

Comunicação Oral e poética da voz

*Philadelpho Menezes**

Nos últimos anos, assiste-se a uma espécie de revisão da oralidade e seus modos comunicacionais no âmbito dos estudos teóricos. O reexame do papel e da importância da comunicação oral no mundo contemporâneo aparece num debate mais amplo sobre a crise daquilo que se denomina a civilização da escrita. A grosso modo, pode-se resumir a idéia do retorno da oralidade como uma desforra histórica dos sentidos contra a ditadura da racionalidade impressa nas formas de pensamento derivadas da cultura escrita.

Ainda que pouco seja citado, isto é, mesmo tendo perdido seu grau de autoridade e aquele sabor de nova contra-cultura tecnológica que seu ideário possuía, é no já clássico pensamento de McLuhan que a questão pela primeira vez se colocou de maneira contundente e radical. Ali encontra-se o núcleo do achado teórico: a revolução tecnológica da informática, quebrando com a hegemonia da escrita, estaria rompendo com a linearidade racional e classificatória das línguas escritas e prepararia

* Professor do programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, doutor pelo mesmo programa com pesquisa de doutorado na Itália (Universidade de Bolonha), autor de *"Poética e Visualidade"* (Editora da Unicamp, 1991).

o “advento de uma condição pentecostal de compreensão e unidade universais” (McLuhan, 1979:98/99) a partir de um “envolvimento sentimental e emocional experimentado por um homem ou uma sociedade não-letrada” (McLuhan, 1979:97). A ironia do destino teria levado as sociedades letradas, em seu curso progressivo, setorizador e de alta especialização, a um tal estágio de desenvolvimento que, de seu interior, de sua própria evolução, teria brotado o gérmen de sua destruição. Na quarta revolução industrial, ou primeiro estágio da pós-industrialização, produzia-se “também uma nova tecnologia elétrica que ameaça esta antiga tecnologia construída sobre o alfabeto fonético” (McLuhan, 1979:100).

As formas de comunicação oral e os modos de transmissão de conhecimento não-escritos romperiam com a compartimentação da vida do homem letrado e, religando os seus níveis sensoriais, apontaria para uma re-totalização do ser humano contemporâneo em busca de uma integralidade perdida durante a evolução civilizatória. Isto porque, enquanto a cultura letrada exigiria tão-somente a atenção do olhar, uma cultura oral, revivida nos meios de comunicação, pediria uma participação integral de todos os órgãos sensoriais, exigindo enfim uma atividade do próprio corpo como meio de comunicação.

O impacto dessas assertivas não poderia ter deixado intacto o campo das teorias literárias, tanto mais pelo fato de elas terem tido origem justamente nas reflexões que McLuhan havia anteriormente desenvolvido como crítico literário. Jonathan Miller, um crítico bem pouco complacente com as investidas de McLuhan, observa no teórico canadense dos meios de comunicação de massa o analista literário anterior que buscava flagrar no estudo dos modernistas uma sintomatologia de rejeição ao mundo moderno, movido pela racionalidade pagã da escrita. Tanto no behaviorismo, que em grande medida informa a tese mcLuhaniana dos efeitos dos estímulos sensoriais sobre o sistema nervoso e daí no comportamento, sensibilidade e modos de articulação do pensamento, quanto nas grandes dicotomias esquemáticas montadas por McLuhan para explicar sua releitura histórica da cultura ocidental (coração/cabeça, ouvido/olho, sentidos/razão, integralidade/linearidade), o que fundamentaria as investigações do comunicólogo seria “sua vontade de encontrar uma nova forma de simbolismo icônico por meio do qual possa haver experiência dos mistérios redentores de Deus” (Miller, 1982:35).

Estudiosos que posteriormente colocaram as questões da oralidade no centro das suas pesquisas não deixaram de adotar, ainda

que subliminarmente, a estrutura dicotômica formulada por McLuhan na avaliação da palavra falada no âmbito da comunicação social. Dentre esses, destaca-se o amplo levantamento efetuado por Paul Zumthor em seu *Introduction à la poésie orale*, onde o estudo da oralidade se faz com base em diferenciações entre uma poética da escrita e uma outra da voz.

Zumthor situa, antes de mais nada, o fenômeno da oralidade como expressão essencial da voz, e, por isso, como possibilidade comunicacional acima, além ou mesmo fora da palavra. A potencialidade da comunicação oral se dá, portanto, desde formulações pré-lexicais e pré-gramaticais, onde o aparelho fonador passa a funcionar como um meio de expressão puro. Para Zumthor, a oralidade prescinde da linguagem e se localiza fora desta. Quando a linguagem se instituiu, “o simbólico invadiu o imaginário. Mas sobreviveu a memória de uma ilusão fundamental, a marca de um primeiro, puro efeito de ausência sensorial” (Zumthor, 1984:15).

Por portar esse signo primevo, de uma ante-língua que a civilização tolheu para a instauração do reino do simbólico e das leis contra o paraíso perdido da iconicidade (note-se aqui o estreito liame entre a elaboração de Zumthor e a saudade de uma ordem original desfeita da sensorialidade integral em McLuhan), a oralidade guarda então a natureza de um processo comunicacional que envolve todo o corpo que o executa. A voz é uma extensão do organismo de onde brota. Assim, a comunicação oral, e por derivação, a poesia oral seria uma poética corpórea, na qual vêm embutidos o carnal, o material, o presente, contra a poética da linguagem que carrega no simbólico o espiritual, o abstrato e a expectativa do futuro.

Contudo, em Zumthor existe uma gradação nas relações bipolares que em McLuhan se apresentam monolítica e esquematicamente. A oposição entre oralidade e escritura não se daria, segundo Zumthor, de um modo palmar, explícito, predeterminado e facilmente classificável como em McLuhan se dá entre uma cultura fundada na comunicação oral (dos primórdios até o aparecimento da imprensa) e uma outra com base na comunicação escrita (do Renascimento até o advento dos meios de comunicação de massa). As subdivisões da oralidade organizadas didaticamente por Zumthor (que já as considera dedutoras face à multiplicidade inclassificável das realidades) atentam para os vários modos de combinação e convivência da comunicação oral com os diferentes estágios da cultura escrita.

Assim, a própria configuração das formas orais da comunicação

se daria numa dada cultura em função da presença maior ou menor da escrita. Uma oralidade *primária* ou pura seria aquela que se desenvolveria no interior de uma cultura que não possuísse qualquer modo simbólico de registro da fala, isto é, onde inexisteria a escrita — seria o caso apenas das culturas pré-históricas e daquelas primitivas que hoje sobrevivem sem contato com formas escriturais. Uma segunda espécie de oralidade seria *mista*, já em convivência com a escrita, mas sob influência desta pela ausência de contato imediato do transmitente oral com a cultura letrada. É o caso dos analfabetos. Um terceiro tipo Zumthor localiza naquilo que denomina oralidade *secundária*, ou seja, aquela que se desenvolve dominada e derivada de uma cultura letrada, de uma cultura não só de posse de uma escrita, mas na qual esta se estende sobre a própria oralidade, predominando “sobre os valores da voz no uso e no imaginário” (Zumthor, 1984:36). Seria, portanto, a característica da comunicação oral realizada pelo letrados. Uma última espécie Zumthor vislumbra em uma oralidade *mediada* pela técnica, recomposta sob efeito de novas técnicas de registro sonoro da fala, que conviveria com as outras formas de oralidade.

Esse quadro de convivência da oralidade com a escrita serve especialmente para distinguir dois estágios diversos da civilização, não mapeados no esquema McLuhaniano. Trata-se da distinção entre uma cultura “escrita” e outra “letrada”: a primeira, com o domínio de uma técnica de registro visual da fala sem contudo haver predomínio ou largo alcance social da comunicação escrita; a última, caracterizada pelo amplo poder da escrita determinando o controle das formas vivas da fala e, supostamente, por extensão, todo o complexo comunicacional que envolve transmissão oral da cultura (voz, ritmo, corpo, gestualidade etc.). Como é evidente, a primeira corresponderia às culturas que vão do aparecimento da escrita cuneiforme, hieroglífica (as formas pictográficas originais da escrita em geral) até o momento em que a imprensa prolifera e o livro passa a ser veículo de transmissão do conhecimento mais difundido. A partir de então, ingressaríamos na cultura letrada onde a própria literatura passa a ocupar e exibir o espaço da reclusão individual para ser absorvida.

Se levarmos em conta, no entanto, que a distinção entre esses dois períodos é de grau de extensão e divisão da escrita, isto é, tanto na primeira quanto na segunda fase da cultura o registro alfabético já existe, o que muda é a profundidade do seu alcance social, é extremamente difícil traçar a separação nítida entre uma cultura da linearidade racional e uma outra sensorial e integralizada como quer

McLuhan. Isto porque já desde o seu surgimento na Antiguidade a escrita interfere decisivamente na transmissão da cultura, na formulação dos conhecimentos, na formação dos gostos, enfim, no impacto sobre o sistema nervoso e sobre as maneiras de articulação do pensamento das camadas mais cultas — aquelas que podiam fazer do próprio domínio da escrita um modo de preservação mais duradouro e eficaz dos seus conhecimentos.

Basta lembrarmos da polêmica Epístola VII de Platão, na qual o filósofo discorre sobre a crise da sabedoria com o advento da escrita: “Todo homem sério se preservará muito de tratar por escrito questões sérias e de entregar, desta maneira, seus pensamentos à inveja e à falta de inteligência da multidão”. Platão desconfiava da tecnologia da escrita pois que esta poderia, pela sua natureza de registro imutável, impedir a riqueza variável do diálogo e do princípio do conhecimento pelo método sinuoso da maiêutica, figuras típicas ainda de uma sabedoria exalada da cultura oral. A escrita, assim, serviria para fixar apenas uma simplificação do verdadeiro conhecimento (aquele oriundo da oralidade), colocando-se como uma técnica a serviço da falsificação da verdade.

A esse respeito, Giorgio Colli comenta o aparecimento da escrita em meio à trajetória do pensamento grego, buscando, a partir de Platão, a distinção em dois momentos, aquele do verdadeiro conhecimento, elaborado antes das técnicas escriturais, e, após estas, o surgimento da filosofia como forma estanque e quase totalitária: “Assim nasce a filosofia, criatura demasiado composta e mediada para encerrar em si novas possibilidades de vida ascendente. Apagou a escrita, essencial para este nascimento. E a emotividade, ao mesmo tempo dialética e retórica, que ainda vibra em Platão, está destinada a ressecar-se num curto espaço de tempo, a sedimentar-se e cristalizar-se no espírito sistemático” (Colli, 1988:98).

É curioso confrontar essas conclusões acima com certas colocações de Walter Ong a respeito das características assumidas pelo pensamento elaborado dentro de uma cultura oral, em distinção com a escrita. Ong delimita nove elementos tipificadores da expressão oral, dos quais dois têm especial significação para este estudo.

O primeiro deles diz respeito à redundância ou copiosidade. Por não haver um registro fixo daquilo que foi dito, a mente, numa cultura oral, se vê forçada a “mover-se avante mais lentamente” (Ong, 1982:40), servindo-se da repetição tanto para sua segurança quanto para a sedimentação da informação transmitida.

Se é certa a assertiva da Ong, ela entra numa intrigante zona de atrito com o postulado por Colli. Isto porque enquanto Ong vê a característica formal da oralidade na redundância, portanto dotada de um grau de variabilidade e alternância reduzido em virtude das necessidades acima arroladas, Colli encontra na escrita redução da riqueza contida nas formas não registradas (e por isso não fixas e então múltiplas) da cultura oral.

Em termos menos acadêmicos, se coloca também a discussão contraditória , e reflete a mesma ambiguidade acima. Afinal, como justificar a constatação difundida de que o português do norte do Brasil é o mais puro, o mais “castiço”, o mais próximo do português escorrito (o que corroboraria a tese de que a redundância é a forma de fixação do conhecimento através da oralidade) frente à constatação científica de que a linguagem falada é mais viva, mais autotransformadora que a escrita?

A ambiguidade parece ainda maior quando, entre as marcas da cultura oral, Ong situa a “homeostase”: “Sociedades orais vivem muito mais no presente que se mantêm em equilíbrio ou homeostase por dispensar memórias que não têm mais relevância atual” (Ong, 1982:46). Isto é, as sociedades orais viveriam num presente constantemente desfeito de um passado sem relevância para a atualidade. As culturas orais seriam culturas da presentidade enquanto as escritas possuiriam a marca de uma sequencialidade histórica que vincula todo o presente a uma linearidade vinda de um passado, mesmo que de significado duvidoso para a atualidade.

A contradição residiria no fato de que numa cultura marcada pela oralidade e sua natureza eminentemente renovadora e variável, a sociedade é homeostática e, então, não-evolutiva, enquanto que aquela cultura regida pela escrita e sua forma fixa, normatizada e classificante produziria um corpo social dotado de um espírito progressivista e transformatório.

À parte possíveis conflitos teóricos presentes nas discussões sobre a oralidade e o estatuto da cultura sob seu domínio, o debate serve para colocar em foco a importância de uma revitalização contemporânea dos aspectos fônicos da verbalidade. Basta observar o grande impulso dado pela análise linguística contemporânea ao nível fonológico da comunicação verbal.

E é com base nesse quadro geral de ascensão da oralidade na cultura contemporânea, já dentro daquela mediatização oferecida pela tecnologia do registro sonoro de que fala Zumthor, que se deve

compreender a forma mais radical de poesia oral produzida pela literatura do século 20, ou seja, os experimentos da poesia fonética e sonora. Nesses momentos, a literatura moderna e atual não só se reverte contra sua condição de arte da “letra” e da “escrita”, como vai além, buscando as possibilidades de uma poética pré-gramatical e antelinguística.

Ainda que tenha se difundido por todos os países e movimentos de vanguarda, a poesia fonética e sonora se entende melhor dentro de uma trajetória especialmente concretizada no interior da literatura francesa do século 20. Sob efeito do estilhaçamento do discurso poético efetuado pelos simbolistas (lembramos o último Mallarmé ou os poemas em prosa de Rimbaud e, antes ainda, Baudelaire), Henri-Martin Barzun, com seu manifesto *Rithmes, voix et chants simultanés* (1913) aponta para a necessidade de criar um texto de polifonia oral para exprimir a nova configuração sócio-cultural derivada do avanço técnico, científico e industrial. Barzun propõe a vocalização em camadas sobrepostas contra a leitura mental e em silêncio do poema, a voz em contraposição ao texto.

O simultaneísmo francês congregou outros poetas que viam na expressão vocal do poema a ruptura com a literatura da vista, do silêncio e do isolamento. Poetas como Tristan Tzara, Huelsenbeck e Macel Janko, na obra conjunta *L’amiral cherche une maison à louer*, e outros, como Pierre Albert-Birot, marcaram ainda a concepção do simultaneísmo com a tônica do orfismo, uma poética do inefável onde a massa sonora de vozes sobrepostas transportaria o ouvinte para um universo da sensorialidade múltipla destituída de toda intermediação semântica.

Paralelamente ao desenvolvimento da experiência antiliterária do simultaneísmo francês, o Dada de Zurique, através de Hugo Ball e os seus “versos sem palavras”, entoados em ritmo litúrgico, explorava também uma poesia anteverbal e pré-linguística, assim como o “zaum” e sua linguagem transmental, no interior do cubo-futurismo russo de Khlebnikov e Kamensky, concebia uma linguagem fora da língua como forma universal de transmissão epifânica da informação.

No futurismo italiano, passou-se do verso livre (diga-se de passagem, única esfera dos experimentos futuristas que chegou a ser exercitada no modernismo brasileiro) às “parole in libertà” (palavras ligadas fora da sintaxe e da lógica sequencial do pensamento ocidental) e, por fim, às “tavole parolibere” (momento mais radical onde mesmo as palavras são desmontadas, para florescimento de uma visualidade

pura das formas das letras). Nos poemas de “parole in libertà”, os futuristas italianos realizaram também uma poética contra as leis da escrita, composta de palavras soltas que existem apenas no momento de sua oralização e nesse momento é que se colocam em relação integrada umas com as outras. O poema existe como exercício da vocalidade.

Todo esse período clássico das vanguardas é especialmente significativo porque representa o entendimento, pelos poetas, de uma situação limítrofe alcançada pela cultura da escrita, que coincide com aquilo que Roland Barthes chama “crise da escritura burguesa” e deve-se entender como uma crise geral dos valores culturais do ocidente, ou, mais exatamente, como a crise da universalidade desses valores. No experimentalismo fonético acima descrito a poesia lança mão de possibilidades não previstas e não regradas pelas formas fixas da gramática e da sintaxe, buscando uma ruptura com o seccionamento das linguagens artísticas, dos órgãos dos sentidos, da linearidade concludente e filosófica. Por isso, o poema se dá como som, voz e gesto, dirigido aos diversos sentidos do observador, simultaneamente e destituído dos aspectos semânticos e do “logos” da racionalidade cienticista.

Claro está que esse procedimento possuía, no contexto de então, dominado pela literatura entendida como arte da escrita e do esteticismo filosófico (onde a única oralidade era a declamação textual e pudibunda dos saraus), aqueles elementos tipificadores das vanguardas históricas: choque pelo estranhamento, ímpeto transformador, busca de uma reconciliação da arte com a vida, experimento com materiais não-estéticos (os fonemas puros, por exemplo).

Com o fim das grandes guerras, a poesia oral das vanguardas, tendo como grande centro produtor a França, transformou-se naquilo que se denomina “poesia sonora”, concebida como uma poética da oralidade desenvolvida no interior de aparelhos eletroacústicos nos quais a extensão, a natureza e as possibilidades expressivas da voz são modificadas pelas inovações tecnológicas. Se nas vanguardas clássicas a técnica fonológica e a tecnologia natural do aparelho fonador humano deram as bases materiais para a experimentação, sugerindo uma poesia fora da língua, no pós-guerra (que coincide com a pós-industrialização da revolução informática e com o chamado pós-modernismo) a aparelhagem eletroacústica passa a ser o material que oferece as possibilidades estéticas ao poeta. O letrismo de Isidore Isou e Maurice Lemaître, François Dufrêne, com seus “gritritos”, Henri Chopin e os audiopoemas, Pierre e Ilse

Garnier e o espacialismo visual configurado no respiro, são poéticas que se servem da recriação da voz e da fonética nos meios tecnológicos.

Mais do que uma simples revalorização da sonoridade vocal, agora dimensionada e transmutada no interior do estúdio eletroacústico, essas obras pós-guerra atestam sobretudo uma mesma revitalização de valores epifânicos, místicos e anti-racionalistas com que a cultura dos meios tecnológicos tingiria a sociedade letrada, trazendo à tona novas formas de oralidade. Assim é que Giovanni Fontana, por exemplo, um dos expoentes da poesia sonora italiana da atualidade situa seu trabalho com a voz como “registro fônico de um gesto de escritura” no qual “o corpo dança os mistérios da própria loucura” (Fontana 1983). Ou ainda Pierre Garnier, colocando a nova oralidade contra a estrutura sujeito verbo-predicado das línguas ocidentais a partir de uma linguagem da respiração quer reinventar “um outro corpo, um outro espírito, uma outra língua, um outro pensamento” (Garnier 1984).

É importante notar que a recusa do referencial semiótico anterior, que delimitava o estatuto da literatura, acabou por gerar até mesmo a perda definitiva dos limites entre as linguagens expressivas que se utilizam da sonoridade: a poesia sonora dos anos 50 e 60 se funde com o (ou melhor, se dissolve no) projeto da música concreta e eletrônica. Alguns poetas, em exercício teórico, buscaram preservar a especificidade da linguagem poética no tratamento da vocalidade, como é o caso da antologia *Text sound Text*, de Richard Kostelanetz (1980), que tentou separar o uso poético da voz (esta como fenômeno dotado de especificidade articulatória em nível de um discurso verbal) e o uso musical da voz (predominância das articulações melódicas e composicionais).

Contudo, a audição da poesia sonora e a leitura de sua teoria, elaborada quase que com ânsia antiteórica pois que a teoria é o sufrágio da escrita, podem dar uma dimensão complementar e sintomática ao quadro geral apresentado pelos estudiosos da oralidade como forma rediviva contemporânea surgida da quebra da hegemonia da palavra impressa. Nelas também a racionalidade científica que pretendeu reger a ordenação utópica da modernidade dá lugar a um reino da presentidade, da sensorialidade epifânica e da contra-interpretação que insere o sentir estético na fragmentação do cotidiano, nos gestos, nos eventos corriqueiros. Como contrapartida, esvazia a civilização contemporânea do sentido específico de desrotinização e potencialidade transformadora que a arte possuía e retira do ser

humano o sonho de decifração intelectual do desconhecido para legá-lo a um estado letárgico onde a revelação passa a ser um ato cotidiano no paraíso da voz.

Referências bibliográficas

- Daniel Bell, *The cultural contradictions of capitalism*, (Londres, Heinemann, 1976).
- Henri Chopin, *Poésie sonore internationale*, (Paris, Jean-Michel Place, 1979).
- G. Colli, *O nascimento da filosofia*, (Campinas, Editora da Unicamp, 1988).
- Jacques Derrida, *A escritura e a diferença*, (São Paulo, Perspectiva, 1971)
- Jacques Donguy, *Le geste à la parole*, (Paris, T. Agullo, 1981)
- Ruth Finnegan, *Oral poetry. Its significance and social context*, (Cambridge, University Press, 1977)
- Giovanni Fontana, : "La poesia è pre-testuale" em AA.VV., 3viTre n. 2 (disco), *Centro: Edizioni di Polipoesia*, 1983, p. 2
- Pierre Garnier, — — : *Spatialisme et poésie concrete*, (Paris, Gallimard, 1968).
- — "Un art nouveau: la sonie" em AA.VV., 3viTre, n. 4 (disco), *Centro: Edizioni di Polipoesia*, 1984.
- Isidore Isou, *Introduction a une nouvelle poésie et a une nouvelle musique*, (Paris: Gallimard, 1947).
- Richard Kostelanetz, *Text sound text*, (Nova Iorque, William Morrow, 1980).
- Maurice Lemaître, *Qu'est-ce que le lettrisme*, (Paris, Fischbacher, 1954).
- Lora-totino, Arrigo: "Poesia sonora" em AA.VV., *Letteratura Francese Contemporanea*, Vol. II, Roma: Luccarini, pp. 334-341
- Marshall McLuhan, *Os meios de comunicação como extensão do homem*, (São Paulo, Cultrix, 1979), 5ª ed.
- Jonathan Miller, *As idéias de McLuhan*, (São Paulo, Cultrix, 1982).
- Enzo Minarelli, "Polipoesia - dalla lettura alla performance di poesia visiva" em AA.VV., *Visioni, Violazioni, Vivisezioni*, catálogo, Bondeno: Atlante Internazionale, 1983, pp. 135-138.
- Walter Ong, *Orality and literacy*, (Londres, Methuen, 1982).
- Lanberto Pignotti, *Sine aethetica sinestetica*, (Roma, Empiria, 1990).
- Harry Polkinhorn, org., *Corrosive signs*, (Chicago, Maisonneuve Press, 1990).
- Charles Russel, *Da Rimbaud ai Postmoderni*, (Turim, Einaudi, 1989).
- Roland Sabatier, *Le lettrisme: les creations et les createurs*, (Paris, Z, 1989).
- Vitale Serena, *L'Avanguardia Russa*, (Milão, Oscar Mondadori, 1978).
- Paul Zumthor, *La presenza della Voce - Introduzione alla poesia orale*, (Bolonha, Il Mulino, 1984).