

A intertextualidade na televisão: entre representação e apresentação do real

Marie-France Chambat-Houillon é professora e pesquisadora da Universidade de Paris 3; doutora em Comunicação (Universidade de Paris 3); pesquisadora do Centre d' Études sur l'Image et le Son Médiatiques (CEISME).
Email: mfchambat@wanadoo.fr

Tradução de Elizabeth Bastos Duarte e Vanessa Curvello.

Resumo: O trabalho apresenta reflexão inspirada na vontade de compreender como a intertextualidade compõe, ou mesmo rompe, com as finalidades do televisual, quando este se trata do mundo. A intertextualidade é um campo muito vasto, sobre cujos limites me interrogarei, inicialmente. Para apreender a complexidade de seu funcionamento em televisão, vou privilegiar uma de suas figuras exemplares, a citação, deixando de lado a alusão, a referência e o plágio. Assim, a análise da citação permitirá saber a maneira como a televisão amarra as relações de um lado com a realidade e de outro com a ficção.

Palavras-chave: intertextualidade – representação – apresentação

Resumen: El trabajo presenta reflexión inspirada en el deseo de comprender como la intertextualidad compone, o incluso rompe las finalidades de lo televisual, cuando este trata del mundo. La intertextualidad es un campo muy vasto, sobre cuyos límites, inicialmente, me interrogaré. Para aprehender la complejidad de su funcionamiento en televisión, privilegiaré una de sus figuras ejemplares, las citas, dejando de lado la alusión, la referencia y el plagio. Así, el análisis de las citas permitirá conocer la manera como la televisión amarra las relaciones, por un lado con la realidad y por otro, con la ficción.

Palabras-clave: intertextualidad – representación – presentación

Abstract: The paper presents a reflection inspired on the will to understand how intertextuality constitutes or even breaks with the purposes of televisuality, when this deals with the world. Intertextuality is a very vast field, and I will initially ask myself about its limits. In order to grasp the complexity of its functioning on television I will privilege one of its exemplary figures, citations, leaving aside allusions, references and plagiarism. Hence, analysis of a citation will provide information as to how television binds relations on the one hand with reality and on the other with fiction.

Keywords: intertextuality – representation – presentation

Qualquer telespectador pode se dar conta, quando acende sua televisão, da diversidade dos programas exibidos em um único dia. Os telejornais estão lado a lado com os **sitcoms**, os spots publicitários enquadram as variedades e as emissões de tele-realidade precedem os magazines de informação. Entretanto, face a tantas proposições discursivas, o telespectador longe de ficar desconcertado, sabe reconhecer, a partir dos índices internos e das chamadas, o gênero do programa a que ele assiste. Embora existam numerosos critérios que determinam as dimensões de gênero, um dos mais importantes para a recepção por parte do telespectador consiste no conhecimento de qual é o objeto visado pelo programa. Mais precisamente, de que falam as emissões? O que elas mostram? Esse critério, visando à determinação do conteúdo dos discursos não deixa de invocar a tradicional questão que anima – e anima ainda – a maioria das reflexões sobre as linguagens e a **mimésis**: qual é a distância entre o discurso ordinário e o discurso inventado, quais as fronteiras entre o discurso referencial e o discurso ficcional? Dito de outra forma, trata-se da questão do estatuto de **realidade**, quando a mídia a elege como objeto possível de seu discurso.

O conhecimento sobre a natureza do objeto do discurso é fundamental para a compreensão das tramas que envolvem a intertextualidade televisual. Com efeito, seguidamente descrita como uma **janela aberta para o mundo**, a televisão, entretanto, não se restringe a falar unicamente dos fatos reais. Frequentemente mesmo, a realidade factual não é a preocupação principal das emissões que oferecem um espaço de reapresentação a outros discursos: uma peça de teatro, um filme de cinema, um texto literário, um programa mais antigo ou vindo de uma outra televisão nacional, um fragmento de música, etc. Os programas compõem-se, então, como lugares de apropriação e de circulação de discursos estabelecidos, procedentes de outras práticas culturais. Como já abordei esse tema em outros trabalhos (Chambat-Houillon, 2007), as emissões de televisão têm a possibilidade de reapresentação de discursos de natureza muito diversa (visual, musical, verbal, ou mesmo audiovisual), que não foram concebidos inicialmente para aceder à cena televisual e essa recontextualização pode adotar muitas formas^[1]. Um dos pontos importantes para compreender a intertextualidade televisual não reside somente na sua extraordinária capacidade de poder tudo citar; ela tem o poder de convocar, sobretudo através das modalidades de reprise, de repetição – parcial ou não –, um discurso com existência prévia em outro lugar, apresentado sobre outros suportes, frequentemente independentes do circuito midiático. Um exemplo, dentre outros, é aquele

da citação literária trocada entre dois protagonistas em uma cena de televisão. A convocação midiática desse ou daquele escritor repousa sobre sua notoriedade no panteão literário, notoriedade essa construída independentemente da mídia televisão. Não se citam sempre autores cujos textos são contemporâneos daquele que os cita!

Deixando de lado os detalhes técnicos da enunciação dos **em-préstimos** intertextuais (Chambat-Houillon, 2003, 2004 e 2007), minha reflexão atual inspira-se na vontade de compreender como a intertextualidade compõe, ou mesmo rompe, com as finalidades do televisual, quando este se trata do mundo. A intertextualidade é um campo muito vasto, sobre cujos limites me interrogarei, inicialmente. Para apreender a complexidade de seu funcionamento em televisão, vou privilegiar uma de suas figuras exemplares, a citação, deixando de lado a alusão, a referência e o plágio. Assim, a análise da citação permitirá saber a maneira como a televisão amarra as relações de um lado com a realidade e de outro com a ficção. Evidentemente essas duas perspectivas, realidade/ficção, estão articuladas uma a outra, uma vez que a ficção é freqüentemente definida como uma interrupção da relação com o mundo, ou seja, como **suspensão** da referência com o mundo, pressupondo que esse seja o caráter normal do discurso televisual. A participação das citações nas ficções televisuais deve ser encarada como um caso particular de estratégia a desafiar as referenciais precedentes.

Intertextualidade e realidade

O princípio da intertextualidade televisual, ou seja, do reenvio de um programa a outros discursos, pauta-se pelo questionamento da dimensão referencial da televisão, qualquer que seja o gênero da emissão em pauta. Com efeito, na relação intertextual, o objeto constituído pela televisão não é mais o mundo, nem a realidade, mas um fragmento de discurso, um **texto** audiovisual, pictórico, verbal ou musical.

Diferentemente da literatura e da evolução geral de suas teorias^[2], o discurso televisual não pretendeu jamais funcionar sobre o princípio da auto-referencialidade, que denuncia a referência como uma ilusão. Com efeito, a maior parte das teorias sobre a narrativa e a literatura têm rejeitado o mundo, precisamente sua representação – ainda chamada de **mimésis** –, como conteúdo possível. Elas apóiam-se sobre as teses do lingüista Saussure que avança na idéia de que a significação entre os signos lingüísticos somente pode ser **diferencial**, ou seja, sem nenhuma ligação com o mundo,

sem ligação com um referente. É a famosa máxima saussuriana: o signo **“une não uma coisa a um nome, mas um conceito a uma imagem acústica”** (1972, p. 98). Resumidamente, segundo Saussure, a realidade não tem seu lugar no sistema de significação da língua. A extensão dessa concepção lingüística ao campo literário favoreceu a emergência de um contexto benéfico para a noção de intertextualidade, criada por Júlia Kristeva, a partir do dialogismo de M. Bakhtin. A intertextualidade de Kristeva define-se como o princípio constitutivo de produção de todos os discursos, uma vez que **“todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”** (Kristeva, 1969, p. 146). Essa intertextualidade generalizada supõe que o mundo não possa mais ser um objeto de discurso, que ele não possa ser um conteúdo possível. Dogmaticamente, essa intertextualidade faz com que os textos reenviem somente a outros textos, impossibilitando qualquer tipo de acesso ao real.

Citação como estratégia comunicacional

Contudo, esse quadro intertextual é ultrapassado pela televisão. Que um texto tenha por objeto um outro texto, que uma emissão de televisão fale de um quadro ou de uma outra emissão é da ordem do possível, mas não do necessário. A citação, como configuração intertextual particular, é convocada para permitir empréstimos **pontuais** a outros campos culturais e midiáticos. Essa maneira de citar – e a própria concepção de intertextualidade à qual está ligada – advém de uma estratégia de discurso singular e não-extensiva que se apóia sobre a definição literal do termo **intertextualidade**: relação entre textos singulares e únicos. A intertextualidade torna-se então uma estratégia comunicacional para a **dispositio** de certas passagens de discursos e não se constitui em um princípio gerativo universal. Definir a intertextualidade como uma estratégia é um quadro teórico compatível com a definição que lhe é atribuída por Gerard Genette, que a concebe como a **“presença efetiva de um texto em um outro”** (Genette, 1981, p. 8) [3]. Uma vez que a intertextualidade consiste na introdução atestada de um fragmento ou da parte de um texto, a citação torna-se então exemplar dessa prática relativa, tanto pela colocação em relação de dois discursos, como também por sua contingência, pois uma emissão de televisão não é obrigada a recorrer às citações e à intertextualidade para existir. Mas, quando a televisão quer se apropriar de um propósito já empregado ou uma imagem já mostrada, a citação é escolhida enquanto prática intertextual, literal e efetiva. A mais literal, porque a emissão acolhe, pela repetição de sua **textu-**

alidade, seus propósitos, imagens ou mesmo fragmentos musicais que não foram produzidos pelo mesmo enunciador que coordena discursivamente a emissão. A mais explícita, porque essas apropriações nunca são mascaradas, nem dissimuladas pelo citante. Se o são, abandona-se o campo legal da intertextualidade em favor daquele que se constitui em plágio fraudulento. Assim, diferentemente da intertextualidade de Kristeva, a citação não é minimamente necessária à produção discursiva. No centro de uma emissão, o discurso televisual pode oferecer tanto uma cena midiática a outros discursos como uma representação da realidade, reenviando ao mundo. A citação é ocasional (isso não quer dizer que ela seja pouco freqüente), não sendo geralmente um componente **essencial** dos discursos.

Intenção de citar

Considerar a citação uma estratégia enunciativa particular permite compreender por que ela não pode existir sem **intenção** adequada. Assim, é impossível citar sem a vontade consciente de fazer uma apropriação. Não existe citação fortuita. De resto, o caráter explícito da citação serve precisamente para guiar, a partir de índices visíveis, o telespectador em direção a essa presunção de intencionalidade. Mas, a suspensão da efetividade da citação em televisão, relacionando-a à dependência de uma intenção, tem duas conseqüências maiores.

Primeiramente, permite evitar, de um lado, a confusão entre a citação e **influência**, que ocorre em processos de produção de discurso difusos, porque inconscientes; de outro, a associação, por parte da recepção, da citação às **reminiscências** do telespectador, os habituais isso me faz pensar em, que podem parasitar a interpretação de um programa e que pertencem à história do espectador. Uma citação sem ancoragem literal e explícita no interior de uma emissão é uma pura quimera espectral. Se ela não está atestada, nem assinalada em um programa, ela é o resultado das projeções fantasiosas do público. A influência e a reminiscência constituem-se em um entorno do campo de ação da citação, definida como o resultado enunciativo de uma intenção específica.

Em segundo lugar, a exigência da intenção é fundamental no emprego da citação em programas televisuais para evitar a confusão entre o mero fato de mostrar um livro e sua citação, entre o fato de mostrar um quadro e a citação de um trabalho pictorial. Com efeito, a citação tem por objeto os discursos. Mas a citação tem também, por outro lado, uma

existência factual no mundo que nos cerca. Por exemplo, o texto literário tem como suporte físico o livro; o texto musical pode ao mesmo tempo se apresentar sob forma de uma partitura, de um disco, ou atualmente de um DVD, com suas imagens retransmitindo um concerto. Todas as suas manifestações e suportes podem ser representados pelas emissões de maneira compatível com o atributo de serem objetos do mundo. Não obstante, a exibição televisual de seus suportes de discursos não permite a citação. Em contrapartida, esses mesmos textos podem ser citados televisualmente. Assim, a diferença entre os dois planos, mostrando um mesmo livro ou um mesmo cartaz de cinema, reside na intenção que preside essa enunciação, seja ela de caráter meramente representacional, seja intertextual. Essa última intenção deve então ser reconstituída pelo telespectador a partir da ostentação de índices que a assinalam.

Essa intertextualidade mais estrita, ligada a uma estratégia de enunciação, não é mais um obstáculo à representação do mundo pelos discursos e distingue-se de uma intertextualidade em sentido amplo (como aquela defendida por Kristeva) que a exclui do território discursivo. A primeira forma de intertextualidade é mais operante no televisual, na medida em que atribui uma atenção particular à representação do real. Como explicar essa atração pela realidade demonstrada pela televisão e como a citação, momentaneamente privada da referência mundana, se relaciona com esta atração?

Primeiramente, o estatuto semiótico dos signos audiovisuais não é aquele da língua literária. De natureza analógica, o discurso televisual tem uma forte aptidão representacional^[4], tornando impossível o esvaziamento da relação do discurso com aquilo que lhe seja exterior, isto é, com o mundo. Em razão de seus altos atributos analógicos, a representação aparece bem no centro do funcionamento semiótico televisual.

Da representação à apresentação televisual

Ainda que ela partilhe os mesmos signos com o cinema, a televisão^[5] sugere uma representação, negando a distância introduzida pelo terceiro simbolizante (código, convenção, etc.) entre os signos e os seus referentes, a ponto de as imagens do mundo não serem mais recebidas como discursos sobre o real, mas como a própria realidade, chegando sem nenhuma mediação enunciativa. Assim, as emissões não parecem mais construir um ponto de vista sobre o real, mas propõem o próprio real, **imediate-**

mente, isto é, sem intermediação, com o desaparecimento dos atributos semióticos e discursivos, como se, na televisão, o trabalho de **representação** tornasse inúteis os processos de **significação**. Concebe-se, assim, a **transparência** do discurso televisual, alimentando uma opinião compartilhada pelos telespectadores de que na televisão, as **imagens falam delas mesmas**, uma vez que não há a menor necessidade de as relacionar com a instância de enunciação. Em decorrência disso, chega-se quase a pensar que, doravante, a fronteira entre discurso e realidade não tem mais razão de ser para a recepção midiática, face à condição de fazer com que o mundo surja em sua sala de estar pelo simples fato de se ter apertado um botão. Assiste-se a um retorno do projeto mítico da tele-visão: de poder ver à distância, permanecendo em casa.

Ignorando a ruptura semiótica entre o signo e seu referente, a representação televisual abstém-se de seus atributos, funcionando sobre o modo da **apresentação**. A apresentação não é somente uma forma interna de comunicação das emissões, realizada pelos animadores dos telejornais, dos programas de variedades ou de jogos, cujas marcas são o olhar para a câmera e a interpelação verbal dos telespectadores. Ela torna-se o estatuto único do discurso televisual, colocando a recepção cotidiana dos programas fora da semiótica. Mais exatamente, o que mostra a televisão é recebido pelo telespectador como um prolongamento homogêneo de sua própria experiência. Deslizando da representação para a apresentação como modo de consumo das emissões, certamente ajudado historicamente pela emergência de programas de tele-realidade, ela passa a propor uma nova relação entre a mídia e seu público.

Se, num primeiro momento, a realidade apresentada pelo televisual pode ser reportada, uma vez que ela poderia ter ainda, em alguma medida, condições de existência autônomas em relação à mídia, num segundo momento, evidencia-se que o que é percebido como pertencendo ao real é apreendido, no mais das vezes, sobre o modo do **vívido** pelo telespectador. O real não é soberano – este que tem lugar fora das mídias –, mas corresponde àquilo que o telespectador vê em seu lugar em frente à televisão. De resto, os programadores das emissoras generalistas operam nesse sentido, construindo grades de programação nas quais o ritmo é calcado sobre a temporalidade social de um dia típico na França. Pela manhã, antes das 8 horas, a antena difunde emissões para as crianças, antes de sua partida para a escola. Seguidamente, as emissões da manhã são consagradas aos conselhos práticos (meteorologia, jardim), às informações sobre o cotidia-

no (lançamentos cinematográficos, dispositivos novos que simplificam a vida das donas de casa) e às recomendações de bem-estar, para lentamente chegarem às atividades lúdicas dos jogos televisivos, momentos de entretenimento precedentes ao sério telejornal das 13 horas. Depois, após a informação, a grade mergulha na ficção televisual (série romântica, novela) até o final de tarde, quando se encadeiam os magazines para juventude, jogos e talk-show familiares, antes da grande missa das 20 horas. À noite, começa pelo divertimento (ficcional ou lúdico) já que o trabalhador fica frente à sua tela; é somente na segunda parte da noite que chegam os programas de fala, nos quais a **sociedade** se torna objeto de todas as atenções. Mesmo o excepcional está previsto, pois é freqüente modificar-se a programação habitual em caso de morte de um ator famoso ou de uma catástrofe natural, ou ainda para se poder ver em direto – e, conseqüentemente, juntos – um espetáculo esportivo mundial. E, não o fazer, significa contestar a relação particular da mídia televisão com o mundo. Atualmente, no momento em que escrevo estas linhas, a copa do mundo de rugby é muito mais vivida pelos franceses através da televisão do que efetivamente experienciada nos bancos dos estádios^[6]. A realidade dessa manifestação esportiva corresponde à sua apresentação pela televisão. Essa competição em si não existe mais – ou, muito pouco –, trata-se de acontecimento esportivo que é vivido pelo telespectador quando transmitido.

A apresentação como modo receptivo do discurso televisual fez com que as emissões assistidas aparecessem como a continuidade mundana **natural** da cotidianidade do telespectador. As imagens televisuais abrem um campo que prolonga e aumenta o ambiente do telespectador. Assim, a apresentação não autoriza a possibilidade de um **outro** mundo, de uma exterioridade, de uma alteridade. Ao contrário, ela força a homogeneização da experiência dos telespectadores com a realidade mostrada pela pequena tela.

Citação e mundo

Conferindo ao mundo um estatuto privilegiado e preponderante para o televisual, que lugar então a apresentação televisual concede à intertextualidade? **A priori**, parece haver um total antagonismo entre a citação e a apresentação. Com efeito, realizando uma troca entre dois discursos, a citação permite fazer surgir em um deles – o televisual –, uma outra voz, outras palavras, outras imagens que não foram inicialmente concebidas para essa mídia^[7]. A citação é uma prática que torna visível a parte do

outro no discurso que a acolhe (Chambat-Houillon et Wall, 2004, p. 10). Ela é, portanto, a figura da alteridade por excelência, uma vez que regula a boa circulação dos discursos e dos conhecimentos nas mídias, retirando-os de seu território original de produção para, em seguida, deles se apropriar. Mas como fazer nascer a alteridade na televisão, cujo funcionamento **apresentativo** geral se recusa a acolher outra coisa que não seja o real recebido como **continuum** da experiência do telespectador?

Precisamente pela reintrodução da distância, da ruptura na apresentação. O outro introduzido pela citação, para ser apreciado pelo telespectador, deve romper com a constância da realidade apresentada. Encontra-se a estratégia da propriedade **explícita** da citação, que é bem mais que uma simples propriedade estrutural, pois, a partir dela, se elabora o reconhecimento interpretativo da citação.

Em nível do enunciado, esse desvio se concebe formalmente por meio de índices que isolam a citação do resto da emissão por um arsenal de traços demarcativos. Os mais conhecidos sinais no texto escrito são certamente as aspas, mas elas têm numerosos equivalentes audiovisuais: jingle sonoro, lançamento verbal, polarização das cores na imagem citada, modificação da velocidade na exibição da citação, presença de quadro assinalado no campo, etc. Essa estratégia de ruptura, apropriado à visibilização da citação, não opera unicamente em nível semântico do enunciado televisivo. Com efeito, a defasagem desejada pela intertextualidade mede-se também, no plano da enunciação, pela presença de uma instância enunciativa para a qual concorrem duas vozes: a citada e a citante. Se semanticamente os índices que distinguem a citação rompem a continuidade da apresentação televisiva, a interpretação da citação tem como efeito também acabar com a homologia – suposta pela apresentação – entre o real televisivo e o mundo do telespectador, fazendo-o tomar consciência da presença de uma intenção específica, pontual em um dado momento de uma emissão e, por generalização, do fato de todas as emissões serem construções discursivas. Recuperando as citações, o telespectador não pode mais aderir sem se deter no regime das imagens que falam sozinhas.

Entretanto em cena, de forma ostensiva, a citação obscurece a transparência das emissões de televisão. Momentaneamente, ela significa que o real não é mais o único conteúdo possível das emissões, e que um discurso produzido por outros pode também o ser. A citação luta, portanto, contra a tendência dominante da apresentação televisiva nos programas e

seu reconhecimento, por parte do telespectador, altera a transparência dessa posição receptiva para um modo interpretativo, que leva em conta a opacidade do discurso. Assim, a intertextualidade permite lembrar aos telespectadores a natureza discursiva das imagens saídas de sua pequena tela: é uma prática altamente reflexiva, implicando um não consumo das emissões de televisão apenas como inclinação mimética, mas exigindo que elas sejam consideradas também como produções significantes que não se apagam sempre frente aos efeitos da motivação analógica dos signos televisuais.

Citação e testemunho

Essa propensão dos programas para o real parece advir deles próprios quando o conteúdo **realidade** funda os gêneros jornalísticos. E, diferentemente da literatura, em televisão, certas emissões têm como razão de ser a **informação**, firmando uma vez mais a crença de que as relações com o real não são idênticas entre esses dois tipos de discursos. Contudo, mesmo nesses programas de informação nos quais o mundo é o referente supremo, a citação não desaparece; ela apenas recorre a uma outra prática, mais adequada à apresentação, o testemunho. É tentador confundir testemunho e citação. Essas duas práticas permitem fazer circular os propósitos dos indivíduos, referi-los. O testemunho parece então muito próximo dos usos e dos objetivos da citação verbal. A diferença é que o testemunho não se constitui em uma figura intertextual, visto que consiste efetivamente em conceder a palavra a um indivíduo; essa palavra é o resultado de um trabalho jornalístico. Ela não tem existência autônoma fora da retransmissão midiática. Há então uma diferença de estatuto temporal e espacial entre o discurso testemunhal e aquele da citação. Essa última tem uma existência própria fora da recontextualização efetuada pelo ato de citar: quando um jornalista em uma reportagem cita um homem político, é porque seus propósitos já haviam sido estabelecidos antes. Quando uma emissão cita uma canção popular, ela já possui um passado público sob a forma de disco, por exemplo. A citação opera uma **repetição** para produzir um **já-dito, já-visto e já-entendido**. Assim, estou aderindo completamente à definição que lhe confere A. Compagnon de ser “**um enunciado repetido e uma enunciação repetidora**” (1979, p. 56).

Ora, o testemunho não advém da repetição, seu conteúdo é somente **provocado**^[8] pelo televisual, conferindo-lhe uma existência pública. Sem o discurso televisual que o solicita e que o transmite, o testemunho não tem razão de ser. É um discurso **ad hoc**, porque a mídia não re-produz

o testemunho, ela é uma condição de sua existência pública. Assim, a citação compromete a televisão como uma **mídia**, pois sua interpretação se apóia sobre a valorização explícita de sua enunciação – as emissões resultam de atos intencionais –, e sobre a necessidade de um público; a citação não tem valor a não ser quando reconhecida; caso contrário, o telespectador está frente a um **continuum** de imagens e de sons. Já o testemunho, configuração exemplar da apresentação, sugere uma concepção da televisão sobretudo como suporte, como simples **medium**.

Ficção e citação

A predominância do real como referente geral do televisual não se restringe unicamente às emissões de informação, mas contamina o conjunto da grade de programação, a saber, os jogos e as ficções. **A priori**, admite-se que a ficção (sob forma de série ou de filme unitário) provoca uma suspensão da referência mundana, privilegiando um mundo possível, mais ou menos verossímil, inventado pelos autores. As ficções estariam, assim, preservadas de terem como único interpretante possível **a realidade**. Nada é mais duvidoso, pois elas partilham também essa atração pelo real^[9], representada por uma dupla direção: de um lado, como quadro interpretativo para o telespectador e, de outro, como estratégia a ser dominada pelos profissionais de televisão, a fim de que possam colocar as ficções mais recentes sob um novo horizonte de expectativa que não é mais somente realista, mas que se constitui efetivamente no real. Assim, o diretor de programas e da ficção da TF1, a primeira emissora francesa em audiência, Tankis Candilis, trabalha há mais de dois anos para dotar as histórias de maiores traços de real, desenvolvendo para tanto uma nova categoria narrativa, denominada **a ficção do real**. Isso está longe de ser uma anedota, uma vez que se trata da produção de 125 filmes, correspondentes a mais de um terço da grade no horário nobre da emissora privada, em 2007^[10]. Essa orientação da produção ficcional é completamente inédita para as emissoras francesas que buscavam estabelecer uma distância entre realidade e ficção, diferentemente, por exemplo, da produção brasileira de **telenovelas**, nas quais realidade e ficção visivelmente se misturam. Como exemplo, citam-se, há alguns anos, as manifestações em favor dos deficientes físicos, apresentadas por um ator em cadeira de rodas à semelhança de seu personagem na série. Via narrativa ficcional, ele havia se sensibilizado com as dificuldades cotidianas enfrentadas por seu personagem e as interpretou como extensivas a todas as pessoas deficientes na realidade.

Pragmaticamente, essa predisposição que os telespectadores têm por relacionar essas peripécias com o real é um modo de consumo ficcional muito mais freqüente do que se pensa. Assim, acontece de os telespectadores assistirem a séries para aumentar seus conhecimentos em um universo específico. Esse é freqüentemente o caso das séries que giram em torno do hospital: **“os espectadores dizem encontrar em Urgência informações que seguidamente se buscam nos jornais e que são já bem conhecidas”**^[11]. Em um outro registro ficcional, aquele da **sitcom** romântica, Dominique Pasquier observa, por sua vez, a importância fundamental dessa tendência receptiva. Em sua análise de **Hélène et les garçons**, ela insiste sobre o papel da ficção como modelo de educação sentimental para os jovens telespectadores; a série é reconhecida **“como uma experiência de mundo e seus personagens como os modelos de vida”** (1999). A ficção televisual aporta para os telespectadores elementos (morais e cognitivos) que servem de modelo para as suas escolhas e ações cotidianas.

Essa função programática da ficção televisual é interessante, na medida em que ela parece se opor àquilo que o filósofo da linguagem Austin denomina o caráter **sério** do discurso ordinário, para o qual o mundo é uma finalidade. Na ficção, dado que não se trata nem do verdadeiro, nem do falso, os atos de linguagem não preenchem seu objetivo performativo em oposição a um uso normal das palavras. **“Uma enunciação performativa será oca ou vazia de uma maneira particular se, por exemplo, ela for formulada por um ator em cena (...)”** (1970, p. 55). Como o universo ficcional se distingue do mundo real, a performatividade dos atos de linguagem não se realiza.

Esse ponto é particularmente importante para se poder compreender o funcionamento das citações na ficção, até porque comumente se supõe que uma citação não tenha nenhuma função nas narrativas de ficção, como ressalta B. Gelas **“A obra literária de ficção não recorre geralmente à citação (...) é que ela não tem necessidade de um discurso referencial que lhe confira autoridade”** (1980, p. 167). A autonomia da **diegese** confirma, segundo Austin, a interrupção da performatividade das enunciações em jogo. Contudo, considerando que, hoje em dia, a ficção televisual não está mais distanciada da experiência ordinária dos telespectadores, o argumento da expulsão do interpretante **mundo** da recepção ficcional como base para banir a citação desse tipo de discurso não se sustenta mais. Além disso, os fatos estão aí para comprovar: numerosas citações campeiam na ficção, seja nos filmes de Jean-Luc Godard ou nas séries televisuais. Pen-

so particularmente na série americana **Dream on** que se constrói maciçamente sobre citações audiovisuais. Esta série é exemplar quanto ao uso da citação e desvela a maneira como a ficção se articula com a realidade. Assim, o telespectador é mergulhado na Nova York dos anos 90 e vivencia as tribulações amorosas – e desastrosas – de Martin Tupper, um editor profissional. Por princípio, a série deseja que o telespectador tenha acesso aos pensamentos de Tupper por meio de citações cinematográficas e televisuais dos anos 30 a 50. Assim, a intimidade do personagem principal é visualizável através de extratos de filmes hollywoodianos, de **sitcoms** e de desenhos animados. Mas, diferentemente do conjunto das proposições da **diegese**, as citações não são inventadas. Os filmes e as emissões citadas existem na realidade, e o telespectador pode muito bem tê-los visto em sua integralidade fora da série **Dream on**. É, então, falso dizer que em ficção, a enunciação citante é simulada, **fingida** em razão da suspensão da performatividade. Ao contrário, as citações são exitosas como ato de linguagem. Em **Dream on**, não se fazem citações falsas! A intenção é bem clara, e o ato de linguagem o comprova, atestando sua existência através de 20 a 30 ocorrências por episódio de 26 minutos!

Para que servem essas citações na série? Certamente não para jogar com a erudição dos telespectadores; elas não tem, de modo algum, objetivos elitistas. De maneira interna, contribuem para dotar de espessura o personagem de Tupper (o único personagem da série cujos pensamentos mais profundos são revelados **visivelmente** pelas apropriações citadas), ancorando-o em uma história que poderia compartilhar com o telespectador, se ele tivesse passado toda a sua infância nos EUA, durante os anos 50 e 60, em frente à tela da televisão, a exemplo de Tupper, tal como é mostrado pela vinheta de abertura da série. Pelas citações, Martin Tupper e o telespectador têm a possibilidade de compartilhar lembranças televisuais comuns. Aqui, de maneira paradoxal, as citações alimentam a continuidade entre o real televisivo e o real vivido, consequência da apresentação. Na ficção, uma inversão opera-se em relação ao uso da citação informativa, dado que o seu reconhecimento não implica uma ruptura entre os programas e a realidade, mas, ao contrário, funciona por **sutura** entre o discurso e o mundo. Em **Dream on**, as citações contribuem para o surgimento dos fragmentos de realidade (fatos discursivos reais) no universo ficcional.

O paradoxo é então muito interessante para compreender a complexidade do televisual. Quando as citações estão situadas no centro das emissões jornalísticas, elas colocam o mundo à distância, revelando as qua-

lidades enunciativas desses discursos. Já o seu emprego na ficção, em lugar de deslocar o horizonte do quadro interpretativo do mundo em direção ao discurso, sugere que elas funcionem como um auxiliar à emergência dos índices do real na **diegese**.

A análise da intertextualidade e da citação em programas televisuais só pode ocorrer ligada a uma compreensão geral das estratégias da mídia televisão e de suas relações com o mundo, com a realidade. Com efeito, a citação é reveladora da pluralidade de disposições adotadas pelos telespectadores frente à pequena tela, às vezes, ao lado da representação/apresentação, às vezes, ao lado da significação. Diante dessa complexidade, dependendo dos gêneros de emissões nos quais as citações operam, elas podem seguir, contrariamente àquilo que se pensa em literatura, duas direções opostas: a abertura clássica para o texto, ou a abertura paradoxal – reinventada pela televisão – para o mundo. A citação prova que a reflexividade e a referencialidade não se opõem frontalmente à televisão.

Bibliografia

- AUSTIN, John L. **Quand dire, c'est faire**. Paris: Seuil, 1970.
- DUARTE, Elizabeth Bastos. **Televisão: ensaios metodológicos**. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- BAZIN, André. **Qu'est ce que le cinéma?** Paris: Cerf, 1956.
- COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.
- CHARAUDEAU, Patrick. Les conditions d'une typologie des genres télévisuels d'information. *Réseaux*, n°81, CNET, p. 81-100, 1997.
- CHAMBAT-HOUILLON, Marie-France. Compreender a citação nos programas de televisão. In: CASTRO, Maria Lília Dias de; DUARTE, Elizabeth Bastos. **Televisão: entre o mercado e a academia II**. Porto Alegre: Sulina, 2007. p. 137-156.
- CHAMBAT-HOUILLON, Marie-France; WALL, Anthony Wall. **Droit de citer**. Paris: Bréal, 2004.
- CHAMBAT-HOUILLON, Marie-France. **Les doubles desseins de la citation télévisuelle**. *RS-SI*, Montreal, v. 23, n° 1-2-3, p. 43-66, 2003.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**. Paris: Seuil, 2003. Points.

GÉLAS, B. Eléments pour une étude de la citation. Linguistique et sémiologie, n° 6, PUL, 1980.

DAVIN, Davin. La réception des narratifs de maladie. Communication dans le cadre de la conférence **Savoirs formels, savoirs informels 2**. Louvain la Neuve, 21-22 mars 2002.

JOST, François. **Comprendre la télévision**. Paris: Armand Colin, 2005.

KRISTEVA, Julia. **Sèmiotikè**. Paris: Seuil, 1969.

PASQUIER, Dominique. La culture des sentiments, l'expérience télévisuelle des adolescents. Paris: Maison des sciences de l'homme, 1999.

DE SAUSSURE, Ferdinand, (1972). **Cours de linguistique générale**. Paris: Payot, 1972.

Séries

Hélène et les garçons é uma série francesa de 280 episódios de 26 minutos, criada por J-F.Porry e produzida pela AB Production. Essa série foi exibida diariamente pela TF1 entre 1992 e 1994. A cada vez, era assistida por cerca de 4 a 6 milhões de telespectadores, sendo 52% parte de mercado para a emissora privada francesa.

Dream On é uma série americana de 120 episódios de 26 minutos criada por David Crane e Marta Kaufman. Ela foi exibida de 1990 a 1996 pela rede HBO e, na França, a partir de 1992 pelo canal a cabo, Canal Jimmy.

Notas

[1] Em televisão dois modelos de citação são possíveis: a citação-réplica e a citação performance. Para mais detalhes, reportar-se à Chambat-Houillon 2004 e 2007.

[2] Essa foi a posição de análise estrutural da literatura defendida por R. Barthes, J. Kristeva ou ainda P. Sollers, para quem o livro exemplar era Ficção de Borges com a sua biblioteca de Babel.

[3] Contudo, Genette não vai só até definir, como nós, a intertextualidade como uma estratégia de enunciação. Sua análise da intertextualidade literária se ela se demarca da concepção de Kristeva visa mais a uma compreensão quase “estrutural” dos jogos intertextuais.

[4] Diferentemente dos signos lingüísticos, que, arbitrários, não se assemelham àquilo que designam.

[5] Parece que a “vocação ontológica”, própria do cinema, tal como foi observada por A. Bazin nos anos 50 (1958), que consiste em dar conta da realidade, tenha sido deslocada, no campo midiático, em direção à televisão neste início do século XXI.

[6] O jogo de abertura entre a França e a Argentina reuniu quase 14 milhões de telespectadores, ou seja, “a melhor audiência da TF1 em todos os tipos de emissões difundidas desde o início do ano”. Fonte: AFP.

[7] Se a citação permite recontextualizar o discurso de um terceiro em uma emissão, isso não pressupõe a presença de dois pontos de vista contrários. Contrariamente, nós sabemos, é corrente convocar a citação como argumento de autoridade, ou seja, para dotar de peso aquilo que é construído pelo próprio discurso. Assim, pela citação, o que eu mesma digo é confirmado por um outro, freqüentemente mais notório. A citação não apresenta um outro ponto de vista, mas acentua aquele antecipado pelo discurso de acolhida.

[8] P. Charaudeau formula uma distinção entre o acontecimento “reportado” e o acontecimento “provocado” pelas próprias mídias (1997: 88).

[9] Essa propensão ao real não se restringe somente à mídia televisão, ela existe também na literatura. Basta observar a polêmica atual na França em torno do último livro de Mazarine Pingeot, *Le cimetière des poupées*, cujo lançamento pelo editor gira inteiramente em torno da questão “ficção ou fait divers” dado que a narrativa mantém as similitudes com um fait divers tendo agitado a sociedade francesa há alguns meses, a história de um mero infanticídio.

[10] Fonte: Conferência de imprensa de Etienne Mougeotte, vice-presidente da TF1, MIPCOM, outubro de 2006.

[11] DAVIN, Solange. *La réception des narratifs de maladie*. Comunicação no quadro da conferência **Savoirs formels, savoirs informels 2**. Louvain la Neuve, 21 a 22 de março de 2002.