



Poéticas Radiofônicas: Declamação e Recitação¹

Carmen Lucia José²

Universidade São Judas Tadeu

Resumo

Ao transformar a poesia literária em peça radiofônica, inevitavelmente, recupera-se a estrutura e os traços da poesia oral que, originariamente, apresentava-se em duas versões de composição de performance vocal: da declamação e da recitação. Inicialmente, ambas as nomenclaturas foram usadas como sinônimas, na mídia radiofônica; mais recentemente, com o extenso destaque de pesquisa sobre oralidade, foi possível produzir distinções entre declamar e recitar, resgatando o amplo paradigma de possibilidades da radiofonia na produção de poéticas do ouvir.

Palavras-Chaves: estruturas radiofônicas; poéticas radiofônicas; declamação; recitação.

Toda poesia aspira a se fazer voz; a se fazer, um dia, ouvir...

(ZUMTHOR, 2010,p.179)

Tudo começou quando resolvemos pensar um programa radiofônico que experimentasse a difícil tarefa de trabalhar com poesia, modalidade do discurso verbal que, primeiramente, resistiu a se tornar mercadoria e, depois, quando reunida no formato de livro, continuou apresentando dificuldades porque conquista poucos leitores.

Neste começo, tínhamos uma única certeza: não queríamos tratar o assunto somente tirando as poesias literárias do papel, seu lugar tradicionalmente conhecido, e só colocar voz, como se todas só conseguissem ser outras “*batatinha quando nasce, esparrama pelo chão...*”. Então, retomamos a 1ª versão desta reflexão, apresentada no Intercom, em 2001, e, posteriormente, publicada na Revista Verso & Reverso, em 2002; então, releemos a “estorinha” contada por Décio Pignatari que ilustra o percurso do poeta Degas na busca de uma noção de poesia:

O grande pintor impressionista Degas vivia querendo fazer um poema – sem conseguir. Um dia, chegou-se pra seu amigo Mallarmé e disse: Stéphane, ideias

¹ Trabalho apresentado no DT8 Estudos Interdisciplinares – GP Semiótica da Comunicação do XIV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutora em Comunicação e Semiótica e integrante do Núcleo de Pesquisa Códigos e Linguagens: crítica-produção-memória, pela Universidade São Judas Tadeu, e-mail: cljose@uol.com.br



maravilhosas não me faltam – mas eu não consigo fazer um poema. Respondeu o Mestre: Meu caro Edgar, poemas não se fazem com ideias – mas com palavras (PIGNATARI, 1977, p.4-5).

Modestamente, sem nos colocarmos como um Mallarmé, um Degas ou um Pignatari da poesia radiofônica, foi deles que recebemos a dica por onde começar: devíamos retornar ao canto mítico e à poesia oral porque, no mínimo, com eles era possível reaprender as possibilidades da palavra falada; era fundamental entender o diálogo em fronteira que ocorreu entre a poesia oral e a poesia literária para, agora, fazer outro diálogo, só que por inversão: da poesia literária para a poesia radiofonizada em diálogo com a poesia oral.

Lembrando: primeiro, que as noções de poética, que fundamentam a literatura, também já foram tratadas como referências para uma estética dos meios de comunicação de massa, espaço privilegiado da grande audiência; segundo, que, antes da literatura, originariamente, a poesia esteve realizada pelo canto mítico das comunidades arcaicas e pela poesia oral; em ambas, a base era a síntese entre a sonoridade e uma quase oralidade, que podem ser resgatadas apropriadamente pelos equipamentos que produzem o áudio, quando se conhece a potencialidade da natureza destas máquinas como geradoras de comunicação e de informação.

Então, é isso: “Poéticas do Ouvir” foi, originariamente, um programa de rádio que teve a poesia como matéria-prima. Terminada a produção do programa, a relação poesia/recepção radiofônica apontou para uma duração, uma ocupação tempo/espaço do relógio radiofônico, que também podia ser experimentada no áudio on-line. Quando da montagem da grade de programação da Radioweb São Judas, o programa ganhou título novo: “Ponto Literário”, que pode ser acessado em www.usjt.br

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 ao reduto 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, porque eram mais facilmente reconhecidos e compreendidos na recepção.



Depois do importante desenvolvimento da pesquisa sobre Oralidade, os motivos acima apontados, devidamente relacionados, expressam ingenuidade quanto à tradução da poesia impressa para a poesia radiofonizada. É preciso pensar como a materialidade do impresso pode ser “*transcodificada*” para a materialidade do áudio, respeitando a exigência fundante da radiofonia de se fazer som; é preciso experimentar por equivalência os acentos que estão no verso impresso como entonação produzida pelo aparelho fonador. Enfim, era preciso arriscar, além da transcodificação, entendendo o deslocamento como tradução: do código verbal escrito para a oralidade, do livro para o aparelho fonador.

Como trabalhar com a materialidade da poesia impressa no áudio?

Como todo novo meio de comunicação, inicialmente, o rádio “falava” demais, dividindo pouco, ou quase nada, o tempo/espço da programação com outros tipos de sonoridade, isto é, as produções sonoras não-verbais, tradicionalmente conhecidas como sonoplastia. Os locutores eram selecionados pela qualidade da voz – timbre, amplitude, empostação – orientada pela 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 frequentavam 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 do jornalismo impresso; 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 por leitura pausada, cadenciada lentamente e com a voz numa linha horizontal de frequência contínua porque a emissão oral, afetada pela sintaxe da escrita, resultava numa oralidade muito formal, nada coloquial.

Véronique Dahlet, ao refletir sobre o dialogismo bakhtiniano, denomina de *entonação* aquilo que chamamos anteriormente de amplitude e de empostação da voz, norteando-a como “o ponto de articulação; é o meio através do qual se realiza uma forma acentual, estabelecida pela versificação” e o ritmo como “um elemento da voz e um elemento da escritura; pode ser apreendido como uma configuração do sujeito no



discurso; é a marcação da subjetividade, a história de um sujeito através de seu discurso” (DAHLET, 2003, p.15).

É fundamental lembrar que o centro das atenções de Bakhtin é o corpo e a voz que falam no discurso medieval, quando nenhuma máquina se interpunha e mediava o tratamento do enunciado na relação entre o locutor/autor e o ouvinte/receptor. Daí, a importância do corpo como suporte porque, nele, o texto oral ganha materialidade e passa a existir como corpo comunicacional.

No começo do século XX, o rádio é inventado e, pelas ondas de todo mundo, as vozes distantes tornam-se próximas, sem precisar da presença do corpo nos espaços comunicantes; as vozes midiaticizadas tornam-se íntimas e cotidianas, sem nunca pertencerem presencialmente à comunidade ou ao grupo de ouvinte; os ouvidos tornam-se mais inteligentes porque se obrigam a novos reconhecimentos sonoros; os ouvidos passam a admitir as vozes reconhecidas e identificadas dos comunicadores como membros da comunidade, criando a audiência; enfim, os ouvidos ganham autonomia, desprendem-se dos olhos para fabricar a imagem mental, que, agora, não se reduz à experiência cotidiana e se estende pelo imaginário.

Presencialmente, no face a face, a propriedade de cada texto, conferida pela voz e pelo corpo do intérprete, é resultado da entonação de cada voz produzida no e com um referido corpo, isto é, a propriedade de cada texto é determinada pelas acentuações vocais que vão marcando a emissão das palavras pelo intérprete; junto com a voz, o movimento do corpo também vai compondo as articulações necessárias à emissão vocal, para compor a *performance da voz*, cujo conceito, a partir de Paul Zumthor, é assim apresentado por Renato Cohen:

O termo *performance* tem uma acepção polissêmica estando associado a apresentação, a atuação e a criação. Primordialmente, o ato performático é um ato comunicacional, nas suas dimensões conativa, êmica, implicando em presença, audiência e fixações espaço-temporais. Sheshner e Turner nomeiam um universal na performance que perpassa classificações genéricas, atravessando o rito, a manifestação teatral, o jogo e a festa: o que permeia essas manifestações é uma protolinguagem universal, preponderantemente emocional, não verbal, gerada por disposições faciais, gestos vocais, posturas e deslocamentos no espaço (COHEN,1999, p.225).

Na radiofonia, a propriedade de cada texto, conferida pela voz e pela ausência do resto do corpo do locutor, é resultado da entonação de cada voz que realiza uma performance vocal diferenciada conforme a fórmula do texto, isto é, a propriedade de



cada texto é determinada pela fórmula do comunicador, cuja performance vocal torna-se pontuada na audiência. Cada emissão vocal é produto de uma fórmula de locução que deve ser diariamente repetida, para reafirmar o reconhecimento e manter a audiência.

É importante lembrar que, apesar de cada locutor ter a sua fórmula delimitada de locução, toda e qualquer linguagem continua permitindo outros diferentes arranjos e seleção de constituintes, resultando em qualidades textuais múltiplas e singulares 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” (JAKOBSON,1973, p.123).

Isto significa que várias são as qualidades das performances vocais radiofônicas, determinadas pela predominância de um ou mais dos constituintes da linguagem. Na programação radiofônica brasileira, podemos encontrar composições mais simples e de maior frequência, em que o texto verbal-oral é colocado sobre base sonoro-musical em BG, base esta que pode ser uma trilha ou uma sequência de efeitos sonoros; e também 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 performance vocal é realizada no ritmo que faz equivalência com o tic-tac do relógio, marcando o segundo.

A poética paradigmática os sintagmas que, na poesia literária, ocorre pela projeção da equivalência entre os eixos sintagmáticos, que são os versos. Pensar um modo de realizar isso no áudio foi o desafio pois o trabalho não se restringia apenas à troca de códigos, ou transcodificação. Buscava-se o trabalho de tradução entre códigos e isto significa dizer, como o faz Alberto Manguel, que “traduzir é o ato supremo de compreensão [...] o significado é transformado imediatamente em outro texto equivalente” (MANGUEL,1997,p.298).

Quando adaptada para linguagem radiofônica, o outro texto equivalente da poesia oral ou da poesia literária passou a ser denominado *poesia midiaticizada* porque, afinal, se trata de outra composição oral resultante da mensagem própria do meio rádio. Foi exatamente no diálogo entre a poesia oral e o meio radiofônico que as distinções entre os vocábulos *declamação* e *recitação* foram resgatadas e se obrigaram à revisão porque esse diálogo ocorre pela tradução metalinguística, isto é, cada sinal é testado no novo meio, que informa como ele é capaz de gerar sentido.



Duas foram as referências de produção poética que orientaram, teoricamente, esse trabalho: 1. o canto mítico, das comunidades arcaicas; e 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” (JOSÉ, 1994, p.15). Dele, nos reapropriamos da capacidade do aparelho fonador em produzir o som verbal-oral, desautomatizando-o das fórmulas exclusivamente sintagmáticas para resgatar performances vocais fora do uso e também recuperando-as enquanto som, nota musical e vocalise numa mesma emissão, como fazia o “iniciado” ao desvelar o atributo do Ente Sobrenatural para sua comunidade.

A segunda, porque, em seu plano piloto, afirma que

[...] com o poema concreto 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 (CAMPOS, 1975, p.157).

Dela, 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, ou seja, de torná-lo gesto vocal.

Do primeiro, tomamos emprestada a referência de que cada texto em áudio pode ser produzido num tempo/espaço 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. No Rádio, principalmente, cada texto tem seu lugar específico e exclusivo na grade de programação e, mesmo que faça parte da mesma peça radiofônica, quando divulgado o segundo, está perdido o primeiro no aqui-e- agora da emissão.

Da segunda, tomamos emprestada a consciência de que o verso, mesmo apresentando unidade rítmico-formal pensada para o espaço do papel, porque impresso, deve buscar outra unidade rítmico-formal para o tempo/espaço 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 traço da sintaxe do áudio associar sons ou como se fossem escalas musicais ou como se fossem acordes; na veiculação, o texto existe somente no próprio tempo de emissão; na recepção, o semântico deve aparecer resolvido no todo da composição, como peça única, em que verbal-oral e sonoplástico estejam harmonicamente simultaneizados.

Enfim, ao produzir a poesia midiaticizada, ela é re-citada, 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 plateia e um texto – sem o que a apresentação não seria completa (MANGUEL,1997, p.144-145).

Com essas palavras, o autor avalia a importância da leitura e da escuta no percurso de geração de sentidos realizado pela humanidade, percurso esse 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” (SCHAFER,1991,p.67-95).

Ainda: ao produzir a poesia midiaticizada, ela é emitida como outro texto “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” (MANGUEL,1997, p.299); a paisagem sonora e a performance da voz são os recursos do áudio para operacionalizar a leitura da poesia literária para ser ouvida no contemporâneo para 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 organizamos a tradição herdada.

Agora, vamos à declamação e à recitação

Com os autores Paul Zumthor, Walter Ong e Véronique Dahlet, começamos bem nossos estudos teóricos sobre oralidade porque os dois primeiros centravam-se na



palavra falada como objeto de pesquisa e a terceira focou os índices de quem fala nas marcas do dialógico, nos textos literários.

Ao refletir sobre os intérpretes do texto oral, Paul Zumthor (2010, p.234-256) aponta a importância da *performance vocal*, isto é, para o aspecto essencial de teatralidade na emissão oral, movida pelas circunstâncias em que ela se realiza, pela ausência de acabamento do texto oral, pela fragmentação do texto oral quando da emissão, pela qualidade da voz, da emissão e do gesto que garantem o que é dito e pela concisão e reiteração porque já é sabido do limite da escuta e da audiência, que depende do reconhecimento de estruturas formulares conhecidas.

É fundamental lembrar que o centro das atenções de Zumthor (2010, p.177-250) é o corpo e a voz do discurso medieval, num movimento performático que estabelece a especificidade do contexto onde ocorre a emissão/recepção, vinculando as pessoas envolvidas através do texto cultural. Daí, a importância da *performance*, que faz o corpo físico tornar-se corpo-mídia na medida em que seus elementos se inserem intratextualmente na fonação para confeccionar sentido.

Ao refletir sobre oralidade e cultura escrita, Walter Ong (1998, p.13-24) aponta a importância de compreender que se está diante de dois códigos singulares, dotados de natureza e traços distintivos que, desde a origem, estão em diálogo metalinguístico, isto é, de um lado, com códigos tão diferentes um do outro, mantém o segundo como decorrência do primeiro e, sempre, em relação. Ainda: entende-se como ocorre a tradução da oralidade a partir da invenção das mídias eletrônicas, quando da confecção de roteiros midiáticos, isto é, como a palavra falada aparece escrita nas laudas radiofônicas, televisuais, cinematográficas.

É fundamental lembrar que o centro das atenções de Walter Ong (1998, p.41-90) é a psicodinâmica de cada um desses códigos, cada qual estruturando um tipo de consciência; a ocorrência temporal da emissão oral distinta da ocorrência espacial da escrita; as funções comunicativa, geradora de sentido e mnemônica da oralidade que se tornam referências e ganham outra materialidade quando deslocadas para o texto escrito; enfim, como falar e manter a permanência e, depois, como escrever indicando que está sendo ou deve ser falado.

Ao refletir sobre o dialogismo bakhtiniano, Véronique Dahlet destaca a importância da amplitude e da empostação da voz como dois dos principais traços da palavra falada, conjuntamente denominadas *entonação*, constituída de três atores: o locutor/autor, o ouvinte/leitor e objeto anunciado. Para a autora (2003, p.13), a



entonação é “o ponto de articulação, a mediação entre esses três atores; é o meio através do qual se realiza uma forma acentual estabelecida pela versificação”.

É fundamental lembrar que o centro das atenções de Bakhtin também é o corpo e a voz no discurso medieval, quando nenhuma tecnologia se interpunha entre o locutor/autor e o ouvinte/leitor, no tratamento do objeto enunciado. Daí, mais uma vez, a importância do corpo-mídia porque é nele que o texto oral passa a existir; é nele que o texto oral ganha uma dada materialidade que confecciona um dado sentido e torna-se comunicação. Daí, a importância de conhecer esses estudos quando se pensa em deslocar um texto cultural, como a poesia literária, de um código/canal para outro, o da linguagem radiofônica/ rádio ou áudio.

Antes de ir direto ao assunto, um breve relato de sobre o modo como as mediações sonoras se revelaram na pesquisa:

Primeiro, a nossa pesquisa de doutorado já nos obrigou a revisitar o texto cultural das comunidades arcaicas, posteriormente denominado mito, cujo traço fundante é ser um canto, em que, outra vez, o corpo e a voz dos escolhidos pelos Entes Sobrenaturais presentificam os atributos do sagrado em rituais que vinculam todos os membros da comunidade.

Algum tempo depois, conhecemos os estudos de Iúri Lótman, publicados sob o título *La Semiosfera: semiótica de la cultura y del texto*, e instrumentalizaremos a noção de textos culturais no interior da Semiosfera e os eixos que dinamizam o texto cultura: o de delimitação e o de irregularidade semiótica. Movimentando os centros nucleares, o primeiro estabelece as estruturas fixas e modelares, tornando possível o reconhecimento, a comunicação e o vínculo entre os membros de um dado grupo sociocultural; dinamizando as estruturas periféricas, o segundo coloca as estruturas modelares em diálogo com as potencialidades dos códigos, das linguagens, dos textos culturais de outras mídias, tornando possíveis novas estruturalidades.

Imediatamente, percebemos que pensar um programa “literário” para o rádio era radicalmente diferente de pensar um programa radiofônico sobre literatura porque diante da poesia literária, a linguagem radiofônica se mostrou na sua natureza sonora, isto é, exigiu que a literariedade dos versos que compõem a poesia literária buscasse seus equivalentes na oralidade para se tornar poesia midiática. Não bastava apenas emitir oralmente o que se apresentava como palavra escrita; era preciso um trabalho de tradução entre letra e fonema; era preciso transformar o design da palavra literária, portanto da escrita, em design da palavra oralizada, portanto, em performance vocal.



No mesmo instante, a memória informativa nos avisou que a gênese da declamação e da recitação se encontrava na poesia oral, realizada pelo corpo-mídia e a voz do *performer*, nos obrigando a retornar à cultura tradicional, assentada na oralidade. Lembramos das canções folclóricas e das populares, das cantigas infantis e de trabalho, do canto religioso, dos jargões de comerciantes e de camelôs, dos ditados populares, das rezas e das carpideiras; da poesia concreta, do reggae, do hip-hop, das emboladas, dos amontoados sonoros das metrópoles, etc.

Voltando ao começo.

As duas nomenclaturas são compostas com prefixos latinos - **DE** e **RE** – e ambos não apresentam correspondência com os prefixos gregos; na nomenclatura **DECLAMARE**, o prefixo carrega sentido de movimento, de cima para baixo enquanto que na nomenclatura **RECITARE** o prefixo também carrega o sentido de movimento, agora para trás, e se estende com o sentido de repetição.

Originariamente, os vocábulos apresentavam total diferença de significados, não só pela determinação dos sentidos dos prefixos mas também em relação às suas raízes já que o significado do signo “clamar” é totalmente diferente do signo “citar”. O percurso do significado de ambos os vocábulos foi aproximando-os pelos semas que apresentavam semelhanças de um e de outro signo e, conseqüentemente, muitas vezes foram usados como sinônimos. Como a citação foi definitivamente aceita como um dos procedimentos do pós-moderno, os vocábulos retomaram suas diferenças de origem e ampliaram as possibilidades de performances quando da emissão da poesia, tanto da oral como também da midiaticizada.

Ainda originariamente, ambas as nomenclaturas estão semanticamente aproximadas pela ideia de movimento, distinguindo-se quanto à direção do mesmo: na *declamação*, o clamor começa num ponto alto da emissão e vai para baixo, num movimento descendente, em função da expiração do ar quando da emissão oral dos versos; na *recitação*, a emissão é determinada pela inferência por similaridade, isto é, quando emitida, a performance do verso é sobreposta numa outra performance vocal já realizada por outro texto cultural.

Na *declamação*, o movimento também pode ocorrer de baixo para cima, isto é, quando o clamor, pela inversão, realiza o percurso ascendente, chegando ao ponto alto no final da emissão. Na *recitação*, o verso a ser emitido movimenta-se para trás procurando uma performance já realizada e, pela semelhança, repete performance, agora, adequando o novo verso a ser emitido oralmente; esse movimento para trás



ocorre a partir da função mnemônica do texto cultural porque, apesar da performance já ter sido realizada anteriormente, ela é trazida de volta pela sobreposição no presente da emissão do novo texto poético.

A *declamação* parece próxima do canto que conta, em que tudo depende das escolhas e das decisões do intérprete, ou seja, cada declamação depende, quase exclusivamente, da capacidade de “clamar” do aparelho fonador do intérprete. Da noção de entonação de Verónica Dahlet, a *declamação* é entonação como “meio através do qual se realiza uma forma acentual estabelecida pela versificação” (DAHLET, 2003, p.80). Assim, as formas acentuais que marcam a declamação do verso podem ser aproximadas com o modo de clamar o atributo do Ente Sobrenatural, quando a comunidade arcaica emite o canto mítico.

A *recitação* exige seleção orientada tanto pela intra como pela intertextualidade para compor a sobreposição entre os versos a ser emitidos e as muitas performances já realizadas. Relacionando com o conceito de Dahlet, a *recitação* é entonação como “lugar de memória acústica e social e lugar de encontro entre o objeto do enunciado e sua respectiva entonação” (DAHLET, 2003, p.80). Assim, o modo de compor a sobreposição do verso a ser emitido na performance vocal já realizada pode ser aproximado com a poesia concreta porque, em ambas, o que conta são as possibilidades experimentais por analogia com a materialidade do signo.

Todo código, linguagem e também as mídias são criadoras de modos de expressão que vão determinando certos tipos de processo mental com suas psicodinâmicas próprias. No caso das poéticas do ouvir, os modos de expressão devem estar orientados, fundamentalmente, por reduzir as palavras a som. Nesta direção, os estudos de Walter Ong apontam para

O pensamento prolongado, quando fundado na oralidade, até mesmo nos casos em que não se apresenta na forma de versos, tende a ser altamente rítmico, pois o ritmo auxilia na recordação, até mesmo psicologicamente [...] íntima ligação entre padrões rítmicos orais, processo de respiração, gesticulação e simetria bilateral do corpo humano (ONG, 1998, p.45).

É preciso lembrar que estamos estendendo o pensamento do autor para um novo contexto midiático, o do rádio, para apontar aproximações e distinções. O principal ponto em comum é que continuamos centrados na oralidade cujo traço principal é a emissão pela articulação vocal num dado ritmo; para fabricá-la são ainda necessários o



processo de respiração, a gesticulação e a simetria bilateral do corpo; porém, no rádio, o corpo onde isso ocorre não está mais diante do seu auditório e, dele, chega somente o texto sonoro em emissão, em que gesto e simetria bilateral foram transformados em sonoridades.

Da performance da poesia oral e do canto mítico, a *declamação* mantém as inflexões singulares da voz, sempre estilizadas, completamente distintas das inflexões da fala cotidiana porque um outro ritmo garante a predominância da função comunicativa da poesia midiaticizada que ocorre exatamente pela audição do que é diferenciado o que significa dizer que a audição é atraída porque ouve o “surpreendente”, isto é, pelo que a audição estranha e busca saber o que é.

Já na *recitação*, a audição é iniciada pela predominância da função mnemônica provocada pela peça sonora radiofônica o que significa dizer que a audição é tocada pelo ritmo que se reconhece porque já inserido na memória e, por extensão, a função comunicativa, outra vez, provoca o estranhamento quando da audição da camada sobreposta pelo verso. A poética de construção da *recitação* estabelece o jogo entre um novo verso sobreposto num mesmo padrão rítmico, isto é, entre o que já se escutou e o que exige nova escuta.

Por que “recitar” poesia?

Às vezes respondíamos, simplesmente: Porque gostamos.

Aprendemos com Paul Zumthor a resposta, clara e precisa:

[...] no meio da tradição à qual ela não pode deixar de ser referida, a performance poética oral se recorta como uma descontinuidade no contínuo: fragmentação ‘histórica’ de um conjunto memorial coerente na consciência coletiva (ZUMTHOR, 2010, p.60).

Como o rádio foi expropriado de suas principais funções sócio-educativa-cultural pela ideologia de consumo, a poesia midiaticizada surge quase como uma provocação permitida porque, de um lado, ela não precisa romper com a continuidade da programação da emissora; de outro, por ser descontínua em si mesmo, ela não escapa de ser ouvida e obriga, imediatamente, o movimento mental que busca um possível sentido; pra isso, o movimento revisita repertórios, que nem sabemos mais serem coletivos, porque, quando veiculado, permite o encontro sógnico entre quem produziu e aqueles que chegaram a reconhecer ou, pelo menos, a se encantar.

Porque, ainda Zumthor:



O encontro, em performance, de uma voz e de uma escuta, exige entre o que se pronuncia e o que se ouve uma coincidência quase perfeita das denotações, das conotações principais, das nuances associativas. A coincidência é fictícia; mas esta ficção constitui o específico da arte poética oral; ela torna possível a troca, dissimulando a incompreensibilidade residual (ZUMTHOR, 2010,p.139-140).

Encerrando nossas reflexões, lembramos ainda que essa troca, diferentemente, das realizadas pelo consumo, são trocas que estabelecem vínculos, com os quais nos reconhecemos e identificamos o outro para poder pertencer ao grupo; além disso, atualmente, é pelo vínculo midiático que retomamos nossos espaços e pontuamos nosso tempo, marcando nossas coincidências como configurações de uma dada geração. Enfim, desde sempre, esta ainda é a função mais importante da comunicação social.

Referencias Bibliográficas

CAMPOS, Augusto. **Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

COHEN, Renato. Performance e contemporaneidade: da oralidade à cibercultura. In: FERREIRA, Jerusa Pires. (Org.). **Oralidade em tempo&espaço**: colóquio Paul Zumthor. São Paulo: Educ, 1999.

DAHLET, Véronique. A Entonação no Dialogismo Bakhtiniano. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin**: Dialogismo. São Paulo: Contexto, 2003.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1973.

JOSÉ, Carmen L. **Mito. Mitologia. Mitificação**. 270 fls. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) — PEPG em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1996.

MANGUEL, Alberto. **Uma História de Leitura**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**. São Paulo: Papyrus, 1998.

PIGNATARI, Décio. **Comunicação Poética**. São Paulo: Cortez & Moraes, 2005.

SCHAFER, Murray. **Ouvindo Pensante**. São Paulo: Edunesp, 1991.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. Belo Horizonte: Editoria da UFMG, Humanitas, 2010.