



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 27 - dezembro de 2021

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2021i27p65-78>

**Do som ao traço: o aspecto musical como processo de composição do
poema**

**From sound to written traits: the musical dimension as a poetic
composition process**

*André Luiz de Dias Freitas**
*Sergio Maciel Junior***

RESUMO

O objetivo deste artigo é demonstrar como os traços musicais, desde a escolha dos instrumentos, passando pelo uso das unidades métricas até a oralidade, constituem uma parte fundamental do processo de composição dos poemas na antiguidade. Para isso, discutiremos a definição dos gêneros poéticos na Antiguidade Clássica, isto é, entre os gregos e romanos, e também buscaremos expandir essa própria noção de “clássico”, ao investigar a oralidade em algumas poéticas de matrizes africanas. Trata-se de uma tentativa de recuperar uma dimensão performática capaz de evidenciar uma singularidade e também de compreender melhor as potencialidades de afecção de cada poema. Em suma, é um movimento teórico que busca recolocar o corpo no centro da enunciação, dentro de comunidades baseadas na comunicação oral, a partir das teorizações de Ruth Finnegan, o que certamente pode gerar ruídos significativos ao longo das transmissões.

PALAVRAS-CHAVE: Oralidade; Performance; Antiguidade; Poéticas da voz; Ritmo

ABSTRACT

This paper aims at showing how musical traits—from the choice of instruments through the use of metric units to orality—constitute a fundamental part of the process of composition of poems in classical antiquity. In order to achieve this, we will go through the definition of poetic genres in Greek and Roman Classical Antiquity and we will also seek to expand this very notion of “classic” by investigating orality in some poetics of African matrices. It is an attempt to recover a performative dimension capable of highlighting a singularity, and also of better understanding the affection potential of

* UniFOA - Centro Universitário Volta Redonda; Faculdade de Direito; Volta Redonda — RJ — Brasil — andre.dias@foa.org.br

** Universidade Federal do Paraná – UFPR; Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFPR; Programa de Pós-graduação em Letras da UFPR – Curitiba – Brasil – sergio.maciell@ufpr.com.br



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 27 - dezembro de 2021

each poem. In short, it is a theoretical movement that seeks to relocate the body at the center of enunciation, within communities based on oral communication, according to Ruth Finnegan theories, which can certainly generate significant noise throughout transmissions.

KEYWORDS: Orality; Performance; Antiquity; Poetics of the voice; Rhythm

Tradicionalmente, nos Estudos Clássicos, a questão da oralidade tem sido um problema. Pelo menos até o século XX, as abordagens eram muito mais voltadas ao texto em si, a sua realização literária, ao papel. A filologia era um campo quase absoluto, sobretudo entre os classicistas alemães, extremamente importantes para o cotejamento atual de manuscritos e da filologia românica, que ganhou força no século XIX. É a partir do século XX, no entanto, que o aspecto da oralidade começa a ganhar espaço dentro do ambiente acadêmico e, desse modo, passa a entrar na equação necessária para se ler o passado greco-romano. Por outro lado, não raro os aspectos musicais e performáticos dos poemas são postos ainda de lado em nome da escrita, apesar dos enormes avanços etnográficos e antropológicos que vêm sendo feitos nessa área, isto é, costuma-se separar, em algumas abordagens, essas instâncias quando se discute a *literatura* clássica. Há uma série de abordagens que, ainda que toquem no ponto da oralidade, seguem deixando-a relegada a uma nota de rodapé curiosa, que logo segue para uma análise que pouco difere das velhas formas textuais. Não se marca a oralidade como uma espécie de singularidade. Como resultado, a produção antiga às vezes não é encarada como supostamente deveria, uma poesia oral produtora de singularidades a cada performance. Ruth Finnegan (1977) argumenta que a oralidade costuma carregar uma alta carga depreciativa, algo como uma produção *folclórica*, *tribal* ou *mais próxima à natureza humana*, enquanto a escrita, sobretudo após o Romantismo, tende a ser um espaço essencialmente de racionalização e, portanto, mais propriamente literário.

É importante, no entanto, nomear alguns trabalhos que têm lidado com essa questão de um modo muito interessante. Para citar apenas alguns nomes, convém lembrar o texto seminal de Rosalind Thomas sobre o assunto, *Letramento e oralidade na Grécia antiga* (2005), primeiro livro a tratar de forma sistemática o assunto da comunicação oral e escrita na Grécia antiga. Em *Questões homéricas* (2021), Gregory Nagy investiga a origem da figura de Homero, pensando sua relação com uma longa cultura de composição e transmissão oral de conteúdo. No Brasil, cabe ressaltar algumas publicações de peso sobre o assunto. A tese de doutorado de Guilherme Gontijo Flores, a respeito das *Odes* de Horácio e defendida em 2014, é um grande acontecimento em relação às possibilidades de tradução que recuperem esse nível de musicalidade dos poemas antigos. Outro trabalho interessante é *A musa difusa: visões da oralidade nos poemas homéricos* (2015), de André Malta, pesquisador importantíssimo da oralidade na épica grega, sobretudo a homérica. E, por fim, o livro fundamental de Leonardo

Antunes, *Ritmo e sonoridade na poesia grega antiga: uma tradução comentada de 23 poemas* (2011), que investiga, além da questão da oralidade, a questão musical, de modo um pouco mais teórico.

Um dos pontos principais deste artigo é retomar esses poemas como canções, relembando que o uso métrico na antiguidade, associado à escolha específica de cada instrumento, estava longe de ser apenas adereço e constituía um ponto de significação muito importante, como veremos adiante. No momento, acreditamos que seja importante retomar um comentário muito preciso do classicista Guilherme Gontijo Flores, em sua tese de doutoramento a respeito da *Odes* de Horácio. Para Flores,

[...] se fizermos apenas uma análise do metro desprovido de performance cantada, há muito mais proximidade entre as traduções que aqui apresento e as traduções do grego e do latim realizadas pelo alemão Johann Heinrich Voss no séc. XIX e pelo italiano Giovanni Pascoli no início do século passado, para citarmos dois dos nomes mais famosos nesse tipo de empreitada. Esta tradução passa por um processo muito similar, porém tenta levar em consideração ainda as possibilidades performáticas da tradução, isto é, considera o texto original também como um acontecimento oral e que pode ser traduzido como tal, para além da página e do texto escrito que caracterizam a poesia moderna. Por isso, depois de uma série de experimentos em português, cheguei à conclusão de que a melhor solução seria encarar os poemas escritos como artefatos cantáveis, ou seja, como uma espécie de partitura para o ritmo do canto, mesmo que tenham sido feitos com base na escrita. Isso me leva ao modo de funcionamento da canção popular, sobretudo a brasileira, para fazer o elo sinfônico com as possibilidades do canto; principalmente porque é possível encontrar alguns pontos de similaridade entre a oralidade romana e a oralidade que circula na canção. Assim como Ruth Finnegan (1977: 16-24), Zumthor (2010) categoriza alguns graus de oralidade: a oralidade da poesia horaciana se enquadraria no que ele chama oralidade coexistente com a escrita segunda, quando podemos ver uma poesia oral profundamente marcada pela cultura escrita, enquanto ainda haveria uma oralidade mista, em que a influência da escrita é apenas parcial, além de outras, sem marcas da escrita (cf. também Zumthor 1993:18-19q). Thomas (1992: 159), embora não use a conceituação de Zumthor, aponta para uma visão similar de uma Roma de cultura oral cada vez mais dominada pela influência da escrita. (FLORES, 2014, p. 197-198; grifos do autor).

Interessante notar o uso da expressão *artefatos cantáveis*, porque ainda que os poemas nos tenham sido legados através da escrita, a oralidade ainda se faz muito presente, sobretudo a partir dos usos métricos que são fundamentais para a constituição de cada texto. Veremos mais adiante como cada um desses textos funcionam a partir da

oralidade dentro de dois modos de antiguidade muito específicos: entre os gregos e os romanos e dentro de algumas matrizes africanas, como a dos povos banto, por exemplo.

Ou seja, propõe-se aqui encarar a oralidade como um traço constitutivo das poéticas humanas, dentro de sociedades letradas ou não letradas. O importante é compreender que a questão oral não implica demérito a qualquer texto, tampouco o reduz a um artefato fossilizado do passado. A verdade é que a própria noção de “poesia oral” repousa sobre um campo instável, complexo e de difícil definição. De acordo com Finnegan (1977, p. 7ss), a questão da oralidade está muito longe de ser claramente diferenciada ou de constituir uma categoria unitária. Isto é, a oralidade não é universal no sentido de constituir uma manifestação sempre igual em todos os tempos e em todos os povos. Algo que certamente rompe a afirmação de que esse tipo de poesia é sempre formulaica, paratática não importando o espaço-tempo de sua produção. É preciso levar em conta uma série de elementos complexificadores, como estilo, estrutura, tratamento, ocasião de enunciação, função social, propósito etc.

Em suma, pode-se dizer tranquilamente que a oralidade presente em Safo, por exemplo, é radicalmente distinta daquela empregada nos ritos xamânicos, ou na oralidade dos trovadores medievais, ou dos cantadores de viola nordestinos.

1 A musicalidade como traço distintivo de gênero poético entre gregos e romanos

Os gêneros na antiguidade eram muito distintos daquilo que vieram a se tornar no Romantismo, especialmente a lírica, sobretudo aquilo que Hegel define como lírico em sua *Estética*. Para o filósofo alemão,

O lirismo restringe-se ao homem individual e, conseqüentemente, às situações e aos objectos particulares. O conteúdo da poesia lírica é, pois, a maneira como a alma com seus juízos subjectivos alegrias e admirações dores e sensações toma consciência de si mesma no âmago deste conteúdo. Graças a tal carácter de *particularidade* [*Besonderung, Partikulärität*] e de *individualidade* [*Einzelheit*] que constitui a base da poesia lírica, o conteúdo pode oferecer uma grande variedade e ligar-se a todos os assuntos da vida social, mas, sob este aspecto, difere essencialmente do conteúdo da poesia épica sem confusão possível [...]. Como na poesia lírica quem se exprime é o indivíduo, este pode muito bem contentar-se com o conteúdo mais insignificante. Com efeito, o que interessa antes de tudo é a *expressão da subjectividade como tal, disposições da alma e dos sentimentos*, e não a de um objeto exterior, por muito próximo que esteja. (HEGEL, 1993, p. 221-2; grifos nossos).

Para os antigos, os gêneros estavam condicionados, essencialmente, à musicalidade, à escolha dos instrumentos. Por isso mesmo, o termo *lirica* fazia referência aos poemas que eram performados aos som da lira, assim como à elegia cabia o *aulos*, por exemplo – um trabalho importantíssimo para compreender os usos do *aulos* e dos gêneros iâmbico e elegíaco é o trabalho de Martin West, *Studies in Greek elegy and iambus* (1974). Precisamente por esse motivo, não há na Antiguidade nada que sugira a existência de qualquer teoria sobre esse gênero, uma vez que a variedade inerente a ele parece ser resolvida pela performance musical de cada aedo. Essa necessidade de organização extrema, a partir dos gêneros, é certamente algo de gosto alexandrino, mas que não dá conta da produção poética antiga como um todo.

Em linhas gerais, é possível argumentar, seguindo a linha de pesquisa de João Ângelo de Oliva Neto (2013), que os gêneros na Antiguidade greco-romana seriam algo como tendências, firmes o suficiente para gerarem expectativa na audiência, mas suficientemente flexíveis para permitir redefinições. Essa permeabilidade dos gêneros, portanto, estava intrinsecamente ligada à performance oral e à metapoética genérica, pois ambos os conceitos cimentavam a base da concepção poética daquele tempo. Já no período arcaico, em Hesíodo, em *Os trabalho e os dias*, vv. 203-8, por exemplo, a noção de *ποικιλία* (*poikilia*, “variedade”) aparecia ligada à figura do cantor, através da sinédoque do rouxinol, ave canora por excelência. Isto é, variações lexicográficas eram intrínsecas à performance e, do mesmo modo, as matizações, ou variedades, também eram intrínsecas ao gênero.

Isso nos leva à segunda questão, igualmente importante, que é a figura do autor. Para Neto,

Arquíloco, Safo, Tirteu etc., se um dia nomeou um aedo – e não há razões para crer que não tenha nomeado – passou, porém, ainda no período arcaico e de então em diante, a nomear a autoridade que o nome instaurava no gênero de canções em questão no momento da *performance*, de modo que já não faz mais sentido segundo esta perspectiva, que me parece absolutamente significativa, considerar que os poemas hoje subscritos com o nome de Arquíloco, por exemplo, tenham sido *todos* compostos por um aedo da ilha de Paros, nem sequer excogitar quais seriam do *próprio autor*, quais não. É de desesperar, contudo, que em breve tempo vingue a perspectiva, pois que, se os estudiosos ainda têm fixação pela individualidade (sic) e/ou interioridade em si mesmas, autônomas, como critério teórico, bem entendido, como poderiam logo desapegar-se da incarnação (sic) delas em avatares bem-apessoados, com nome e endereço certos? (NETO, 2013, p. 25; grifos do autor).

Os gêneros antigos funcionam, portanto, a um tempo, como instâncias compositivas e como instâncias receptivas dos poemas, o que não deve supor uma rigidez extrema de formas. Dentro desse esquema, matéria e metro colaboram como critério principal de formulação de um gênero. Trata-se, afinal, das possibilidades de variações de conteúdo dentro das balizas musicais, sempre passíveis de serem reconhecidas pelo público daquele momento. Isto é, não apenas a oralidade, como a própria noção dos gêneros se modifica ao longo da história, levando em conta a *poikilia*, a matização dos *performers* e aquilo que cada comunidade mantém como expectativa poética, dependendo sempre, com isso, dos critérios segundo os quais os povos de *determinada época* consideravam para a produção daquele poema. Fica evidente, desse modo, que não havia um conceito fixo de gênero poético para os antigos, razão pela qual um poeta como Horácio, numa realidade já mista entre oralidade e escrita, consegue forçar os limites daquilo que se espera de uma produção lírica por meio de composição de odes.

A escrita, por exemplo, passa a ganhar força no período helenístico, sobretudo com o surgimento e grande atuação crítica dos poetas alexandrinos que, cabe lembrar aqui, tinham como profissão o exercício da curadoria de papiros. Eram poetas bibliotecários. Assim, fica claro que a oralidade, apesar de presente, não possuía a mesma influência sobre eles como havia em Hesíodo, poeta que está inscrito num tempo anterior ao estabelecimento do alfabeto grego. Variando ao longo do tempo, a oralidade jamais se apresenta de modo linear.

A poesia lírica, desse modo, como um gênero musical, não se opõe à narratividade da épica ou à representação dramática, antes a outros modos de execução musical, balizados por outros instrumentos que não a lira. Isto é, o iambo e a elegia diferem da poesia lírica, sobretudo, por utilizarem um instrumento de sopro, com um som considerado mais taciturno se comparado ao som da lira. Como esse instrumento impedia a execução musical e a recitação pela mesma pessoa, provavelmente havia ao menos dois *performers* em ação, um sendo o aulista e outro sendo o recitador. Importante notar também que o modelo aqui se desloca do cantado para o recitativo e, assim, uma parte da diferença reside no uso do instrumento enquanto outra parte está na técnica do uso vocal.

Fica claro, portanto, que está em jogo uma organização histórica que separa vários modelos que podemos colocar atualmente em um mesmo lugar. Estamos lidando

com uma produção vocal voltada ao consumo auditivo do público. As poéticas gregas arcaicas, por exemplo, surgiram em um mundo semiletrado. Nos períodos posteriores, ainda que o sujeito soubesse ler, esses poemas continuavam seguindo o modelo cancional ou recitativo. É importante relembrar as palavras de Rosalind Thomas sobre essa questão:

A extensão da comunicação oral necessita de uma ênfase específica para os estudiosos da cultura clássica; eles estão tão familiarizados com o mundo antigo mediante a leitura de textos escritos que é preciso um esforço de imaginação para apreciar toda a extensão na qual textos escritos simplesmente não eram criados nem usados. Por certo havia uma gama extraordinariamente sofisticada de atividade literária e intelectual nos séculos do período clássico. A maior parte da literatura grega, porém, tinha por finalidade ser ouvida ou cantada – transmitida oralmente, portanto – e havia uma forte corrente de aversão pela palavra escrita, mesmo entre os altamente letrados: documentos escritos não eram considerados, por si mesmos, prova adequada em contextos legais até a segunda metade do século IV a.C. A política era conduzida oralmente. Os cidadãos da Atenas democrática ouviam pessoalmente os debates na Assembleia e votavam ali mesmo. Muito pouco era escrito e a palavra grega mais próxima para ‘político’ era ‘orador’ (*rhetor*). A tragédia era assistida no teatro, e a retórica – ou a arte de falar – era uma parte importante da educação grega. Um homem civilizado na Grécia (e também em Roma) tinha de ser capaz, acima de tudo, de falar bem em público. (THOMAS, 2005, p. 4).

A oralidade, portanto, como obra de um corpo vocal, acaba tornando a lírica, por exemplo, mais próxima da canção do que propriamente daquilo que compreendemos modernamente como poesia. Assim como iambo, outro gênero da antiguidade, estaria mais próximo do *slam*, ou do hip hop, com seu modelo recitativo, do que da poesia livresca. A isso se soma a particularidade da questão oral, pois a oralidade é sempre historicamente marcada. Por isso, cada gênero vai se estabelecer a partir da sonoridade daquele contexto, reclamando para si os temas que lhe são mais caros. A elegia, por exemplo, surge na Grécia dando conta de uma gama de temas como o lamento, em geral fúnebre, a sapiência etc.; o metro se mantém como modulador da expectativa sonora, mas quando chega ao século I a.C., em Roma, a temática se volta essencialmente para o erotismo. Quer dizer, o aspecto musical segue dando contornos ao gênero poético, graças ao emprego do metro e do instrumento, mas a metapoética genérica acaba permitindo que variações temáticas ocorram.

Cabe dizer, então, que aquilo que nos chegou por meio da escrita é mediado por elementos essencialmente musicais. Pode-se dizer que é a escolha musical, de

instrumento e metro, junto às possibilidades de performances, que ditam as regras da composição do poema.

2 Bantu e a brincadeira que roda o mundo

Bem, segundo Finnegan (1977, p. 16ss), o significado de *oral* está longe de ser um termo simples, como se pode pensar. De certo modo, a poesia oral não é radicalmente distinta da poesia escrita. Há pontos de encontro. O importante é notar, como vimos na seção anterior, que a dificuldade de classificação reside na multiplicidade de poéticas vocais, sempre no plural, já que determinados discursos estão submetidos a modos de enunciação vocal, performática e corporal muito particulares. As comunidades afrodiaspóricas, particularmente no Brasil, para usarmos um exemplo, encontram uma diversidade enorme de práticas poéticas conformadas às oralidades, em suas dinâmicas de festa e rito. Estruturas variantes da posição das vozes são conduzidas performativamente em associação a instrumentos percussivos, especificamente em manifestações, ainda hoje chamadas de folclóricas, para retomar um dos adjetivos mencionados pela teórica irlandesa, tais como os congados, mas também em funções litúrgico-religiosas, como o candomblé.

Partindo de uma postulação de Edimilson de Almeida Pereira (2017), portanto, há uma forte tensão entre aquilo que se denomina como *literatura silenciosa*, nos liames das práticas orais dos cantos de preceito, e a instalação das anotações das oralidades quando em regime cursivo do texto. A formulação da *literatura silenciosa* deve ser compreendida como instância de silenciamento das vozes que, por impostura diante das fixações normativas da convenção, não se deram por caber, sendo constituídas desde dentro dos seus campos de enunciação. Ainda que pareça contraditória a permanência de tradições e do recurso de transmissão oral, só mais recentemente os fluxos de suas estâncias são colocados em jogo em sua função *brincante e performativa*, em suas zonas preceituais. Desse modo, acaba sendo proposto um alargamento de medidas na ampliação do conceito mesmo de literatura e sua reiteração, algo escolar, que tranca suas definições a partir de textualidades gravadas como código escrito, mesmo quando partidas das oralidades.

Aqui, como se propõe, pode-se dizer, não sem ironia, que a voz instala um grifo, porque investe criticamente contra o reducionismo que leva a crer que haja certa uniformidade diante das produções sustentadas pela oralidade. Tomar partido da

revelação de uma refinada elaboração da linguagem e de arranjos acústico-sonoros, estabelecidos como perfilamento criativo de uma práxis comunitária de determinados indivíduos, bem como investigar suas variantes na colocação da voz-sob-instrumento, conjuminada a certa importância atribuída à letra e à melodia, nos orienta a “saliva da fala” daquilo que Pereira (2017) vai denominar *cantopoemas*, elementos discursivos que os devotos elaboram em determinado período, dotados da especificidade celebratória, seja preceito de rito ou festejo público e que, mediante a aceitação dos grupamentos, permeia também as suas vivências cotidianas.

As articulações da ideia de *cantopoema* trazem, em si, o que vem se desenhando como gérmen do que, sob a égide euro-ocidental, está consolidada, em certa medida, dentro da convenção poética que alia canto e palavra. Todavia, é necessário, tanto lá como aqui, investir algum esforço sobre certos resíduos, perseguir os rastros do ritmo desses cantos a partir de algumas notações do que é entendido e chamado, com alguma reserva crítica, e não nos cabe nesse momento definir de modo mais preciso o que se convencionou atribuir o nome de *canto ancestral*. Muito embora, a partir das experiências de terreiro, possam ser percebidos os entrançamentos da manutenção da sacralidade transmutada em alguma ordinaryidade, estabelecendo pequenos jogos de transposição sinuosa dos contrapontos entre a textualidade preceitual da oralidade e a dinamização das vozes em performance.

Os sujeitos da diáspora, de muitas maneiras, precisaram recriar-se em territórios estrangeiros, como é o caso do candomblé, imprimindo, em toda a sua diversidade, notações que permutam, ainda hoje, permanência e apagamento. Se, por um lado, os modos constitutivos de suas vivências se dão por transmissão direta, nas vias de seus cantos e danças e toques, por haver consecutiva perseguição de suas práticas, por outro, instala-se a necessidade de esconder origens, criando uma espécie de negaceio dos sentidos mais diretos das suas falas, estabelecendo certo apagamento incompleto; donde determinados constructos culturais, eventualmente matizados pelos saberes africanos, tornam manifestos os engenhos de sobrevivência por meio de seus vestígios. Como exemplo, assumamos a brincadeira de roda, a nós muito comum, que carrega alguns desses elementos, segue abaixo tal como é corrente o canto:

Escravos de jó
 Jogavam caxangá
 Tira, mexe, deixa
 O jambelê ficar

Guerreiros com guerreiros
Fazem zigueziguezá

A brincadeira consiste em haver um grupo, em formato de roda, com uma espécie de casca de coco passada de um para outro em sentido anti-horário, batendo com a casca no chão, marcando ritmicamente o canto, numa espécie de tira-e-põe, mostra-e-esconde, enquanto segue a cantiga. O estabelecimento do jogo brinca com o ordenamento do mundo do cativo, muito embora esteja mais ou menos perdido esse aspecto, que é o da relação do escravo da casa – grande – com o elemento da fuga. Conforme estabelecido por Yeda Pessoa de Castro (2016), o termo *jó* é variante, por corruptela, da palavra *nzo*, cuja alteração regional do quimbundu pode ser lida como *injo*, que significa “casa, moradia”; *caxangá*, por sua vez, tem origem em um jogo de tabuleiro, conhecido em Angola, como *kihela*; e, finalmente, *jambelê*, que significa “o escravizado de um tutor”, possivelmente variado de *dia mbêle*.

O que nos interessa, afinal, aqui, está em: a) sua estrutura no espaço de jogo se dá em roda e gira em sentido anti-horário, a mesma dinâmica das rodas de culto no candomblé, cuja orientação do giro emula o movimento do planeta, de leste para oeste, e implica a continuidade dos ciclos; b) os termos, oriundos do quimbundu, funcionam como negaceio, turvação dos sentidos, confundindo os termos em sua enunciação oral (*jó* por *injo*) estabelecendo relações entre o cativo da casa e a figura do senhor; c) o estabelecimento dessa relação não se dá de modo tão pacificado quanto a estrutura brincante postula, dado que há uma ordenação das ações: “tira, mexe, deixa / o *jambelê* ficar”; d) avançando na figura do *guerreiro*, finalmente o estado de fuga *zigueziguezá*. O planejamento narrativo conta uma vivência que, ao menos com a revelação dos termos, não se dá na zona da pacificação, mas orienta, pela performance, um outro comportamento, no caso, uma espécie de pedagogia da reação. Instrumentaliza e realiza, por todos os vieses, a matéria na língua, como canto e brincadeira, uma prática vivencial.

Há, nesse aspecto, o trabalho incontornável de John Huizinga, *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura* (2012), que possui o mérito de contribuir antropológicamente sobre o lúdico, caminhando para um tratado filosófico sobre o tema e sua relação com a cultura. Segundo o autor, o aspecto do lúdico tornou-se mais evidente graças aos sofistas gregos, sobretudo graças à ἐπίδειξις (*epídeixis*), o exibicionismo discursivo que marcava a prática retórica desses filósofos. Esse

exibicionismo certamente poderia conduzir a uma espécie de enigma filosófico, que também pode residir nos diálogos – como os de Platão – e até mesmo nas brincadeiras, como vimos mencionando. Em relação a esses enigmas lúdicos, Huizinga afirma que

[...] é uma coisa sagrada cheia de um poder secreto e, portanto, é uma coisa perigosa. Em seu contexto mitológico ou ritualístico, ele é quase sempre aquilo que os filólogos alemães chamam de [...] ‘enigma capital’, em que se arrisca a cabeça caso não se consiga decifrá-lo. A vida do jogador está em jogo. Um corolário disto constitui a formação de um enigma que ninguém consiga resolver como sendo considerada a mais alta manifestação de sabedoria. [...] O principal, o que é realmente notável, é o tema lúdico enquanto tal. (HUIZINGA, 2012, p. 123).

De muitas maneiras, portanto, embora com exemplo propositalmente a réis do chão, por meio desses cantares e modos de contar, as comunidades diaspóricas experimentam e mantêm a interação entre vivos e mortos, com a constante manutenção das inserções oralizantes dos aprendizados; dito de outra forma, a constante integração do natural com o sobrenatural, estabelecendo socialmente enviesamentos de suas complementariedades existenciais. Performance social que sobrecarrega as relações do eu, individual, do nós, instaurando um sujeito coletivo, sujeito da coletividade, sujeito à coletividade.

3 Algumas considerações finais sobre a oralidade

Importante retomar talvez um dos principais pontos deste artigo, isto é, a noção de que a oralidade e a questão musical, assim como a presença do corpo nas mais variadas formas de performance, do canto à brincadeira, implica essencialmente uma criação de mundo, de gêneros, de identidades e subjetividades. As investigações de Ruth Finnegan são muito importantes nesse sentido porque desestabilizam uma ideia ingênua do oral como desprovido de técnica, cuja função última seria assinalar a precariedade de uma comunidade não suficientemente letrada.

Pode-se pensar, portanto, como certos aspectos da oralidade, como o uso vocal, os exercícios retóricos, os exibicionismos sofisticados constituem balizas para aquela forma de pensamento. A máquina do discurso, portanto, antes de cair no traço da página, do papiro, passa necessariamente pela experiência do corpo, pelos becos da memória – algo que, claro, pode soar um tanto diferente do nosso modo de sociedade –,

e acaba por não definir necessariamente um sujeito produtor, de modo inclusive antirromântico, mas vários produtores possíveis de um texto que se atualiza nos momentos de enunciação.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, C. L. B. **Ritmo e sonoridade na poesia grega antiga**: uma tradução comentada de 23 poemas. São Paulo: Humanitas, 2011.

CASTRO, Y. P. Marcas de africania no português do Brasil: o legado negroafricano nas Américas. **Interdisciplinar**, Aracaju, v. 24, ano XI, p. 11–24, 2016.

CRUZ, A. S. Canto-poema e samba-blues: estratégias poéticas afrodescendentes na poesia de Almeida Pereira. In: FERREIRA, E.; MENDES, A. M. (Org.). **Literatura afrodescendente**: memória e construção de identidades. São Paulo: Quilombhoje, 2011, p. 13-22.

FINNEGAN, R. **Oral poetry**: its nature, significance and social context. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

FLORES, G. G. **Uma poesia de mosaico nas Odes de Horácio**: comentário e tradução poética. 2014. 413 f. Tese. (Doutorado em Letras Clássicas e Estudos da Tradução) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

HEGEL, G. W. F. **Estética**: I – IV. Trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Coimbra: Almedina, 1993.

HUIZINGA, J. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MALTA, A. **A Musa difusa**: visões da oralidade nos poemas homéricos. São Paulo: Annablume, 2015.

NAGY, G. **Questões homéricas**. Trad. Rafael Rocca dos Santos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2021.

NETO, J. A. O. **Dos gêneros da poesia antiga e sua tradução em português**. 2013. 262 f. Tese (Livre docência em Letras Clássicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

PEREIRA, E. A. **A saliva da fala**. Rio de Janeiro: Azougue, 2017.

SILVA, C. M.; FREITAS, S. R. F. Os cantopoemas dentro do Congado: uma oralitura de identidade e resistência negra. **Identidade!**, São Leopoldo, v. 21, n. 2. p. 210-217, 2016.

THOMAS, R. **Letramento e oralidade na Grécia antiga**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Odysseus Editora, 2005.

WEST, M. **Studies in Greek elegy and iambus**. Berlin: De Gruyter, 1974.

Data de submissão: 27/06/2021

Data de aprovação: 06/09/2021