



Teorias do rádio: Paul Zumthor e a poética da voz¹

Cida Golin

Professor-adjunto do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul²

Resumo

O presente texto integra o projeto Teorias do Rádio desenvolvido pelo Núcleo de Rádio e Mídia Sonora do Intercom. Apresenta o legado do medievalista e teórico suíço Paul Zumthor (1915-1995). Ao elaborar uma poética sobre a voz, a obra de Zumthor transcende os estudos literários e oferece referências fundamentais para pensar o rádio, encontrando na matéria vocal um espaço significativo para a investigação das culturas.

Palavras-chave

Teorias do rádio; Paul Zumthor; poética da voz

Paradoxo da voz. Ela constitui um acontecimento do mundo sonoro, do mesmo modo que todo movimento corporal o é do mundo visual e tátil. Entretanto, ela escapa, de algum modo, da plena captação sensorial: no mundo da matéria, apresenta uma espécie de misteriosa incongruência. Por isso, ela informa sobre a pessoa, por meio do corpo que a produziu: mais do que por seu olhar, pela expressão do seu rosto, uma pessoa é traída "por sua voz". Melhor do que o olhar, a face, a voz se sexualiza, constitui (mais do que transmite) uma mensagem erótica.

A enunciação da palavra ganha em si mesma valor de ato simbólico: graças à voz ela é exibição e dom, agressão, conquista e esperança de consumação do outro; interioridade manifesta, livre da necessidade de invadir fisicamente o objeto de seu desejo; o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências.

Paul Zumthor³

O suíço Paul Zumthor (1915 - 1995) revolucionou os estudos sobre poesia e literatura medieval, ampliando a noção fixa de escritura. Ao reconhecer a oralidade como um de seus princípios fundamentais, o ensaísta elaborou uma poética sobre a voz,

¹ Trabalho apresentado ao NP 06 - Rádio e Mídia Sonora.

² Jornalista, Dra. em Letras, professora do DECOM/FABICO/UFRGS, cidago@terra.com.br

³ 1997: 14-15



apontando a importância de sua materialidade, eroticidade, movência e nomadismo. Encontrou na matéria vocal um espaço significativo para a investigação das culturas. Sua obra transcende os estudos literários e oferece referências fundamentais para pensar o rádio, mídia que suspende o excesso de imagens e tem a voz como um dos elementos básicos de sua linguagem sonora.

Zumthor preferia o termo vocalidade à oralidade. Buscava nos *cansos*⁴ provençais, na canção de gesta francesa e nas narrativas do ciclo arthuriano, entre outros, a historicidade da voz, seu uso. Ao afrontar a distância temporal, insistia na possibilidade do aspecto corporal dos textos, seus modos de existência como objetos de percepção sensorial.⁵ Segundo Jerusa Pires Ferreira, tradutora e uma das principais estudiosas do teórico no Brasil, o autor procedeu a uma síntese da estética da recepção e de teorias da comunicação e cultura como a de M. McLuhan, criticando a dicotomia entre escritura e oralidade.⁶ Movido pela paixão às vozes humanas, pela sua natureza particular e concreta, ele foi "um polígrafo, escreveu mais do ninguém para falar da voz e de outras linguagens a ela conjugadas, legando-nos uma visada que nos faz passar pelas mediatizações, e alcançar a força do corpo e dos sentidos, afirmação inequívoca e perene do humano".⁷

Paul Zumthor lecionou de Literatura Medieval e Linguística Românica em várias universidades da Europa e Estados Unidos. Radicou-se em 1971 no departamento de Literatura Comparada da Universidade de Montreal, onde ficou até a aposentadoria. Sua tese de doutoramento, *Merlin, le prophète*, publicada pela primeira vez em 1943, discute a profecia, a voz e o tema da esperança salvadora. Formado pela filologia tradicional, Zumthor abre-se para diversas influências e diálogos, entre eles com os lingüistas Hjelmslev, Roman Jakobson e Mikhail Bakhtin. Em *Essai de poétique médiévale* (1972) cria novas perspectivas de estudo da literatura medieval a partir da lingüística e da semiótica. Poesia, para ele, é mais do que o conjunto de textos poéticos. É sobretudo o contexto de sua produção e existência: a ação do corpo, do gesto e dos meios. Em *Introduction à la poésie orale* (1983), sustenta um dos pilares de sua teoria, o conceito de performance, recuperado do vocabulário dramático, ação complexa e única que envolve a emissão e recepção simultânea da mensagem poética.⁸ Locutor,

⁴ voz pura, gesto sonoro. Cf. HOLANDA, 1999: 130

⁵ ZUMTHOR, 1993: 21.

⁶ FERREIRA, 1993: 128

⁷ FERREIRA, 1997: 303

⁸ FERREIRA, 1993: 290-292



destinatário e circunstâncias estão juntos, confrontados, concretizando ao máximo a função fática da linguagem no jogo de aproximação, abordagem, apelo e provocação.⁹ Este estudo reflete sua experiência no Brasil. Desde os anos 70, além de manter um intercâmbio profícuo com pesquisadores brasileiros, passou temporadas na Bahia, interessou-se pelos poetas populares e pela oralidade explícita na cultura nacional.

A palavra falada

Em *A letra e a voz* (1987), Paul Zumthor observa que a palavra falada é a manifestação mais convincente de autoridade até o século XV e XVI, instrumento privilegiado do exercício do poder e do ato jurídico. Para a maioria dos homens, a religião consistia no sistema acessível de explicação e ação prática e simbólica sobre o mundo. Poder e verdade, culto e poesia estavam unidos pela pulsão profunda da voz. Ensinamentos, rituais, todos seguiam o percurso da boca ao ouvido; cada sermão era antecipado pelo imperativo "Ouçam". A escritura, confinada em mosteiros e cortes até o ano 1000, expandiu-se devagar, favorecida pela relação íntima mantida com a voz.¹⁰ No contexto em que a fala ordena o mundo, o ensaísta recupera o caráter artesanal de cada ação verbal. A voz está ligada ao gesto, é uma atitude física, projeta o corpo no espaço da performance. Cada inflexão equivale a um movimento; fixa e compõe um sentido.¹¹

No momento da transmissão vocal, o texto se fragmenta e tende ao inacabamento. A voz invade a letra e põe em xeque a lógica de um espaço fechado. Ao recorrer às condições de expressão e percepção, Zumthor investe na noção antropológica do termo *performance*. Trata-se de um ato de comunicação presente, imediato, capaz de modificar o conhecimento; ao comunicá-lo, ela o marca, ou seja, cada performance nova coloca tudo em causa. O poder corporal, a "rede de sensualidades complexas que fazem de nós, no universo, seres diferentes dos outros",¹² singulariza e concretiza as virtualidades de cada obra poética. O sentido - e aqui Zumthor corrobora as teorias da estética da recepção de Wolfgang Iser e Roman Ingarden - tem apenas uma existência transitória, ficcional, concedida pelas lacunas e brancos da linguagem.

⁹ ZUMTHOR, 1997: 33

¹⁰ 1993: 76-96

¹¹ 1993: 243-244

¹² ZUMTHOR, 2000: 46



É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama
emanação do nosso ser. A escrita também comporta, é verdade,
medidas de tempo e espaço: mas seu objetivo último é delas se liberar.
A voz aceita beatificamente sua servidão. A partir desse sim
primordial, tudo se colore na língua, nada mais nela é neutro, as
palavras escorrem, carregadas de intenções, de odores, elas cheiram ao
homem e à terra (ou aquilo com que o homem os representa). A poesia
não mais se liga às categorias do fazer, mas às do processo.¹³

Zumthor distingue três tipos de oralidade: a *primária e imediata*, que não apresenta nenhum contato com a escritura, ou seja, aquela das sociedades desprovidas dos sistemas de simbolização gráfica ou grupos isolados ou analfabetos; a *oralidade mista*, em que há uma parcial influência da cultura do escrito; e por fim, a *oralidade segunda*, típica de uma cultura grafocêntrica, em que toda a expressão é marcada pela presença e pelo valor da letra.¹⁴ A partir da invenção da imprensa e da expansão da informação e do conhecimento por meios impressos, inicia-se o processo de censura à oralidade; o som e a voz são índices de desconfiança. Para garantir seu poder simbólico, a escrita durante pelo menos quatro séculos procurou recalcar os elementos performáticos da comunicação: o "Estado moderno, abstrato, não pode se exprimir senão por meio de textos escritos, que ele emite sem qualquer pretensão e, quando da leitura dos mesmos, ele se mantém ausente, indiscutível".¹⁵ A escrita marca uma relação particular do sujeito com a história. Trata-se de um gesto simbólico que produz um artefato, a autoria. No arquivo, a memória é institucionalizada, estabiliza o seu sentido, ao contrário da oralidade dispersiva.¹⁶ Em todo o Ocidente, a escrita e o visual triunfam na cultura letrada, esmaecem os valores da voz. Para o teórico, a literatura, noção historicamente demarcada, prosperou a partir do século XVII e se tornou um dos maiores patrimônios culturais do homem, recusando a voz.¹⁷ A leitura solitária e puramente visual marca, para Zumthor, o grau mais fraco da performance, principalmente pela vigência da surdez imposta pela hegemonia da escrita.

A revanche da voz

O ensaísta reconhece nos últimos 60 anos do século XX uma espécie de ressurgência do vocal como motor e estratégia de energia coletiva, tanto que os cantores transformaram-se em típicos heróis da cultura de massa contemporânea. Zumthor

¹³ 1997: 157

¹⁴ 1993: 18

¹⁵ 2000:82

¹⁶ ORLANDI in ZUMTHOR, 1999: 151-155

percebe em experiências estéticas como a da compositora e performer Meredith Monk, no ritual sem palco do dramaturgo francês Antonin Artaud, nos corais ou no *rock*, formas de expressão dinamizadas pela voz, a retomada da corporização do prazer poético. No caso do *rock*, ele resume todas as poesias de contestação anteriores, dirigindo sua força "no sopro de puras energias racionais. Ele destruíra o invólucro fônico do corpo, protetor e seguro; explodia em discordância furiosas a terna voz material, abjurada."¹⁸ Instaura-se uma nova era da oralidade na sociedade tecnológica e de consumo, bem distinta daquela vivida pelas sociedades ágrafas, mas capaz de reintroduzir a voz no funcionamento do corpo social. "Para o homem de nosso fim de século, a leitura responde a uma necessidade, tanto de ouvir quanto de conhecer. O corpo aí se recolhe. É uma voz que ele escuta e ele reencontra uma sensibilidade que dois ou três séculos de escrita tinham anestesiado, sem destruir".¹⁹

A invenção das máquinas de gravar e reproduzir restituiu à voz uma autoridade perdida na cultura letrada. O microfone, por exemplo, aumentou o espaço vocal e reduziu as distâncias auditivas.²⁰ Por outro lado, a tecnologia - disco, gravador, cassete ou rádio - interferiu nas condições de produção e recepção, sobretudo na sua dimensão coletiva. Uma poesia oral midiaticizada perde algo de si, a percepção visual, a proximidade do gesto, a sensualidade da presença. Há uma defasagem, um deslocamento do ato comunicativo oral.²¹ A vocalidade na mídia pode ser reiterável e os sistemas de registros abolem as referências espaciais da voz viva. Na medida em que fixa a matéria sonora, abole seu caráter efêmero, sua "tactilidade". No caso do áudio, um aparelho toma o lugar do intérprete. O ouvinte o relaciona a um ser humano existente em algum lugar. Exposto unicamente à voz, "não recebe outro convite a participar".²² Recria em sua imaginação os elementos ausentes, mas a imagem produzida é íntima, pessoal, uma performance interiorizada.

O rádio (...) desenvolve um discurso contínuo, inteiramente programado por outros: a mesma liberdade negativa só me é dada nas prateleiras de um supermercado. Aceitar, mudar de canal, ou apertar o stop. A relativa passividade requerida de mim me dispõe a acreditar que o que recebo é o mesmo que espero. Ilusória interioridade que, sem dúvida, garantiu por vinte anos o sucesso na França da emissão

¹⁷ 1997:294

¹⁸ 1997: 290

¹⁹ 2000: 70

²⁰ 1997: 249

²¹ 1997: 250; 29

²² 1997: 250

do *Salut les copains*, seguida durante algumas estações por uma geração unânime de adolescentes, que graças a ela logo foi recuperada pela ordem reinante. Escutado no transistor, o rádio acusa seus efeitos atomizantes: leve, móbil e barato, o aparelho individualiza mais ainda a performance, sem necessariamente a aprofundar, presta-se aos longos períodos de solidão, sem penetrá-la verdadeiramente: até os mais longínquos campos do terceiro mundo, é hoje um espetáculo familiar o camponês curvado sobre sua plantação, o transistor ao alcance do braço, mas cuja voz é coberta pelo barulho da ferramenta. Com os escutadores, ocorre o seguinte: cortados todos os laços sociais, o ouvinte intoxicado ziguezagueia entre nós, os olhos vazios. Interiorização total - em que loucura?²³

Se esta situação performática intermediária, em que falta o elemento visual, consiste numa espécie de revanche e de retorno da voz por meio dos aparatos midiáticos, configura também na sua abstração. Zumthor reclama da perda do calor, do peso, do volume real do corpo, do qual a voz é uma expansão. Trata-se de uma vocalidade desencarnada, uma alienação particular tanto para o locutor como para o ouvinte.²⁴

É possível, no caso do rádio, relativizar em parte a argumentação exposta pelo autor. A linguagem radiofônica define-se pela enunciação em tempo real, a sincronia entre emissão e recepção, mesmo no caso de uma gravação em diferido. As transmissões ao vivo reduzem o distanciamento físico e temporal da mensagem, aproximando o locutor e o ouvinte. O uso da voz é estratégico para o resultado de qualquer produção radiofônica. Um roteiro escrito, por exemplo, ganhará existência somente a partir do toque da voz em cada sílaba, sugerindo os sentidos possíveis de cada palavra, da entonação, do ritmo, da emoção investida em cada enunciado. Não há necessariamente uma perda da tatilidade. Uma escuta atenta, somada à ausência de referencial imagético, amplia a percepção sonora, vibração percebida não apenas pelos ouvidos, mas pelo corpo inteiro. A voz do locutor atua como um signo indexador,²⁵ materialidade capaz de garantir identidade à cada emissora e sua programação.

O empenho do corpo

O capítulo *O empenho do corpo* faz parte da obra *Performance, recepção e leitura* (1990) publicado no Brasil em 2000 pela Educ (PUC-SP), com tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. Trata-se de um volume sucinto e didático,

²³ 1997: 251

²⁴ ZUMTHOR, 2000:17

²⁵ SILVA, 2003.



resume boa parte do universo conceitual de Paul Zumthor, envolvendo a palavra oral, o escrito, a performance e suas teses sobre a voz.

O autor apresenta sua distinção entre texto e obra a partir da experiência poética. Para ele, o texto restringe-se à seqüência de enunciados, enquanto a obra acolhe múltiplos elementos significantes, auditivos, táteis. Retoma pressupostos da Antiguidade, retórica esquecida pelos "séculos" de surdez, e defende: - atingir um discurso significa atravessar a espessura e a resistência das palavras. O corpo, sob a forma de intervenção vocal, explícita ou interiorizada, é decisivo nesta ação de produzir sentido; pensa-se com o corpo, ele dá a medida do mundo, é o seu referente.

Zumthor recupera *A fenomenologia da percepção* de Merleau-Ponty e insiste na corporeidade da linguagem, na gramática como uma memória do corpo. Ao aprofundar-se na experiência poética, oferece subsídios para refletir sobre a corporeidade de um tipo de comunicação como a radiofônica. São pistas para o exercício de uma escuta atenta aos elementos arcaicos, sensoriais, potenciais, que não afloram de forma cartesiana e racional.

O autor trata a voz como uma coisa, enfatiza sua materialidade situada entre o corpo e a palavra, experiência fundante no recém-nascido que vasculha o estranhamento do mundo por meio da audição. Evoca a sua condição de arquétipo expresso em mitos e rituais ligados à oralidade e à boca, uma reminiscência corporal profunda, subjacente a qualquer intenção de linguagem. No útero a criança já percebe o tom grave, ouve o som materno, esboçando o ritmo de uma palavra futura.²⁶

Não se duvida que a voz constitua no inconsciente humano uma forma arquetipal: imagem primordial e criadora, ao mesmo tempo, energia e configuração de traços que predeterminam, ativam, estruturam em cada um de nós as experiências primeiras, os sentimentos e pensamentos. Não conteúdo mítico, mas *facultas*, possibilidade simbólica aberta à representação, constituindo, ao longo de séculos, uma herança cultural transmitida (e traída) com, dentro, pela linguagem e outros códigos que o grupo humano elabora. A imagem da voz mergulha suas raízes numa zona do vivido que escapa às fórmulas conceituais e que se pode apenas pressentir: a existência secreta, sexuada, com implicações de tal complexidade que ultrapassa todas as suas manifestações particulares, e sua evocação, segundo a palavra de Jung, "faz algo vibrar em nós, a nos dizer que realmente não estamos mais sozinhos".²⁷

²⁶ 1997: 17

²⁷ 1997: 12



Existem vozes na voz?

As teses de Paul Zumthor, expostas de forma resumida no capítulo, aproximam-se do pensamento de Roland Barthes. Para o ensaísta e teórico francês, a voz é um órgão do imaginário, ou seja, a frase não é a mesma na fala e na escrita.²⁸ Segundo a tradutora Leyla Perrone-Moisés, a sofisticada escrita barthesiana reflete a expressão vocal do autor. Ela lembra, no Colégio de França, as salas sonorizadas do professor, espécie de aula sem mestre, em que não se tinha acesso à sua imagem, apenas à sua voz, grave, calma, modulada, "o espaço mais adequado para uma aula barthesiana".²⁹ Interessado na escuta psicanalítica, sobretudo a lacaniana, Barthes defende a escuta livre que, pela sua mobilidade, circula, permuta, desagrega a rede fixa dos papéis atribuídos à palavra. A escuta e voz situam-se na articulação do corpo e do discurso, no movimento do corpo. Para ele, a voz é como a letra num envelope, indica-nos o sujeito, a sua maneira de ser, sua alegria ou sofrimento. Assim como Paul Zumthor, Barthes recupera a finalidade arcaica da escuta, sua presença nos mitos ocidentais - como o de Ulisses preso ao mastro para não sucumbir ao canto das sereias -, lembrando o quanto o sonho é feito também de imagens acústicas. Quando fala na produção da música cantada, neste espaço em que uma língua encontra uma voz, Barthes apóia-se na dicotomia apresentada pela psicanalista e teórica da literatura Julia Kristeva e seus conceitos de *fenotexto* e *genotexto*. Para ele, *fenocanto*, seria tudo o que está a serviço da comunicação, da representação e da expressão; o *genocanto* abrigaria o volume da voz, a voluptuosidade dos seus sons, a materialidade das letras.³⁰

Ou seja, cabe a cada escuta desenvolver a sensibilidade para desdobrar em percepção, no mínimo, esses dois aspectos. Foi neste sentido também que Paul Zumthor conduziu a sua obra, oferecendo subsídios para uma audição atenta, seja de uma obra poética, das canções midiáticas ou da voz ao telefone, um legado significativo num tempo de pobreza de escuta e de excessos de elementos sonoros. Reconheceu na vocalidade aquilo que caracteriza a cultura contemporânea, a transitoriedade, o movimento, o inacabamento, um contraponto à noção de texto como espaço fechado. Paul Zumthor reconduziu a voz ao lugar do afeto, da poesia e da invenção.

²⁸ 1981: 314

²⁹ s/d: 85

³⁰ 1984: 206-220



Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Posfácio*. A letra e a voz de Paul Zumthor. In: ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Posfácio*. Poética, livro e tradução. In: ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec/Educ, 1997.

HOLANDA, Sílvio Augusto. A letra e a voz de Guilhade. In: MENEZES, Philadelpho. *Poesia sonora*. Poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo: Educ, 1992.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Lição de casa. In: BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, s/d.

ORLANDI, Eni. Oralidade e interpretação: movimento do dito e do esquecido. In: FERREIRA, Jerusa (Org.) *Oralidade em tempo & espaço*. Colóquio Paul Zumthor. São Paulo: Educ, 1999.

SILVA, Julia Lúcia. Performance radiofônica: a plasticidade da palavra oralizada e mediatizada. *Anais do XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Belo Horizonte, 2003

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec/Educ, 1997.

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ, 2000.

_____. *Poesia do espaço*. Novos territórios para uma oralidade. In: MENEZES, Philadelpho. *Poesia sonora*. Poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo: Educ, 1992.