

Função Poética e Televisão

Anna Maria Balogh

1. Função poética e artisticidade

Ao empreendermos uma rápida usca nos guardados da memória, verificamos a existência de conceitos arraigados no tocante ao que se considera “artístico”. Alguns dos conceitos de “artisticidade” revelam vinculações estreitas com as funções “estética” e “poética”.

Tanto o trabalho de Mukarovsky sobre a “função estética” (1), quanto o de Jakobson sobre a “função poética” (2) acabaram por criar um parâmetro para medir o grau de “artisticidade” de objetos culturais, sobretudo literários.

Como é sabido, a função poética se distingue pela projeção do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático do discurso. Tal procedimento implica a suspensão das disjunções sintagmáticas e a ênfase das conjunções paradigmáticas. Como consequência, o discurso poético não é propriamente um saber sobre as coisas do mundo, mas sobretudo um saber sobre si mesmo, a ênfase na própria mensagem, como dizia Jakobson.

Mukarovsky já lembrava em seus escritos que a função estética não nasce do elemento isolado, mas sim da interrelação peculiar entre elementos. A função estética predominante implica, para o teórico, a reconfiguração poética de elementos não poéticos ou extra-estéticos na sua origem.

Há uma estreita vinculação entre os conceitos de função estética e poética, propostos pelos teóricos citados, e a visão do poema manifesta por Octavio Paz:

"...el problema de la significación de la poesia se esclarece apenas se repara que el sentido no está fuera sino dentro del poema: no en lo que dicen las palabras, sino en aquello que se dicen entre ellas" (3).

Conforme já observávamos em outro artigo (4), o crítico tem uma visão estrutural do poema, veiculada através de uma linguagem diversa da metalíngua dos lingüistas, como neste trecho: "*Cada palabra del poema es única. No hay sinónimos. Única e inamovible. Imposible herir un vocablo sin herir todo el poema; imposible cambiar una coma sin transformar todo el edificio*" (5).

A visão de Paz do discurso poético nos revela quão rígida e imóvel é a estrutura do discurso regido pela função poética. A esta rigidez composicional corresponde uma possibilidade plural de relações (recontextualizações) entre o destinador e o destinatário do texto, todas elas contidas no modelo imanente do próprio texto, na sua configuração *sui generis*.

O conceito de «artisticidade» também está profundamente vinculado ao caráter único, irrepitível, irreprodutível de cada obra de arte, daí o seu valor frente aos demais objetos (utilitários, reprodutíveis...).

Em alguns casos, não é o caráter único da obra o gerador da artisticidade, mas sim a sua utilização e contextualização imprevistas, como no caso dos surrealistas, particularmente Duchamp. Muitos estudos do poético na literatura se fazem também dentro desta linha de imprevisibilidade do uso literário (artístico) da língua em contraposição à previsibilidade do uso quotidiano da língua.

O caráter imprevisível do discurso artístico também está embutido nas observações dos formalistas russos sobre a *singularização dos aspectos* própria dos objetos artísticos. Do ponto de vista da recepção, a singularização dos aspectos tem como resultante uma "desautomatização" da percepção do destinatário e um "estranhamento" diante da peculiaridade do discurso estético singularizador.

Um discurso nestes moldes implica um contrato peculiar entre destinador e destinatário. Dada a predominância do poético e da ênfase num conjunto de relações intra e intertextuais teoricamente mais rico e mais informativo que outros, o discurso estético oferece um desafio maior à competência do destinatário para desvendá-lo. Este desafio pressupõe a competência do destinador para a realização deste texto peculiar (por essa razão, o destinador é considerado, então, "artista").

O discurso artístico, além de pressupor um contrato peculiar entre o destinador e o destinatário, pressupõe uma configuração no mínimo pouco corrente: é suficiente para chamar a atenção do leitor. Para muitos teóricos, a regência da função poética no discurso leva diretamente ao desvio ou à ruptura, criadores da novidade do texto e da surpresa do destinatário no ato da recepção.

Muito embora tenha sido contestado como padrão de poeticidade do discurso, o conceito de desvio serviu para muitos estudos nessa área. Cohen, a partir dos distintos tipos de desvio (cujo parâmetro é a prosa) analisa a evolução da poesia francesa. Segundo ele, a poesia francesa incorpora um número sempre maior de desvios, cada vez mais radicais, à medida que se aproxima da modernidade. Também Llorach analisa a poesia do basco Blas de Otero a partir do conceito de desvio.

2. O *brave-new-world* vai surgindo

Hoje, passado há muito o impacto do ensaio de Jakobson, há uma tendência para a retomada e a revisão do conceito de função poética. Tal como afirma Barbero, há "*una producción que cuestiona la centralidad atribuida al texto-rey y al mensaje entendido como lugar de la verdad que circularia en la comunicación*" (6).

O formalismo, a estilística e o estruturalismo se debruçaram sobre os processos caracterizadores deste "*texto-rey*". A teoria semiótica converge atualmente para o estudo das marcas da produção do texto no próprio texto, através da análise da enunciação enunciada. Outra vertente tenta resgatar a recepção como ato reproduzidor-criador do texto. Continuamos no texto, só que agora como possibilidade de resgate de sua elaboração e também como possibilidade de previsão (*predictability*) da sua recepção. O primado do texto-rei está em xeque.

As mudanças de enfoque em termos de metalinguagem correm paralelas a uma série de mudanças na evolução tecnológica que nos obrigam a redimensionar muitos dos conceitos prévios sobre a arte.

A arte do passado exigia um período de elaboração e maturação ponderáveis, bem como uma recepção de algum modo "festiva": ir ver, apreciar (no museu, no cinema, etc). A evolução tecnológica dessacralizou a obra de arte como tempo e espaço festivos e trouxe a TV para dentro de casa e o cinema para os vídeo-cassetes domésticos (VHS).

O nosso século, com as suas evoluções tecnológicas, implicou uma aceleração ímpar do tempo, uma multiplicação ímpar de objetos de cultura e comunicação, uma facilidade absurda de alcance e de manipulação destes mesmos objetos pelo público.

Como conseqüência, as próprias formas de fazer e de consumir os objetos culturais (artísticos?) resultantes destes avanços também se modificaram. Por esta razão, constituem um desafio real para a reformulação dos conceitos de artisticidade prévios, alguns dos quais mencionamos ainda que muito sucintamente.

Alguns teóricos já começam a propor alternativas para o desvendamento destas mudanças a partir dos novos meios (Bettetini, Alvarado), a partir das formas de produção destes novos meios (Vilches, Calabrese), a partir das formas de recepção próprias destes meios (Barbero, Bettetini). Nesta linha, podemos fazer algumas reflexões sobre a televisão, tendo em mente o ensaio sobre a função poética da linguagem.

3. Função poética e televisão

3.1. Artisticidade vs. Serialidade

A televisão, para fazer frente à voracidade da programação que permanece no ar durante quase todo o dia e durante todos os dias da semana, tem programas serializados. O modelo da produção em série vem da indústria, sendo mais conhecido o da indústria automobilística, e visa à economia de trabalho e à rentabilidade.

Na TV brasileira, grande parte dos programas são séries em diversos formatos (novela, minissérie, seriado) com suas variáveis peculiares (extensão, formato, horário). Todos manifestam padrões de repetição, seja a nível narrativo, seja a nível figurativo. Tal fato levou Omar Calabrese a chamar os programas seriados de "replicantes" ou "repetidores", criadores de uma nova estética que o teórico denominou "estética da repetição" ou neobarroca.

À luz de tal estética, Calabrese faz uma revisão das dicotomias hoje existentes, relacionadas diretamente com o que viemos expondo, por ele sintetizadas como segue:

"El sentido común quiere que la repetitividad y la serialidad sean consideradas en el polo opuesto y contrapuestas a la originalidad y a la artisticidad". La obra de arte (pictórica, arquitectónica, literaria, cinematográfica o teatral) es tal cuando es "irrepetible", hasta el punto de ser incluso "indecible" (es decir, tampoco repetible metalinguísticamente)."(7)

3.2. Unicidade/Totalidade vs.Descontinuidade/Fragmentação

Como vimos nas palavras de Paz, o texto regido pela função poética fortifica sobremaneira as relações intratextuais, criando um sentido de totalização e de integração, já apontado por outros críticos (8).

O texto televisual é necessariamente *fragmentado e descontinuo*, seja no tocante à produção, seja no tocante à recepção. Todo texto televisual, mesmo o não seriado, deve necessariamente prever um número «x» de janelas para comerciais e se apresenta ao telespectador invariavelmente como um espetáculo interrompido.

O texto televisual não só é veiculado e apreendido em descontinuidade, como também convive, a cada interrupção, com uma série de outros textos diversos em sua natureza. Cada janela prevê a exibição de dez a treze comerciais em média.

Ao que tudo indica, rompe-se, assim, o efeito ou parte do efeito poético de coesão textual, e o texto televisivo cria, frente às inúmeras interrupções, mecanismos próprios de suspensão, manutenção e reatamento de sentidos.

3.3. Singularização/Estranhamento vs.Repetição/Reconhecimento

O texto artístico, tal como visto pelos formalistas, pressupõe um contrato entre destinatador (responsável pela singularização) e destinatário (responsável pelo desvendamento do texto a partir do estranhamento e da desautomatização da percepção) que demanda constante reorganização da competência dos dois actantes partícipes do processo. Nesse desafio, parece residir um dos grandes deleites da fruição do objeto de arte.

O texto televisual, pelo contrário, como já apontava Vilches (9), se baseia numa alternância desigual entre a repetição (elementos que já fazem parte da

competência do destinatário), que geralmente prevalece, e a novidade (mais restrita e desafiadora da competência do destinatário, ainda que em doses homeopáticas).

Partindo de dados similares, Martin Barbero aponta o prazer do *reconhecimento* e da *repetição* que caracterizaria a recepção do texto televisual na América Latina (10). Uma forma de recepção oposta ao prazer do estranhamento gerado pela singularização do artístico.

O fazer do destinador e do destinatário do texto televisual parece estar mais centrado na norma, enquanto que o fazer destes actantes no texto artístico tende ao afastamento da mesma (singularização, desvio, ruptura).

Há no próprio texto televisual um conjunto de marcas pragmáticas que funcionam como uma moldura ou grade redutora das possibilidades tidas como próprias do texto poético. Elementos extratextuais, marcas pragmáticas, interferem na relação destinador-destinatário na fruição do texto televisual.

3.4. Formatos e Extensão

Como dizíamos, a maior parte da programação de TV é serializada e existem vários formatos padronizados, cada um deles com uma extensão diversa. A novela tem em média 150 a 180 capítulos; a minissérie, 4 a 10 episódios; o seriado, um episódio semanal ou quinzenal. Este formato, o seriado, pode-se estender em princípio ao infinito ou até que o espectador se canse.

A extensão do texto poético já foi objeto de algumas reflexões que podem nos fornecer alguns dados relevantes:

"O que chamamos um longo poema não é, no fundo, senão uma seqüência de poemas breves" dizia E.A.Poe. (...) Um longo poema épico ou lírico é necessariamente lacunar, e partes inteiras descohem a preeminência da função poética (11).

Parece bastante difícil conservar a rigidez estrutural do texto poético e a resultante coesão dos elementos intratextuais num texto de extensão muito longa como os seriados televisuais.

A novela é um exemplo bastante significativo neste sentido. Trata-se do texto mais longo e mais "poroso" dos textos serializados. A novela, tanto por ser muito longa, quanto por ser fragmentada, incorpora dados da realidade quotidiana do destinatário na narrativa (Aldeide pedindo sempre nota fiscal, os personagens comentando a responsabilidade do voto em "Vale Tudo").

Além disso, a novela também incorpora minissequências narrativas de *merchandising* (o pai de Édipo, em "Mandala", sofrendo ataque cardíaco, sendo socorrido, levado, curado por intervenção de uma dessas unidades médicas com helicóptero e outros avanços). Por outro lado, os roteiristas podem assistir aos capítulos e modificar aspectos da novela em face de suas próprias reações aos capítulos veiculados ou das reações do público.

Essa "porosidade" do texto televisual a incorporações coloca-o em oposição à rigidez estrutural do texto poético.

3.5. Paratextualidade e Modalidade de Recepção

O texto poético contém em si o modelo imanente de sua recepção. A riqueza da significação nele contida produz, como consequência, uma pluralidade de relações virtuais para a sua decodificação.

As modalidades de apreensão do texto televisual, diferentemente do que ocorre com a fruição do texto poético, são ditadas em grande parte por elementos pragmáticos, tais como a *parasserialidade*.

A parasserialidade *"se refiere a todas aquellas 'notas al margen' de la serie: títulos, subtítulos, presentación y portada, apertura y leit-motif musical, la publicidad en torno de su emisión... la información sobre cambios y ajustes de horario, los comentarios en la prensa, etc. Son todos elementos marginales que sin conocer a la serie actúan 'para-ella', en forma enmascarada, haciendo de chivato y colocándose cómoda e impunemente fuera de la norma del género"* (12).

A maioria dos textos da paratextualidade se situam dentro do próprio mosaico da televisão (chamadas das novelas, entrevistas de lançamento com roteiristas, diretores e atores, etc.). Tais textos sancionam as modalidades corretas de recepção dos programas aos quais se reportam, modalidades em geral muito reduzidas em relação à pluralidade virtual do texto poético neste aspecto.

3.6. Gêneros, Norma/Desvio e Recepção

A TV oferece ao receptor textos cujas alternativas de fruição se revelam mais previsíveis do que as do texto poético, não só por causa da serialidade e dos formatos pré-estabelecidos, mas também porque recorre com frequência a gêneros que já fazem parte da competência do destinatário. Tradicionalmente, o melodrama se constitui no gênero por excelência da novela. O horário nobre da Globo, até hoje imbatível, traz drama na novela das seis e das oito e meia e reserva o horário das sete para a comédia, a farsa, o pastelão, a chanchada e a experimentação em geral. A aventura e o policial respondem pela maioria dos seriados.

Tal esquema de programação parece corresponder às afirmações certas de Paolo Fabri, ao dizer:

"Mientras en la cultura culta la obra está, al menos hoy, en contradicción dialéctica con su género, en la cultura de massa la regla 'estética' es aquella de la mayor adecuación al género. (...) la demanda de mercados de parte del público (y del medio) se hace a nivel del género" (13).

3.7. Função Poética/Artisticidade vs. Função Fática/Comunicabilidade

Como podemos depreender das reflexões acima, o lugar da função poética no texto televisual não é certamente o mesmo daquele ocupado pela mesma função no texto artístico em geral. A longa extensão e a fragmentação dos textos serializados (e as especificidades daí decorrentes) apontam para textos onde a função poética predomina apenas em *flashes* ocasionais, em partes do texto, sem manter a regência constante como nas obras nas quais a função poética tem predomínio hierárquico.

Em textos longos serializados parece mais importante ter o espectador cativo da mensagem, do que cuidar da originalidade da mensagem em si. Razão pela qual a maioria dos críticos aponta a predominância da função fática no discurso televisual. Muitas de nossas emissoras denunciam esta ênfase no contato logo na sua apresentação, como demonstram o tão decantado "plim-plim!" da Globo, o "fique conosco" da Manchete ou o "quem procura acha aqui" da SBT.

Breves Reflexões Finais

Os pensamentos expostos parecem evidenciar a necessidade de se repensar os conceitos sobre artisticidade existentes em face dos novos objetos culturais que surgem, impulsionados por novas tecnologias.

A repetitividade e a reprodutibilidade não se restringem à indústria; podemos detectá-las na fotografia, na gravura, no vídeo, no jornal. O estatuto peculiar de tais objetos culturais merece análise dos que estão atentos à mutável realidade que nos cerca.

O admirável mundo novo traz consigo a celeridade temporal, a multiplicidade dos objetos culturais, o raio de alcance brutal dos mesmos. A televisão é parte deste mundo. O conjunto de mosaicos de programação das emissoras constrói uma intertextualidade complexa, muito presente e sempre virtualmente disponível ao espectador. Trata-se de uma rede intertextual na qual cada novo texto surge relativamente normatizado pela situação no mosaico, pelo formato no qual se atualiza, pelo gênero no qual se circunscreve.

Assim, se cada texto poético funda a sua própria "realidade" (função fundadora do texto, Edward Lopes, ANPOLL, 1989), na televisão essa função já está parcialmente formada no diálogo de cada texto com o mosaico do qual faz parte.

Na "conversação textual" do destinatário com o texto televisual, a comunicação fática é mais importante do que a originalidade do texto. Não é na superior e singular configuração do texto que se situa o prazer do destinador do destinatário. A televisão voraz e presente oferece um novo relativo e supõe uma utilização reformadora e não revolucionária da competência prévia do espectador.

Cada texto do mosaico se recontextualiza em face dos demais tipos de textos com os quais convive pela capacidade de reprodução, absorção, remodelação, transformação numa relação intertextual voraz. Este universo tem milhões de destinatários e, embora se caracterize aparentemente pela mesmice, esconde, na verdade, uma transformação constante, uma dinâmica à qual a crítica deveria estar mais atenta.

NOTAS

- (1) Apud MUKAROVSKY, J. - Barcelona, Gustavo Gili, 1975, p.195 e ss.
- (2) Apud JAKOBSON, R. - Cultrix, São Paulo, 1969, p.127 e ss.
- (3) Apud PAZ, O. - México, Siglo XXI, 1969, p.5.
- (4) Apud BALOGH ORTIZ, A.M. - S.Paulo, Suplemento Cultural, 1980, 172:3-4.
- (5) Apud PAZ, O. - México, F.Cultura Económica, 1970, p.45.
- (6) Apud MARTIN-BARBERO, J. - Barcelona, Gustavo Gili, 1987, p.232.
- (7) Apud CALABRESE, O. - Barcelona, Rev.Analisi, 1984, 9:71.
- (8) Apud DELAS, D. e FILLIOLET, J. - São Paulo, Cultrix, 1975, p.121 e ss.
- (9) Apud VILCHES, L. - Barcelona, Rev.Analisi, 1984, 9:57-70.
- (10) Apud MARTIN-BARBERO, J. - Barcelona, Gustavo Gili, 1987, p.232
- (11) Apud DELAS, D. e FILLIOLET, - J.São Paulo, Cultrix, 1975, p.57
- (12) Apud VILCHES, L. - Barcelona, Rev.Analisi, 1984, 9:68.
- (13) Apud MARTIN-BARBERO, J. - Barcelona, Gustavo Gili, 1987, p.238.

BIBLIOGRAFIA

- BALOGH ORTIZ, A.M. "*Octavio Paz: Conceito de Poesia*" Suplemento Cultural O Estado de São Paulo. 17.02.80, 172:3-4.
- BETTETINI, G. *La Conversación Audiovisual*. Madrid-Milán, Frabr-Bompiani, 1986.
- COHEN, J. *Estrutura da Linguagem Poética*. São Paulo, Cultrix, 1974.
- DELAS, D. e FILLIOLET, J. *Lingüística e Poética*. São Paulo, Cultrix, Edusp, 1975.

- EIKHENBAUM, B. *Teoria da Literatura-Formalista*. Porto Alegre, Globo, 1973.
- JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. São Paulo, Cultrix, 1969.
- MARTIN-BARBERO, J. *De los Medios a las Mediaciones*. Barcelona, Gustavo Gili, 1987.
- MUKAROVSKY, J. *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- PAZ, O. *El Arco y la Lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 1970.
- PAZ, O. *Corriente Alterna*, México, Siglo XXI, 1969.