

## POÉTICAS DO OUVIR

Profa. Dra. Carmen Lucia José<sup>1</sup>

**RESUMO:** Inicialmente, “**Poéticas do Ouvir**” é o título de um programa radiofônico que, ousadamente, tenta resgatar a condição de produção original da poesia (o canto mítico das comunidades arcaicas) em textos que, contemporaneamente, foram escritos para publicações impressas. Realizando o percurso inverso dos gregos, que caminharam da oralidade primária para a literacia, buscava-se um procedimento de composição em áudio para poesias cujos autores, originariamente, tinham-nas compostas para o papel, isto é, da literatura impressa para o áudio. Programa concluído, o resultado exigiu uma reflexão teórica sobre os procedimentos pois nunca ficou tão clara a afirmação de Marshall McLuhan, “o novo transforma seu predecessor em forma de arte”, quando se trata da convivência entre mídias tradicionais e novas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Oralidade/Sonoridade – Áudio – Poética

**“O grande pintor impressionista Degas vivia querendo fazer um poema – sem conseguir. Um dia, chegou-se pra seu amigo Mallarmé e disse: Stéphane, idéias maravilhosas não me faltam – mas eu não consigo fazer um poema. Respondeu o Mestre: Meu caro Edgar, poemas não se fazem com idéias – mas com palavras.” (1)**

“Estorinha” foi a expressão usada por Décio Pignatari para ilustrar seu percurso da noção de poesia; pela convergência do diminutivo, mas mantida a diferença entre os intérpretes e os contextos, a expressão “estorinha” lembra outra – “sambinha” – que foi usada por um calouro para anunciar a música “Aquarela do Brasil” no programa radiofônico de auditório comandado por Ari Barroso, autor do “sambinha”.

---

<sup>1</sup> Professora da Universidade São Judas Tadeu Doutora pelo Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP.

Juntas, as expressões falam um pouco deste trabalho intitulado “Poéticas do Ouvir” pois a estorinha, que trata de poesia, é o assunto escolhido para sair do papel, espaço original de publicação dos textos poéticos selecionados, e ganhar nova formatação em outro meio, o áudio, conquistando o espaço da programação radiofônica e, quem sabe, do sistema on-line. É isso: “Poéticas do Ouvir” é, originariamente, um programa de rádio que tem a poesia como assunto; terminada a produção do programa, a relação poesia/recepção radiofônica apontou para uma duração, ocupação tempo/espaço do relógio radiofônico, que também pode ser experimentada no áudio on-line.

Por que um programa radiofônico de poesias ?

Primeiro, porque, nas muitas vezes quando isso foi feito na história do rádio brasileiro, quase sempre, a experiência resultou num desastre de audiência, até mesmo em emissoras não comerciais; segundo, porque a poesia, impressa em livros e antologias, é a menos consumida das artes e, por isso, ficou restrita aos redutos dos especialistas, não conseguindo atingir o grande público; terceiro, porque aqueles que tentaram radiofonizá-las ou respeitaram demais a materialidade do impresso ou orientaram a seleção, exclusivamente, a partir dos conteúdos das poesias na medida em que eram facilmente reconhecidos e compreendidos na recepção. Os motivos, aqui apontados, devidamente relacionados, expressam ingenuidade quanto à tradução da poesia impressa para a poesia radiofonizada, isto é, é preciso pensar como a materialidade do impresso pode ser “transcodificada” para a materialidade do áudio, respeitando a exigência da radiofonia de se fazer atual, presente.

Como trabalhar com a materialidade da poesia impressa no áudio ?

Primeiro, lembrando que as noções de poética, que fundamentam a literatura, espaço privilegiado da poesia, são apenas referências para uma estética da cultura de massa, espaço privilegiado da grande audiência; segundo, lembrando que, antes da literatura, originariamente, a poesia esteve realizada no canto mítico das comunidades arcaicas e, como tal, sua base era uma síntese entre a sonoridade e uma quase oralidade, que podem ser resgatadas apropriadamente pelos equipamentos que produzem o áudio, isto é, conhecendo a potencialidade da natureza destas máquinas como geradoras de comunicação e de informação; terceiro, como disse Marshall McLuhan, “o novo transforma seu predecessor em forma de arte”, isto é, a oralidade da mídia radiofônica deve ser pensada como predecessora da poesia on-line.

## **AQUI FALA O SEU REPÓRTER ESSO**

Como todo meio de comunicação novo, inicialmente, o rádio “falava” demais, dividindo pouco, ou quase nada, o tempo/espço da programação com outros tipos de sonoridade, isto é, produções sonoras não-verbal oral. Os locutores eram selecionados pela qualidade da voz, timbre e amplitude, e pela empostação, capacidade de colocar o som vocal tão bem articulado para conseguir total clareza na produção das palavras. Os mais velhos ainda se lembram daquelas amplas e belas vozes que produziam arrepios e freqüentavam muitos sonhos em corpos inventados pela fantasia que, muitas vezes, não conferiam com a realidade.

Ainda: os primeiros redatores de textos radiofônicos foram buscados nas salas de redação da imprensa impressa; estes, acostumados com a sintaxe da palavra escrita, reproduziam a mesma sintaxe nos textos que eram lidos pelos locutores de rádio, mantendo a hegemonia da palavra escrita num meio de comunicação de natureza, exclusivamente, sonora. Isto quer dizer que o timbre, a amplitude e a empostação de voz dos primeiros locutores eram orientados para uma leitura pausada, cadenciada lentamente e com a voz numa linha horizontal de freqüência constante porque a emissão oral, afetada pela sintaxe da escrita, resultava numa oralidade muito formal, nada coloquial.

A década de 50 caracterizou-se pela reorganização da sociedade brasileira, orientada por um arranjo das classes sociais, no sentido de abrir uma vaga estruturada para a classe média brasileira pois, no ocidente, o capitalismo industrial exigia mercados abertos e segmentados para atender os diferentes níveis de poder aquisitivo das diferentes classes sociais. A partir daí, a indústria da cultura promove o maior feirão permanente de bens de consumo e de produtos culturais (como isso tem ocorrido, não interessa para o recorte deste trabalho) e o rádio inicia sua longa carreira como meio de comunicação e como mídia competente na veiculação e propagação de marcas, de produtos e serviços.

Sem dúvida alguma, foi a peça radiofônica publicitária que mais “investigou” a potencialidade do rádio como linguagem; portanto, a Radiofonia. Jingles e “reclames”, como eram denominados os textos comerciais falado, precisavam atrair a escuta dos ouvintes e fixar a marca diante do público para torná-lo consumidor e só a oralidade não dava conta dessa tarefa

porque, como tudo no rádio era oralidade, a peça comercial radiofônica precisava de constituintes diferenciadores do todo da programação e precisava conquistar um espaço fixo no interior da programação ( e conquistou: a Barra de Comercial). Enfim, o rádio precisava tornar-se rentável e o caminho foi tornar-se mídia.

Os poucos **efeitos sonoros** que apareciam, aqui e ali, nos textos radiofônicos narrativos (por exemplo: nas rádio-novelas, no jornalismo policial) passaram a ser amplamente explorados para confeccionar contextos, onde apareciam sonoramente as referências dos produtos e serviços; para, faticamente, atrair o ouvido do público e sensibilizá-lo para as marcas; para, metalingüísticamente, habituar a audição dos ouvintes para a radiofonia, compondo e decompondo com os próprios constituintes da linguagem radiofônica, como índices da radiofonia a serviço dos produtos e dos serviços; finalmente, para inventar necessidades, aproveitando-se dos desejos, e satisfazê-las, exclusivamente, com o consumo das marcas anunciadas.

Logo no início, diretores e concessionários perceberam que a **música** e a **canção** funcionavam muito bem como constituinte eficaz da grade de programação, porque resultavam positivamente na audiência das emissoras. Mas a grande sacada foi a descoberta de que era possível recortar a música em muitas de suas frases musicais, deslocá-las da composição original para outros contextos, tanto musicais, através das mixagens, como para ser suporte de textos verbais oralizados, através dos background, mais conhecido como BG. Como nomenclatura radiofônica, esse recurso técnico foi denominado de **trilha sonora**.

Efeitos sonoros e trilhas sonoras constituíram a **Sonoplastia**: trabalho de composição com os recursos da sonoridade para dar referência ou criar um ambiente sonoro para a locução do texto verbal oral. A Sonoplastia cria, no elenco dos profissionais de rádio, a função de produção; configura os recursos e os sinais da linguagem radiofônica e estabelece a radiofonia como linguagem, dotando-a de sintaxe própria para compor o campo semântico da comunicação midiática em áudio.

Por ser eficiente na conquista de audiência, por confeccionar um estética do rádio, por tornar o tempo/espaço radiofônico preenchido e configurado, a sonoplastia entende sua importância: amplia-se nos seus constituintes e apropria-se de outras estéticas, resultando na expansão e na extensão da radiofonia para o design sonoro, onde a sonoplastia é renomeada como **Paisagem Sonora**.

Os profissionais envolvidos com as produções comunicacionais e/ou estéticas em todas e quaisquer mídias, raramente, elaboram uma noção ou uma simples referência teórica que contribua para uma sistematização do percurso de produção com as linguagens referentes a cada mídia. Os pesquisadores, que escolhem as respectivas mídias como objeto de suas pesquisas, quase sempre, ficam divididos entre dois aspectos: 1. da compreensão da composição por parte da recepção e/ou 2. dos efeitos da composição sobre a audiência, o que não resolve nada em termos de organizar, diacronicamente, o percurso de produção de uma determinada mídia e de registrar, sincronicamente, as produções que podem constituir um paradigma do percurso.

No que diz respeito à sonoridade e à oralidade midiáticas, mais precisamente na mídia radiofônica, isso é ainda mais grave porque os poucos trabalhos que existem ficam engavetados ou nas prateleiras dos centros de pesquisa e os que são publicados ou tratam da história/estórias do rádio ou tratam de modelos muito pessoais, quase depoimentos, de um ou outro radialista. E, assim, continua faltando tudo.

## **MELHORAL, MELHORAL, É MELHOR E NÃO FAZ MAL**

Diante disso, vamos tentar compor uma referência teórica para **Paisagem Sonora**, enquanto um termo usado pelos profissionais de áudio, usando como referência teórica original a noção de **Paisagem Sonoro-musical**, de autoria de Murray Schafer, que diz “a paisagem sonoro-musical é constituída de ruído, som, timbre, amplitude, melodia, textura que se encontram num cone de tensões, instalado num horizonte acústico”, isto é, para o autor “ Uma composição musical é uma viagem de ida e volta através desse cone de tensões....Cada peça de música é uma paisagem sonora elaborada, que pode ser delineada no espaço acústico tridimensional.” (2)

Nesse cone de tensões são inseridas a seleção dos constituintes, realizadas por um emissor, de modo que opções como o negativo ( ruído) ou o positivo (som) predominem para romper o silêncio, entendido como “um recipiente dentro do qual é colocado um evento musical para ser protegido contra o ruído”; o som é iniciado a partir de uma articulação que “se expande numa linha horizontal em altitude constante”, numa mesma frequência em que os timbres, superestruturas características de um som, podem ser percebidos quando “é preciso movimentar o som em diferentes altitudes” e diferentes amplitudes, modos como o som ocupa o espaço virtual

de sua realização; nessa movimentação o som realiza um percurso, numa determinada direção, num ritmo, que é a cadência do som ocupando o tempo virtual de sua realização.

Em áudio, a **Paisagem Sonora** é uma composição sonoplástica em que elementos constituintes da sonoridade e da oralidade são selecionados e associados como interface de um mesmo texto, realizado como um mesmo ambiente acústico, isto é, do mesmo modo que usamos sinais gráficos, na escrita, para auxiliar na construção de um ambiente semântico; os recursos da sonoridade, **trilhas** e/ou **efeitos sonoros**, são escolhidos para construir um fundo sonoro onde o texto verbal-oral será locado. Ainda: é uma seleção/associação sonoras em que se expande os sons numa linha horizontal em altitude constante ou, através dos ritmos, em diferentes altitudes, construindo um tempo/espço virtual para um determinado texto verbal.

Como em toda e qualquer linguagem, os diferentes arranjos de uma seleção de constituintes podem resultar em qualidades textuais diferenciadas pois, segundo Roman Jakobson, “Embora distingamos seis aspectos básicos da linguagem (remetente, destinatário, contexto, código, contato, mensagem), dificilmente lograríamos, contudo, encontrar mensagens verbais que preenchessem uma única função. A diversidade reside não no monopólio de algumas dessas funções, **mas numa diferente ordem hierárquica de funções.**” (o grifo é nosso).

Isto significa que várias são as qualidades das paisagens sonoras, respectivamente, determinadas pela predominância de um ou mais dos constituintes da linguagem. Na programação radiofônica brasileira, podemos encontrar desde composições mais simples, e de maior frequência, em que o texto verbal-oral é colocado sobre uma base sonora em BG, base esta que pode ser uma trilha ou uma seqüência de efeitos sonoros, até composições mais surpreendentes, como por exemplo: TOP TIME: RELÓGIOS, em que o texto verbal-oral é composto somente com a marca e o produto e a locução é realizada num ritmo que faz equivalência com o tic-tac do relógio, marcando o segundo.

Num e noutro, é importante ressaltar que a radiofonia já permite, enquanto meio, a justaposição entre verbal-oral e sonoplastia, até mesmo nas composições mais referenciais, e ainda a justaposição entre efeitos sonoros e trilha, isto é, que dois sintagmas diferentes, um verbal-oral e outro sonoplástico, sejam justapostos, apareçam um sobre o outro. Mas a poética paradigmática os sintagmas que são os versos e pensar um modo de realizar isso no áudio foi o desafio; não era apenas um trabalho de trocar de códigos mas era um trabalho de tradução de

códigos em uma outra linguagem e, lembrando, “Traduzir é o ato supremo de compreensão...o significado é transformado imediatamente em outro texto equivalente.” (3)

Duas foram as referências de produção poética que orientaram, teoricamente, esse trabalho: 1. o canto mítico, das comunidades arcaicas; 2. a poesia concreta. A primeira, porque “Através da iniciação e dos rituais, as comunidades arcaicas estabelecem culturalmente a origem da condição humana... e, ao se fazerem existentes, através do canto mítico, produzem quase-signos em que o aparelho fonador produz, equivalentemente, um som tão analógico quanto o do atributo do Ente Sobrenatural. (4) A segunda, porque, em seu plano piloto, afirma que ”com o poema concreta ocorre o fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens.” (5)

Da primeira, nos apropriamos da capacidade do aparelho fonador em produzir o som verbal-oral para o qual ele foi adaptado, desautomatizando-o, isto é, resgatando os fonemas fora do uso, exclusivamente, sintagmático e, outra vez, recuperando-os enquanto som, nota musical e vocálico numa mesma emissão, como performance da voz, como fazia o “iniciado” ao desvelar o atributo do Ente Sobrenatural para a sua comunidade. Da segunda, nos apropriamos da consciência da materialidade da linguagem enquanto qualidade geradora de sentidos, isto é, como tensão de “palavras-coisas” geradoras, não só de um sentido que está fora do signo, mas sim de um sentido que está colado no próprio modo de emitir o som, de experimentá-lo, material e semanticamente, enquanto é produzido.

Da primeira, tomamos emprestado a referência de que cada texto em áudio pode ser produzido num tempo/espço que lhe é exclusivo, sem antes ou sem depois, apresentando um único e só referente e seus atributos, do mesmo modo como cada canto mítico apresentava um único e só atributo de um único e só Ente Sobrenatural e ocupava um espaço que também lhe era exclusivo, sem conexão ou convivência com os espaços dos demais Entes Sobrenaturais. Principalmente no rádio, cada texto tem seu lugar específico e exclusivo na grade de programação e, mesmo que faça parte da mesma peça radiofônica, divulgado o segundo, perdido o primeiro no aqui-e-agora da emissão.

Da Segunda, tomamos emprestado a consciência de que o verso, mesmo apresentando unidade rítmico-formal pensada para o espaço do papel, porque impresso, deve buscar uma outra unidade rítmico-formal para o tempo/espço do áudio, buscando as analogias que são pertinentes

aos dois códigos, oral e escrito, e conhecendo os traços fundamentais da natureza do meio: na produção, é da sintaxe do áudio associar sons como ou como se fossem escalas musicais ou como se fosse acordes; na veiculação, o texto existe somente no próprio tempo de emissão; na recepção, o semântico deve aparecer resolvido no todo da composição, numa peça única, em que verbal-oral e sonoplastia estejam harmonicamente simultaneizados.

Enfim, ao produzir a poesia radiofonizada, ela é recitada de novo, dotando “o leitor do poder de criar uma história, e o ouvinte, de um sentimento de estar presente no momento da criação. O que importa nessas recitações é que o momento da leitura seja plenamente reencenado – isto é, com um leitor, uma platéia e um texto – sem o que a apresentação não seria completa.”(6) Com essas palavras, Alberto Manguel avalia a importância da leitura e a escuta no percurso de comunicação realizado pela humanidade, percurso este que teve, inicialmente, uma voz que produzia o relato e, depois, um olho que lia e traduzia com a voz o que o olho tinha lido, permitindo “...ao ouvinte uma escuta íntima das reações que normalmente devem passar despercebidas...”(7)

Ainda: ao produzir a poesia radiofonizada, ela é recitada de novo “Para além do sentido literal e do significado literário, o texto que lemos adquire a projeção de nossa experiência, da sombra, por assim dizer, de quem somos” (8); a paisagem sonora e a performance da voz são os recursos do áudio para operacionalizar a leitura da poesia escrita para ser ouvida no contemporâneo de modo a deixar registrada a nossa experiência de leitor, a nossa sombra que se projeta em textos de outros autores para mostrar quem somos: como lemos, como produzimos, como escutamos, como procedemos com as linguagens, como compomos, como organização a tradição herdada.