

Revista

FAMECOS

mídia, cultura e tecnologia

Tecnologias do Imaginário

Mundos possíveis entre a ficção e a não-ficção: aproximações à realidade televisiva¹

*Possible worlds between fiction and non-fiction:
approaches to television reality*

BRUNO SOUZA LEAL

Professor no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG/MG/BR. <brunosleal@gmail.com>

PHELLIPY PEREIRA JÁCOME

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG/MG/BR. <phellipy@ufmg.br>

RESUMO

O artigo discute a noção de “realidade televisiva”, vista como sintoma da tensão entre ficção e não-ficção presente na TV. A reflexão parte de exemplos extraídos do Jornal Nacional, em 2010, para empreender a revisão crítica do conceito de ficção e como modo de abordagem à noção de “mundos possíveis”, desenvolvida por autores como Thomas Pavel e Umberto Eco, e, aproximada aos fenômenos midiáticos por pesquisadores como Marcela Farré e Marie-Laure Ryan.

PALAVRAS-CHAVE: Realidade Televisiva; Ficção; Narrativa.

ABSTRACT

The article discusses the notion of “television reality”, seen as a symptom of the tension between fiction and “non-fiction” in TV. The reflection comes from examples by the Jornal Nacional, in 2010, to undertake a critical review of the concept of fiction and as a way to approach the notion of “possible worlds”, developed by authors such as Umberto Eco and Thomas Pavel, and, approximate to the media phenomena by researchers as Marcela Farré and Marie-Laure Ryan.

KEYWORDS: Television Reality; Fiction; Narrative.

Em um volume inteiramente dedicado aos “métodos de crítica” e análise da televisão, Jeremy G. Butler (2009) inicia sua discussão sobre as relações entre TV e realidade com a pergunta se haveria algo “verdadeiramente” real na TV ou se tudo que ela apresenta não seria uma grande ficção. Dado o propósito metodológico que o guia, Butler deixa claro que não oferece métodos analíticos que permitiriam seu leitor colher porções da realidade ou da verdade na TV, mas, sim, que apresenta caminhos para o exame das estruturas das representações televisuais, permitindo ao leitor observá-las como tal, “mais que como a realidade em si” (Butler, 2009, p. 86, tradução nossa).

A pergunta do pesquisador americano e a resposta que ele oferece não são infrequentes entre aqueles que se dedicam a estudar o fenômeno televisivo. Afinal, por um lado, é certo que a TV transforma a realidade em problema, pois, como observa Butler (2009), “muitos programas não existiriam se nós não acreditássemos que eles apresentam alguma forma de realidade”. Esses programas – de telejornais e programas de auditório a reality shows –, “podem não ser a pura realidade, tal como eles, às vezes, se anunciam, mas ainda são distintos da ficção televisual padrão” (2009, p. 84, no original em inglês). Por outro lado, observa Butler, “as pessoas que fazem os programas de televisão não apresentam e não podem apresentar uma porção da realidade [...] sem primeiro reorganizá-la na linguagem televisiva e, logo, modificando-a ou ‘ficcionalizando-a’ em algum grau”. Ou seja, “na sua transição da realidade para a TV, imagens e sons são massageados, manipulados, e colocados em novos contextos” (2009, p. 83-84, no original em inglês). Ao refletir e analisar os mundos televisivos – nos termos de Butler, “as representações televisuais” – esbarra-se, portanto, no problema da “realidade televisiva”, um termo significativo da tensão ficção/não-ficção e dos processos de hibridização típicos da TV.

Afinal, o que vem a ser exatamente a “realidade televisiva”? De modo geral, o termo pode designar os mundos construídos e apresentados na TV, em programas

tão diversos como uma novela, um documentário ou um *game show*. Há, no entanto, quem prefira restringir o alcance da expressão, circunscrevendo-a ora aos mundos apresentados nos gêneros não-ficcionais ora ao universo restrito dos *reality shows*. Em todos esses usos, a expressão chama a atenção para o fato dos mundos apresentados na TV não serem “espelhos do real”, sendo “realidades fabricadas”, “massageadas”, para usar o curioso termo de Butler (2009), à espera de serem autenticadas, legitimadas pelo telespectador. Essa adesão aos mundos da TV, certamente, não é ingênua ou homogênea, pois – a princípio pelo menos – sabemos que um telejornal nos mostra sua leitura do mundo, que os personagens da novela não existem ou que participantes de um *reality show* são jogadores conscientes das regras do programa. É exatamente em função das diversas atitudes esperadas frente à diversidade de programas que a tensão entre ficção e não-ficção é renovada e intensificada.

O propósito deste artigo, nesse sentido, é se aproximar da “realidade televisiva” a partir de um ângulo menos usual. Não se trata de definir a realidade ou, ainda, de reivindicar algum aspecto ou elemento ético, por exemplo, na relação entre o jornalismo televisual e a realidade que se propõe apresentar, mas, numa visada distinta, refletir sobre o conceito de ficção, termo, aparentemente, impreciso e, frequentemente, alvo de associações simplificadoras. No percurso da discussão, um conceito importante surgirá como pedra angular das relações entre a realidade televisiva e telespectador: trata-se da noção de “mundo possível”, visto como um terceiro termo na dicotomia ficção/não-ficção e nos processos que envolvem a cooperação textual televisiva. A pergunta que orienta o percurso aqui proposto envolve, então, quais ganhos teórico-metodológicos são vislumbrados na aproximação entre a realidade televisiva e a noção de mundo possível.

Como o próprio Butler (2009) observa, a questão envolvendo a relação TV/realidade, certamente, não é simples. Além dos pontos levantados pelo pesquisador americano, é

importante lembrar que ela envolve outros aspectos fundamentais, como, por exemplo, a realidade dos mundos ficcionais, as relações que o telespectador mantém com a ficção, as frequentes e recorrentes hibridizações de gênero e de formatos, além, claro, da simples constatação de que há programas que não se oferecem nem como ficção nem como não-ficção. Observando o problema a partir do universo restrito dos programas “não-ficcionais”, dois exemplos da complexidade da questão puderam ser vistos no telejornal de referência do país, o *Jornal Nacional*, da TV Globo, em 2010.

Na edição de três de novembro, o casal William Bonner e Fátima Bernardes fez o que o site oficial do telejornal definiu como uma, “simpática homenagem ao vivo a Rosana Jatobá”, apresentadora da previsão meteorológica, que estava grávida e exibia sua barriga, diariamente, na telinha. Num clima de bate-papo amistoso, Fátima Bernardes pergunta, ao vivo: “Nos últimos meses, *a gente* acompanhou a chegada da primavera, a chegada do horário de verão, mas a pergunta que *nós, os telespectadores*, gostaríamos de fazer para você é a seguinte: quando chegam os gêmeos? [grifos nossos]. Em seguida, Rosana fala sobre a possível data do parto e sobre os significados dos nomes que pretende colocar em seus filhos. A partir daí, os três discutem com muito bom humor as dificuldades em não “esconder nenhum estado no mapa” com tamanha barriga. Por fim, Bernardes retoma a palavra e diz “*a gente* está gostando muito de acompanhar esse crescimento, que você continue assim com saúde e feliz, como você está demonstrando e, enquanto esse momento de cobrir [com a barriga] toda a costa não chega, vamos ver qual a previsão do tempo para amanhã, né, Rosana?”

Qual o sentido de uma cena como essa num telejornal? A princípio, quando assistimos a um programa noticioso, há a suspensão da ficção como categoria para avaliar o que nos é mostrado. No entanto, o diálogo entre os âncoras do *JN* surge ao mesmo tempo como “real”, “ao vivo”, planejado e estratégico. Esse caso deixa claro que, no esforço de instaurar a realidade que apresenta ao telespectador, a TV precisa

estabelecer o contato entre os corpos da tela (repórteres, âncoras, personagens, lugares identificáveis) e os corpos da sala (telespectadores e o seu mundo). Isso acaba por ampliar o espaço da televisão, pois o espectador é interpelado a vivenciá-lo.

Assim, o que se vê no telejornal é um mundo narrado de tal modo que se pretende confundi-lo com o mundo referencial, criando um efeito de contiguidade entre a narrativa e o objeto da narração, entre o sofá de casa e a bancada do telejornal. O pacto informativo televisual vincula-se a uma série de convenções que visam à constituição de uma relação de confiança e, até mesmo, de intimidade, entre o mundo de referência e aquele da narrativa e dos programas jornalísticos. Esse esforço acaba por tensionar, de forma muito própria, os supostos limites entre ficção e não-ficção.

Outro exemplo é o conjunto de reportagens dedicadas aos vinte e três jogadores da seleção brasileira de futebol, exibida pelo *JN*, entre 12 de maio e 02 de julho de 2010. Em cada reportagem, o repórter Tino Marcos conta a história de um dos convocados para a Copa do Mundo de 2010, delineando o perfil de cada um, recontando sua trajetória e utilizando depoimentos de amigos e familiares. Cada matéria da série de reportagens é aberta com uma vinheta, em que uma bola digital de futebol mostra, em seus gomos, imagens dos jogadores, num movimento contínuo, interrompido com aquela que faz referência ao biografado da vez. Todas as matérias contam histórias de superação, nas quais os jogadores, transformados em heróis melodramáticos, surgem como vitoriosos, diante de circunstâncias adversas: a pobreza, a descrença, a dificuldade de ter seu talento reconhecido, etc. Em cada biografia, o perfil do jogador é estabelecido através de uma metáfora escolhida para caracterizá-lo.

Assim, por exemplo, o goleiro Doni surge como o “garoto que não queria crescer”, que aprendeu a cair e a levantar, numa associação – explicitada na reportagem – entre um movimento recorrente de um guarda-redes de futebol e as sucessivas dispensas que esse jogador teve, até ser aceito por um clube. Já o meio de campo Julio Baptista,

por sua vez, é apresentado como cavalo puro-sangue: forte, vigoroso, elegante e capaz de superar a origem pobre. Muitas das imagens que compõem a série de reportagens obedecem à necessidade de explicitar a relação proposta para as identidades dos jogadores. Além disso, como, frequentemente, são feitas referências ao passado de cada um deles, imagens do presente foram produzidas para corresponder e ilustrar depoimentos e associações: quando a locução fala de um time de meninos no interior, do qual o jogador era integrante, a imagem traz cenas mostrando garotos quaisquer jogando futebol, e assim por diante.

Essa série de reportagens, claramente, dependente de recursos de pós-produção, de efeitos de edição, de jogos de imagens gráficas e daquelas compostas exclusivamente para servir às necessidades da narrativa, ilustra outro aspecto da realidade televisiva. Afinal, não se duvida que Doni ou Júlio Baptista, para se manter o exemplo, existam ou que passaram pelas dificuldades narradas. Porém, é de se duvidar: que a identidade atribuída a eles seja, totalmente, pertinente ou a mais precisa; que as imagens e termos utilizados sejam fiéis “à realidade”; que os recursos narrativos utilizados existam, exclusivamente, em uma suposta função denotativa ou descritora, como alguém poderia exigir de uma narrativa “do real”. Em outras palavras, ainda que não se duvide da existência dos jogadores ou mesmo da pertinência das relações propostas nas matérias, isso não significa deixar de reconhecer que eles foram transformados em personagens da história – ficcional? – que se quis contar sobre eles.

Diante desses exemplos, a realidade como um problema televisual revela mais alguns de seus contornos. Afinal, se não estamos diante da “pura” realidade, por outro lado, dizer que o diálogo no *JN* e as reportagens seriam construções ficcionais, também, não resolve o problema. Até porque, cabe a pergunta: o que é exatamente ficção? No uso corrente, o termo, frequentemente, é usado como sinônimo de uma invenção, como uma construção “livre” das relações com a realidade. O aparente descomprometimento

da ficção com a realidade, no entanto, não explica porque ela é tão importante para o telespectador e tão frequente na TV e em outras mídias. Desenvolver modos mais amplos de compreensão do que é a ficção e dos processos e conceitos que a envolvem surge como outro caminho para o entendimento do fenômeno televisivo, para além, portanto, do reconhecimento de que a realidade televisiva se constitui no imbricamento, hibridização e/ou tensão entre ficção e não-ficção.

Os contornos da ficção

Grosso modo, os exemplos recolhidos no *Jornal Nacional* poderiam ser vistos, por parte daqueles preocupados com o telejornalismo, por dois ângulos distintos. Mais frequentemente, seriam encarados como índices da espetacularização, produzida pelo jornalismo; pois, isso representaria um desvio na função do jornal que é a de mostrar o mundo. Já para aqueles, mais raros, que assumem *a priori* a condição ficcional do jornalismo, seriam indicadores das convenções que governam o telejornalismo, já que necessariamente seria uma obra de ficção. Na crítica a essa polarização, a pesquisadora argentina, Marcela Farré (2004), num volume dedicado ao entendimento do telejornal como mundo possível, e, fortemente inspirada pelo pensamento de Thomas Pavel, caracteriza essas duas considerações sobre a relação entre texto e ficção e defende uma terceira via:

- a) No primeiro caso, considera-se a ficção como um fenômeno textual, estrutural e imanente, como uma espécie de desvio da norma, bem diferente da referencialidade e da realidade;
- b) No segundo caso, a ficção é algo que não se distingue do mundo de referência, já que se considera qualquer texto como uma espécie de simulacro do mundo;
- c) Já na terceira via, proposta pela pesquisadora, um texto ficcional é diferente daqueles da realidade, mas não é oposto a eles, não se constituindo como desvio e possuindo estreita relação com o mundo de referência.

Essas três posições resumem concepções teóricas bem delimitadas: a) a primeira corresponderia a uma visão segregacionista da linguagem e da ficção; b) a segunda assumiria um viés integracionista; e c) a terceira propõe uma perspectiva referencial da ficção. No que diz respeito à televisão, aquele que tem como ponto de partida a segregação, seguramente irá denunciar qualquer incursão ficcional num programa que tenha a finalidade estrita de informar. Já o que adota uma perspectiva integracionista fatalmente dirá que uma novela e o telejornal são ficções, desconsiderando, por exemplo, as diferenças entre os contratos comunicativos de ambos os produtos. Já, como postula Farré, quando se adota a teoria referencial, admite-se,

“

em primeiro lugar, que o ficcional não é oposto à realidade. Que há um cruzamento entre as modalidades de expressão referencial e ficcional, que permite pensar a realidade à parte de convenções não referenciais ou denotativas. Que há zonas intermediárias nas quais certas coisas podem ser comunicadas também – e às vezes melhor – por meio da ficcionalização.

(Farré, 2004, p. 78, tradução nossa)

Essa terceira via tem o mérito de reconhecer a força representacional da ficção e ser capaz de reconhecer a existência de zonas fronteiriças. Ela desloca o problema em torno do estatuto ficcional das obras, mas não o apaga, pois toma as estratégias narrativas ou textuais como algo que articula e perpassa textos de diferentes naturezas. Parece mesmo atraente. Uma vez que, sugere formas de superar a dicotomia ficção/

não-ficção e de avançar no entendimento dos processos mediáticos na sociedade contemporânea, esse outro caminho, ainda, está em desenvolvimento, necessitando de maior investigação conceitual e metodológica. Nos termos utilizados por Farré (2004), por exemplo, não fica claro que processos envolvem a noção de “ficcionalização”, ora tomada como sinônimo de estratégia narrativa, ora indicando modos de composição de mundos possíveis. Cumpre, então, antes de mais nada, tentar esclarecer o que se entende, afinal, por ficção.

Nesse sentido, é, exatamente, Thomas Pavel (1986) quem observa que o termo agrega pelo menos três grandes dimensões, sendo necessário diferenciá-las para que se reconheçam as distintas posições a seu respeito. A primeira delas remete a questões metafísicas, acerca dos seres ficcionais, da (sua) verdade e do seu estatuto ontológico; um outro conjunto de discussões envolve aspectos demarcacionais, no esforço de estabelecer limites sofisticados e/ou precisos entre ficção e não-ficção; por fim, uma terceira dimensão remete a aspectos institucionais, às voltas com o lugar e a importância da ficção como uma instituição cultural.

A atenção de um pesquisador a um desses aspectos não envolve, necessariamente, o esforço de apreensão dos demais, observa Pavel (1986), que associa, ainda, a perspectiva por ele chamada de “segregacionista” a um olhar externo, que mede a ficção a partir do privilégio ao mundo não-ficcional. Já a perspectiva “integracionista” corresponderia a um “olhar interno”, “cujo propósito é propor modelos que representem os modos como os ‘usuários’ entendem a ficção” (Pavel, 1986, p. 43, tradução nossa). Para o pesquisador americano, a reflexão sobre a ficção necessita de um sistema conceitual mais rico, capaz tanto de fazer frente à força epistemológica da visão segregacionista quanto oferecer um modelo conceitual mais flexível que aquele da visão integracionista. Segundo Pavel (1986), um dos elementos fundamentais para a construção de uma visão mais elaborada da ficção necessitaria de uma teoria dos objetos

e mundos ficcionais, uma reflexão que, segundo ele, articula-se à noção de “mundo possível”.

Está claro, portanto, que, para Pavel, as visões segregacionista e integracionista detêm força teórica distinta, sendo a primeira mais consistente e desenvolvida. Muito da atenção do pesquisador, nesse sentido, destina-se à elaboração de uma crítica a essa perspectiva, cujo fundamento, denominado “segregacionismo clássico”, seria representado por Bertrand Russel e seus seguidores, que fazem uma negação absoluta a qualquer estatuto ontológico para os objetos que não existem. Assim, excluem do domínio do verdadeiro quaisquer discursos que remetem a objetos de ficção, já que acreditam que eles dizem somente de uma não realidade. Já a face moderna dessa corrente é alimentada, segundo Pavel (1986), pela teoria dos atos de fala, de Austin e especialmente Searle, segundo a qual as assertivas ficcionais seriam “não-sérias”, “parasitárias” ou “falsas”. Segundo a teoria dos atos de fala, as obras literárias, por exemplo, devem ser tomadas como discursos separados das condições que tornam possíveis os atos ilocucionários, sendo consideradas como um uso particular dos atos de linguagem.

John Searle avança nessa perspectiva, ao propor uma concepção pragmática e não semântica do estatuto da ficção. Para ele, ser ou não ficcional não dependeria propriamente de propriedades textuais, mas, sim, da intenção do autor e sua posição a respeito do que relata, sendo difícil saber se uma frase é ficcional ou não, se não conhecemos seu contexto. Além disso, Searle defende que há um uso “não sério” da linguagem, sem comprometimento do autor (a ficção), e um outro “sério”, que pode ser tomado como verdadeiro. Assim, como qualquer ato ilocutório, a asserção deveria obedecer a regras precisas, tanto do ponto de vista do sentido (a semântica), quanto dos usos da língua (a pragmática). A verdade do enunciado seria estabelecida mediante algumas regras, dentre as quais a mais importante deveria ser o comprometimento

do interlocutor com a crença na veracidade do que postula. Nesse sentido, a ficção não se constituiria como um ato de fala pleno e autêntico, já que o autor faz “como se” fizesse uma afirmação. Imitando o ato de fazer afirmações, ele simula que declara, finge que postula.

Contra esse entendimento da ficção, Pavel (1986) desenvolve três argumentos. Primeiro, questiona o comprometimento do autor com suas asserções, discutindo tanto qual sua natureza, quanto a idealização que envolve tal concepção, e chamando atenção, por fim, para o caráter coletivo – não individual – da linguagem, que faz com que as certezas e os compromissos sejam menos com o que falamos e mais com os nossos amigos, as nossas fontes, os grupos sociais a que pertencemos. O segundo argumento reside exatamente aí, na crítica do autor como a única origem e o mestre de suas próprias asserções. Para Pavel, essa visão reflete uma perspectiva cartesiana de sujeito, já bastante criticada, por exemplo, pela psicanálise e pelo desconstrucionismo.

O terceiro argumento de Pavel (1986), por sua vez, dedica-se a questionar o caráter supostamente falso das asserções ficcionais. Para o pesquisador americano, por um lado, os atos poéticos são “vicários”, não raro, ultrapassando a consciência e as intenções de quem os performa. Por outro lado, a distinção entre asserções falsas e genuínas dizem pouco a uma obra ficcional, uma vez que, seu poder de afetação não depende dessa distinção. É possível viver uma experiência, emocionalmente, inesquecível com uma obra ficcional, independentemente de se saber ou considerar se a asserção é “genuína” ou não. Por fim, e mais importante, a distinção entre asserção séria e não-séria, para Pavel, recusa a criatividade e fluidez do uso cotidiano da linguagem, afirmando uma visão fortemente normativa, na qual a inventividade seria algo “marginal”. Diz Pavel:

“

[Mas] quando considerado desde um ponto de vista integracionista, a ficção deixa de ser uma anormalidade, marginalmente aceita, por uma conservadora, mas tolerante comunidade de falantes. Visto desta perspectiva favorável, o comportamento referencial inclui aspectos criativos, de risco, tanto quanto uma tendência de estabelecer padrões convencionais.

(1986, p. 27, tradução nossa)

Tendo em vista os estudos sobre televisão, não é incomum encontrarmos pesquisadores que se dedicam a apreender a realidade televisiva, ora adotando a perspectiva da teoria dos atos de fala, como, por exemplo, François Jost (2004), ora não desenvolvendo uma reflexão sobre o conceito de ficção, quando não, reduzindo o termo como sinônimo de invenção ou de falsidade. Em outras palavras, o estudo sobre a telerrealidade deixa, frequentemente, de lado a discussão acerca do seu suposto elemento composicional ou antinômico, conforme o ponto de vista adotado. Mesmo que discorde ou concorde, em maior ou menor grau, com as críticas de Pavel às teorias dos atos de fala, sua caracterização das três dimensões implícitas, no conceito de ficção, é esclarecedora. Nesse sentido, o entendimento do papel da noção de mundo possível e sua aproximação com a TV fornecem elementos a mais para o aprofundamento da questão.

O que é um mundo possível?

O conceito de mundo possível foi cunhado por Leibniz como base para um modelo das modalidades lógicas. A absorção dessa noção, no âmbito dos estudos sobre a ficção, ao

mesmo tempo em que reconhece a sua origem na lógica modal, opera deslocamentos fundamentais. Para efeitos deste texto, e tendo em vista os limites necessários para ele, trabalharemos com três perspectivas distintas e complementares. Para Pavel, a noção serve a uma maior precisão dos objetos e mundos ficcionais, contribuindo para aprofundar o entendimento das relações que envolvem a ficção, nas três dimensões que a constituem. Para Umberto Eco (2002), por sua vez, a noção é fundamental para apreensão dos processos de cooperação textual. Já em sua pesquisa sobre a realidade virtual, a suíça Marie-Laure Ryan (2001) entende que a noção é importante para a reflexão acerca dos mundos virtuais produzidos pelas mídias contemporâneas e dos processos de interação que os receptores desenvolvem com elas.

Nesses deslocamentos, uma diferença é fundamental, como aponta Eco, já que nesses outros usos, a noção de “mundo possível” é distinta da utilizada pela lógica modal, em pelo menos um aspecto importante: nesta, trata-se de “conjuntos vazios de mundos” e nas demais, de mundos “individuais’ *mobiliados* (Eco, 2002, p. 105-106). Em outras palavras, interessa, para a associação entre ficção e mundo possível, o fato dos mundos ficcionais serem repletos de qualidades, de atributos, constituindo-se como construtos culturais, postos em cena pelas diversas obras de linguagem.

O possível, portanto, não é uma operação estritamente lógica, mas uma virtualidade, posta em cena pelas diversas referências presentes nos textos. A relação entre o uso da noção de “mundo possível”, para o entendimento dos mundos textuais varia, porém, nesses três autores, em função dos interesses que os movem. Enquanto Pavel utiliza o conceito em diálogo forte com a lógica modal, para Umberto Eco, bastaria dizer que *não* são a mesma coisa. De fato, trata-se de duas categorias que funcionam em quadros teóricos distintos” (2002, p. 106, tradução nossa). Já Ryan entende que autores como Eco e Pavel desenvolvem elementos comuns na noção de “mundos possíveis” e que

envolvem sua definição e relações importantes, como seu papel na cooperação textual e na relação entre textos ficcionais e não-ficcionais.

Segundo Pavel, um mundo possível pode ser entendido como, “uma coleção abstrata de estados de coisas, distinta das afirmativas que descrevem esses estados e, logo, distinta da lista completa de sentenças do *livro sobre o mundo*” (1986, p. 50, grifos do original). Em *Lector in Fabula*, a noção de “mundo possível” está assim explicitada por Eco:

“

um estado de coisas expresso por um conjunto de preposições onde para cada preposição ou p ou ~p. Como tal, um mundo consiste em um conjunto de indivíduos dotados de propriedades. Visto que algumas dessas propriedades ou predicados são ações, um mundo possível pode ser visto também como um curso de eventos. Dado que esse curso de eventos não é real, mas absolutamente possível, ele deve depender dos comportamentos proposicionais de alguém, que o afirma, nele acredita, com ele sonha, deseja-o, o prevê, etc.

(2002, p. 109)

Ou seja, tanto para Pavel (1986) quanto para Eco (2002), os mundos possíveis articulam-se a um conjunto dado de “coisas”, de afirmativas sobre um mundo (aquele em que vivemos ou os das obras de linguagem). Para Pavel, os mundos possíveis são presentes tanto nas realidades virtuais das obras de linguagem, dos textos, quanto na realidade social, uma vez que, o que entendemos como “o mundo” é constituído por um conjunto de regras e de explicações que definem a realidade e as condições para

que ela se estabeleça e transforme. Os mundos oferecem, então, modelos internos que definem tanto a realidade quanto a ficção e outros modos de construção de sentido, como os mitos ou as religiões.

Desse modo, imaginação e criatividade são elementos importantes na composição dos mundos, sendo regulados por seus modelos internos e pelas regras institucionais que a envolvem. Para Pavel, “uma população privada de imaginação não é nada mais que a fantasia de uma pessoa numa população capaz de imaginar” (1986, p. 55, tradução nossa). Para a semiótica do texto narrativo, de Eco (2002), o termo mundo possível designará indivíduos, ações e propriedades configurados na concretude do texto que se constitui. Ou seja, não é uma manifestação imanente ou linear da narrativa (somente aquilo que está escrito), mas, sim, o conteúdo total, quer ele implícito ou explícito, dado ou interpretado, que o leitor empírico irá atualizar com os dados da sua “enciclopédia”, no momento da decodificação. Assim, um mundo possível é sempre um constructo, antes de tudo, cultural.

Nesse sentido, Marcela Farré (2004) atenta para o fato de que a categoria de possibilidade não se dirige, exclusivamente, a uma existência efetiva – como postulava a lógica modal –, mas, sim, ao que acontece dentro do universo abarcado pelo texto. No caso das obras de linguagem, Marie-Laure Ryan (2001) esclarece o uso do termo ao associá-lo à metáfora do texto como um “mundo” e a uma “poética da imersão”, que caracterizaria a relação que este estabelece com o receptor. Quando traçamos uma narrativa, por exemplo, delineamos certo número de indivíduos providos por um número limitado de propriedades. Tais propriedades ou podem seguir as mesmas regras do mundo referencial ou a própria narrativa pode criar aquelas válidas somente em seu mundo (um lobo que fala, porquinhos que constroem casas).

No entanto, um texto jamais poderá desenvolver todas as possíveis propriedades de um indivíduo ou coisa, porque, de modo algum um mundo narrativo pode ser

totalmente autônomo do mundo de referência. Desse modo, há sempre uma oferta de liberdade para o leitor, que preenche os espaços vazios inerentes a qualquer construção narrativa. Assim, ao mobiliar-se e atribuir uma série de propriedades aos seus indivíduos, o mundo possível se superpõe ao mundo de referência, gerando uma fricção entre ambos.

Nesse quadro de abordagem dos mundos possíveis, o chamado “mundo real” de referência deve ser entendido, também, como uma construção da cultura. Assim, os elementos de comparação entre ambos mundos dependem de qual “enciclopédia” (Eco, 2002) ou “obra magna” (Pavel, 1986), o indivíduo utiliza como instrumento para efetuar essa operação. Daí a importância da noção de mundo possível para o entendimento da cooperação textual. Eco (2002) dá o exemplo de que, reconhecemos como irreal a possibilidade da avó da Chapeuzinho Vermelho ter sobrevivido ao ingurgitamento de um lobo. Outro leitor, porém, pode acreditar na possibilidade real de que Jonas tenha sido devorado por um peixe e, passado três dias, saído intacto, pois, de acordo com a sua enciclopédia aquilo seria extremamente possível. Assim, a categoria de possibilidades, do que é real ou não, depende de uma relação maior, que envolve a troca comunicativa dos discursos e a enciclopédia dos indivíduos.

Não se trata aqui, no entanto, de relativizar toda a realidade e tomar a atitude “integracionista” de dizer que não existe nada fora dos textos. O “real” pode não ser apenas um constructo cultural, mas as formas de acessá-lo e convertê-lo em realidade o são. Daí a necessidade metodológica de caracterizar certos tópicos do mundo de referência, com o objetivo de compará-lo com os demais mundos possíveis. Ou seja, o nosso mundo de atualidades está cercado de diversos outros mundos possíveis, que utilizamos para melhor compreendê-lo e atualizá-lo. Para isso, temos em conta que um mundo possível constitui parte do sistema conceitual de algum

indivíduo e depende de esquemas conceituais mais amplos (as enciclopédias, as obras magnas).

Nesse sentido, um mundo possível é sempre resultado de um permanente jogo de “fazer-criar” e de uma convenção temporal e cultural que diz o que é ficção ou não, num determinado contexto histórico. Pavel (1986) encontra na mitologia um importante ponto de análise. Para a nossa sociedade moderna, é impensável acreditar na existência efetiva de Zeus, Atena ou todos os outros deuses gregos. Por muitos processos históricos, tais divindades estão hoje abarcadas, culturalmente, pelo âmbito do ficcional. No entanto, para um grego do período clássico, todos os deuses do Olimpo eram tidos como a realidade possível e havia uma fusão de suas ontologias.

Marie-Laure Ryan (2001) observa que os limites entre os mundos possíveis e aqueles impossíveis são decorrentes das condições de acessibilidade, ou seja, das condições de interação entre os mundos e o indivíduo, entre texto/leitor, incluindo-se aí a enciclopédia de ambos. A autora, também, alerta para que se evite a redução dos mundos ficcionais aos mundos textuais, uma vez que: a) a distinção entre real e possível se dá, também, dentro do domínio semântico do texto, seja ele ficcional ou não; b) se os mundos não reais fossem apreendidos como simples afirmações de possibilidades não haveria diferença fenomenológica entre afirmações contra-factuais ou expressões de desejo e afirmativas ficcionais.

Da mesma forma, a autora observa que uma distinção importante entre textos ficcionais e não-ficcionais se dá nos processos de “recentramento” do receptor. Uma vez que todo texto “recentra” o receptor em seu universo de referências, aquele de caráter ficcional não só mobilia o mundo com indivíduos e atributos, como estabelece os parâmetros para avaliação das ações e seus desdobramentos. Já em um texto não-ficcional esse processo é clivado, acontecendo em dois momentos:

“

(1) um no qual o leitor constrói o texto (ou seja, se engaja imaginativamente na representação); e (2) um no qual o leitor avalia o texto (ou seja, se distancia da imagem, separa-a e considera a precisão das asserções individuais com respeito ao mundo referencial). Na primeira fase, o leitor contempla o mundo de dentro e, na segunda, de fora.

(Ryan, 2001, p. 104-105, tradução nossa)

Essa clivagem não apaga o fato de textos ficcionais e “não-ficcionais” precisarem da adesão do receptor para se constituírem, “adquirirem vida”. Ao mesmo tempo, deixa claro que a ficção não está, portanto, separada do mundo de referência e deve ser entendida numa relação mais ampla entre o mundo possível e as enciclopédias movimentadas no processo comunicacional. Nesse sentido, a ficção serve inclusive para colocar nossa cultura e sociedade em perspectiva, já que avança sobre as “fronteiras” do que entendemos como o real. Como defende Farré,

“

muitas são as questões que, a partir dessa perspectiva, podemos examinar: a mimese em sua relação com a práxis; o que resulta verossímil e necessário segundo um princípio de realismo; os pactos de leitura que estabelecem em que sentido um texto deve ser compreendido; os modos em que uma obra afeta as condições sociais; o que é aceitável ou não, segundo o tipo de texto que se trate; o lugar da ficção literária entre as produções humanas; seu valor de verdade, etc.

(Farré, 2004, p. 88, tradução nossa)

Nesse sentido, há combinações possíveis e critérios múltiplos para dizer da ficcionalidade de um produto. Uma obra pode valer como ficção no sentido institucional, sem ser considerado “irreal” ou “inexistente” do ponto de vista metafísico/semântico. Isso é muito importante para análise de um telejornal, já que, por exemplo, ainda que as personagens de uma notícia possam ter suas ontologias alteradas/moldadas (sendo apresentadas, por exemplo, como categorias: consumidor, dona de casa, empresário, etc.) e o veículo faça incursões “fissionais” (como o uso do melodrama, recursos de edição, de grafismos), institucionalmente o telejornal deve ser reconhecido por sua natureza não ficcional, já que é primordial para o pacto com o telespectador que se creia que o que se “transmite” é, se não a verdade, pelo menos uma verdade possível e legítima.

Além disso, a perspectiva triádica de Pavel (1986) afasta a visão em pares da ficção (ficção/mentira, realidade/verdade) e nos permite dizer que ainda que o telejornal lance mão de recursos narrativos diversos, ele não estará incorrendo num erro ou numa falsificação do real, já que, muitas vezes, se pode entender melhor o mundo de referência pela ficção, por sua vez submetida aos processos de regulação típicos ou inevitáveis de qualquer instituição social.

Questões para desenvolvimento

A partir dessa breve incursão teórica e da rápida aproximação ao *Jornal Nacional*, podemos refletir sobre a complexidade da “realidade televisiva” não apenas sob o prisma do real, mas também da ficção. Tendo em vista os exemplos citados, é certo que um telejornal precisa mostrar o que enuncia, lançando mão de estratégias narrativas diversas, como recursos gráficos ou imagens pré ou pós-fabricadas. Ao extremo, faz-se uso, inclusive, de encenação, como no caso das matérias dos jogadores, em que há uma representação da mãe de Júlio Baptista, por uma atriz, ou o uso de um goleiro *fake*, para representar Doni.

Em ambas, é a locução do repórter/narrador a responsável por atribuir sentido e verossimilhanças a essas situações altamente artificiais. Júlio Baptista e Doni, tal como construídos pelo *JN*, certamente são sujeitos tornados possíveis pelas reportagens a eles dedicados. Isso não é dizer que eles não existam, mas que, ali, naqueles mundos, eles são construtos culturais, para os quais contribuem elementos importantes da sociedade brasileira (a valorização da superação, a figura do herói melodramático, as lições de vida necessárias às suas histórias, etc.). Ao mesmo tempo, isso não implica dizer que são seres ficcionais: ainda que produzidos, suas histórias são institucionalmente reguladas, avaliadas pelo crivo do real possível e/ou aceitável, não só por parte dos telespectadores, individualmente, como pelas demais instituições sociais que interagem com a TV. No exemplo, esses jogadores seriam tomados como ficcionais, se moldados de modo muito distante daquilo que poderia ser considerado “aceitável” como realidade.

O que governaria essa aceitação? Diante da impossibilidade de se perguntar a cada um dos telespectadores qual o limite aceitável entre ficção e não-ficção, a televisão obviamente, supõe comportamentos e valores. Não é infrequente nos depararmos com falas de produtores de programas de televisão afirmando que tal ou qual ação se sucederá em função do que o público gosta, desgosta, tolera, concorda. Fica claro, então, que tanto a não-ficção quanto a ficção mantém relações complexas com o que se entende como a realidade social, nem aquela podendo ser vista como espelho, nem esta como pura invenção.

Dizer que um mundo ficcional representa algo inexistente, aparentemente, responde à dimensão “metafísica” da ficção, mas não esclarece muito acerca das dimensões demarcacionais ou institucionais. Nesse sentido, uma maior problematização dos conceitos e processos da ficção e mesmo o uso de noções de mundo possível, abrem espaço para uma gama de novos problemas e novos espaços críticos. Provocadoramente,

pode-se, por exemplo, perguntar quais as dimensões de possibilidade dos mundos possíveis na TV. Em outras palavras, que mundos possíveis são possíveis na realidade televisiva brasileira?

Essa pergunta decorre do reconhecimento de que há muito mais em jogo que a dicotomia ficção/não-ficção deixa ver e que termos como “realidade televisiva” são indicadores importantes. Ao refletirmos, mesmo que brevemente, sobre a ficção, observamos, como aponta Pavel (1986), que há distintos modos de percebê-la e nenhum deles é capaz de dar uma definição exclusiva. É possível utilizar elementos marcados ontologicamente como ficcionais, para estancar o fluxo do real e estabelecer sentidos referenciais, a partir dos interesses da narrativa e das relações que ela estabelece com seus espectadores, por exemplo. Além disso, a ficção nos permite ter acesso a outros ramos do cotidiano, explorar relações possíveis, aumentando as possibilidades da realidade.

A questão sobre o estatuto ficcional, sobre a realidade e suas construções, sendo ampla, não permite, porém, que operemos reduções simples ou fáceis. Recusar à ficção qualquer validade, ou mesmo olhá-la “de fora” é deixar de apreender todo um conjunto de questões fundamentais para a configuração das sociedades contemporâneas. Evitar respostas fáceis, nesse sentido, implica tanto deixar de lado a afirmação de que tudo é ficção, como tomar os textos ficcionais como não-ficcionais, desconsiderando a complexidade de seus processos. Os mundos da TV, da novela, do programa de entretenimento, do telejornal, entre outros, se situam dentro de um regime complexo de textos, que nos apresentam o seu mundo e nos revelam aspectos do nosso, ajudando na construção permanente do que entendemos por realidade. Menos que “tomar partido” a favor ou conta a ficção, talvez o mais instigante seja observar como seus limites se estabelecem, alargam, reduzem, transformam-se. ●

REFERÊNCIAS

- BUTLER, Jeremy G. *Television: Critical Methods and Applications*. Nova York: Routledge, 2009.
- FARRÉ, Marcela. *El Noticiero como Mundo Posible*. Buenos Aires: La Crujía, 2004
- ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ELLIS, John. *Visible fictions*. Londres: Rotledge, 1994.
- GOMES, Itania (Org.). *Televisão e realidade*. Salvador: EDUFBA, 2009
- IMBÉRT, Gerárd. *El zoo visual*. Barcelona: Gedisa, 2003
- JOST, François. *Seis lições sobre a televisão*. Florianópolis: Sulina, 2004
- MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio. (Org.). *O jornal: da forma ao sentido*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002a. p. 49-83.
- PAVEL, Thomas. *Fictional Worlds*. Boston: Harvard University Press, 1986.
- POZUELO YVANCOS, José María: La ficcionalidad: estado de la cuestión. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n. 3, p. 265-282, 1994.
- RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa – Tomo I*. Campinas: Papirus, 1994.
- RYAN, Marie-Laure. *Narrative as virtual reality*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001
- VERÓN, Eliseo. *El cuerpo de las imágenes*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2001.

NOTA

- ¹ Artigo apresentado ao GT Estudos de Televisão, do XX Encontro da Compós.