento ou a função de oferecer informação (no cerne, a mesma oposição entre texto artístico e texto pragmático), não tem aplicação quando se fala de televisão. Não bastasse que, dada a imersão num mundo em que os *media* fazem parte do cotidiano, informar-se é uma espécie de distração e de diversão para grande parte das pessoas, na televisão comercial, cujo norte é o entretenimento, nenhum subgênero escapa à espetacularização: o importante é o espetáculo, seja ele da política, do futebol, do desastre natural, do último eliminado de um *reality show* ou do drama da protagonista da novela.

De tal sorte, quando um texto televisivo pleiteia dizer da realidade, o máximo que consegue é uma construção ou uma representação do real – o que por vezes não está nada distante do que é a chamada ficção, com sua figuração de universos que poderiam

ser reais. Sua coerência em relação à realidade cotidiana dos indivíduos só pode ser apontada em termos de verossimilhança. Segundo Duarte (2004:70), tomar um texto por ficcional ou não é, em última instância, tarefa do telespectador, que é quem deve determinar como pretende ler aquela representação do real em específico. Para tanto, é fundamental que ele saiba reconhecer o tipo de contrato ficcional ali proposto: “Cabe ao telespectador o reconhecimento do tipo de realidade que lhe está sendo ofertada e do regime de crença que ela pressupõe, bem como a verificação da coerência entre essa proposta e o discurso disponibilizado” (DUARTE, 2004:70).

Destarte, talvez a diferença entre aquilo que se chama de ficção e o que se classifica como não-ficção em televisão possa ser inferida através da maneira como o texto procura conduzir a relação com o receptor. Um dos indicativos mais claros para o texto não-ficcional é a presença de apresentadores que se reportam diretamente ao espectador, encarnando o papel de enunciadores do texto. Nesse caso, além de estarem ali como os atores sociais que de fato são, apresentadores, repórteres etc., desempenham um papel discursivo. Essa conjugação configura uma estratégia através da qual o canal de TV, ao transformar indivíduos reais em seus co-enunciadores, garante veracidade e confiabilidade à sua mensagem, conseguindo muitas vezes até criar uma ilusão de anulação da mediação. O que ocorre é que a instância produtora procura fazer com que estratégias discursivas manifestas textualmente passem por enunciação, o que não deixa de ser um engodo. A enunciação é o espaço onde as estratégias discursivas são planejadas e produzidas, e nunca é acessível ao telespectador. As estratégias discursivas são sua materialização, mas, muitas vezes, são feitas simulacro da enunciação.

Já nos textos de ficção, pelo contrário, os atores apenas encenam um personagem dentro da trama narrativa; eles não têm, naquele momento, identidade como atores sociais. No interior desse texto, acontecem diversos jogos comunicativos, mas esses se dão apenas entre personagens, num nível intradieético. O receptor é, naturalmente, considerado pelo texto, mas apenas pela presença de seu olhar e pelos sentidos que ele investirá em tal texto; ele não é chamado a participar ativamente da situação. Segundo Duarte, “nesse caso, as relações comunicativas são mais lineares: há um ato comunicativo exterior ao texto que ocorre entre a emissora e os telespectadores; no interior do texto, as relações comunicativas se dão apenas no nível do discurso” (2004:35).

Claro está, portanto, que todo o jogo comunicativo latente proposto por um texto televisivo repousa na estrutura de algo que poderíamos chamar de um *leitor virtual*, *textualizado*, ainda que, nos programas classificados como ficção, esse leitor sugerido



não esteja presente na narrativa como agente ou como um olhar que um sujeito discursivo procura, explicitamente, convocar. Poderíamos falar, então, no caso dos textos ficcionais, da presença de um duplo percurso recepcional, que tanto ostentará as marcas de um *processo de recepção*, encarnadas nas estruturas acima comentadas, quanto trará, enredada nas malhas do texto, uma *recepção entendida como instância*, através de um lugar que o leitor “real” será convidado a ocupar, para que se jogue, ilimitadamente, o jogo do texto.

### Referências bibliográficas

DUARTE, Elizabeth Bastos. *Televisão: ensaios metodológicos*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

\_\_\_\_\_. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. *Lector in fabula*. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ISER, Wolfgang. *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

\_\_\_\_\_. *O ato da leitura. Volume 1*. São Paulo: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. *O ato da leitura. Volume 2*. São Paulo: Editora 34, 1999b.

JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: colocações gerais. In: \_\_\_\_\_. *A literatura e o leitor. Textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. 2.<sup>a</sup> edição.