

Veredas epistêmicas e metodológicas da poesia oral

Luciano Santos Xavier (UFBA)*

<https://orcid.org/0000-0001-6919-7065>

Denise Dias de Carvalho Sousa (UNEB)**

<https://orcid.org/0000-0003-4524-5995>

Resumo:

No seio da Literatura, a poesia oral, ou as poéticas da oralidade como um todo, abarcam metodologias de análise que se diferem daquelas da Crítica e Teoria Literárias conservadoras e tradicionalistas, uma vez que seu amplo suporte teórico e conceitual relaciona o escopo literário com muitos outros campos epistêmicos, como o do teatro, da música, da antropologia, da sociologia, da etnologia, entre outros. Em vista disso, este trabalho aspira discutir alguns pontos teóricos no que concerne à poesia oral e sua genealogia nas culturas populares, incursionando em suas interfaces metodológicas e epistemológicas. Para tanto, nos pautamos em uma revisão de literatura de textos e pesquisas de autores como: Zumthor (1993), Fernandes (2007), Culler (1999), Santos (1994), Burke (1989), entre outros.¹

Palavras-chave: Poesia oral; Epistemologias; Metodologias; Revisão de literatura.

Abstract:

Epistemic and methodological edits of oral poetry

In the heart of Literature, oral poetry, or the poetics of orality as a whole, encompass methodologies of analysis that differ from those of conservative and traditionalist Literary Criticism and Theory, since its broad theoretical and conceptual support relates the literary scope with many other epistemic fields, such as theater, music, anthropology, sociology, ethnology, among oth-

* Mestrando em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), graduado em Letras, Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Integrante do Grupo de Pesquisa Linguagens, Estudos Culturais e Formação do Leitor (LEFOR). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9898725859278461>. E-mail: lu.ciano2011@live.com.

** Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC/RS). Docente da Universidade do Estado da Bahia (UNEB – DCH IV) na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Educação e Diversidade (PPED). Líder do Grupo de Pesquisa Linguagens, Estudos Culturais e Formação do Leitor (LEFOR). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4506569196582211>. E-mail: dsousa@uneb.br.

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB).

ers. Therefore, this work aims to discuss some theoretical points regarding oral poetry and its genealogy in popular cultures, incurring its methodological and epistemological interfaces. For this, we based ourselves on a literature review of texts and research by authors such as: Zumthor (1993), Fernandes (2007), Culler (1999), Santos (1994), Burke (1989), among others.

Keywords: Oral poetry; Epistemologies; Methodologies; Literature review.

Introdução

Aprender o conceito de poesia oral implica desvinculá-lo das acepções e metodologias de análise da literatura canônica/tradicional, uma vez que a poesia oral tenciona uma abordagem em que o poético é construído para além do verbal, mas elaborado e reelaborado nas percepções sonoras, corporais, visuais e circunstanciais, instituindo assim a *performance*, a qual ponderaremos mais enfaticamente nas seções seguintes.

Mesmo diante das muitas acepções e caracterizações – tal qual a conceituação de literatura –, é importante assinalar a poesia oral não tem um conceito preciso, tendo em vista as diversas abordagens e tensionamentos sobre ela. Embora tenha-se perspectivas e definições muito próximas, a poesia oral não é exatamente delimitada, considerando o amplo meio conceitual e epistemológico, no qual a ela se encontra inserida e constituída (FERNANDES, 2007).

Como revela Zumthor (1993), o estudo da poesia oral é cruzado por um amplo meio epistemológico, no qual a poética – articulada com a filologia, etnologia, a iconografia, a história da música e do teatro, dentre outras áreas pertinentes – corrobora a apreensão e percepção da poesia, em que a sonoridade, a corporeidade e o discurso poético inter cruzam-se na condução de uma sensibilidade diferenciada da poesia. Dessa maneira, devemos ponderar uma metodologia de análise desse fazer poético oral diferenciada da poesia escrita, no sentido de abarcar essas

percepções corporais e sonoras (portanto, performáticas) ignoradas pela Teoria Literária tradicionalista.

Nesse sentido, este trabalho aspira discutir alguns pontos teóricos no que concerne à poesia oral e sua genealogia nas culturas populares, incursionando em suas interfaces metodológicas e epistemológicas. Para tanto, nos pautamos em uma revisão de literatura de textos e pesquisas de autores como: Zumthor (1993), Fernandes (2007), Culler (1999), Santos (1994), Burke (1989), entre outros.

Nos fios teóricos da poesia oral: (re)visitando conceitos

Ao falar que a poesia oral necessita de metodologias de estudo diferentes da poesia dos estudos canônicos, nos pautamos na afirmação de que ela é situada num âmbito *hic et nunc*, isto é, a poesia oral acontece numa circunstância performática estabelecida no momento, no *aqui e agora*. Nessa perspectiva, Frederico Fernandes (2007, p. 36) aponta que a:

Poesia oral, em estado latente, isto é, próxima a se manifestar, compreende transformações e associações, ordenamento e caos, corpo e voz, continuidade e inacabamento. Por isso, enquanto texto oral (e fonte para a pesquisa), a poesia oral diz respeito ao que “se faz”, e não ao que “foi feito”.

Assim sendo, o estudo da poesia oral é considerado sob a mesma ótica circunstan-

cial a qual a própria é condicionada. Como o próprio autor destaca, não estudamos o que “foi feito”, mas o que “se faz”, o processo de construção de sentidos do fazer poético num dado momento performático. Ao contrário da poesia escrita, já registrada e fixada verbalmente, a poesia oral apresenta um aspecto *movente* que institui nela um ato constante de (re)criar e (re)significar, sujeito às *condições de produção*. Essas condições de produção situam-se na própria *performance*, esta que “aparece como uma ação oral-auditiva complexa, pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida aqui e agora. Locutor, destinatário(s), circunstâncias acham-se fisicamente confrontados, indiscutíveis” (ZUMTHOR, 1993, p. 222).

É possível percebermos a complexa rede teórico-metodológica em que o estudo poesia oral é situado. Os sujeitos envolvidos na construção dos sentidos da poética da oralidade (intérprete e destinatário/receptor) são responsáveis por uma performance que configura a própria *obra poética*. Segundo Zumthor (1993, p. 220), a obra poética é aquilo que “é poeticamente comunicado, aqui e agora – texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais; o termo compreende à totalidade dos fatores da performance”. Nessa perspectiva, tomemos aqui “obra poética” como a totalidade da performance, ou seja, o resultado da articulação entre corpo, voz, discurso e elementos circunstanciais.

Diante desses apontamentos, fica evidente que a poesia oral é pensada numa interrelação entre corpo e voz, emergindo assim a performance, em que o intérprete desvela uma poética que é sensorial e ao mesmo tempo reveladora de uma memória coletiva, a qual ele próprio comunga.

Adensaremos, na subseção posterior, a poesia oral e suas relações com as denomi-

nadas “culturas populares”, bem como o seu percurso nos Estudos Culturais, de modo a refletir os embates enfrentados nas relações de poder com as culturas privilegiadas socialmente.

Poesia oral e culturas populares: discussões emergentes nos Estudos Culturais

Pensar a literatura – e enfaticamente a literatura popular/oral – como produção cultural nos remete à reflexão sobre o próprio termo *cultura*, esse que já foi (e ainda é) atravessado por múltiplas definições e concepções, as quais muitas delas engessam-na, e outras coadunam com a dinamicidade e maleabilidade intrínseca às práticas culturais. Sob essa perspectiva, definir precisamente *cultura* é uma tarefa árdua e praticamente impossível, se levarmos em conta o processo movente no qual ela se constrói e reconstrói, visto cada tempo, espaço, sujeitos, sentidos e símbolos imbricados na sua sociedade/comunidade produtora.

José Luiz dos Santos, em *O que é cultura* (1994), apresenta duas concepções para conceituá-la, uma que a debate sob uma ótica mais geral e a outra específica aos modos de produção. Para o autor:

A primeira dessas concepções preocupa-se com todos os aspectos de uma realidade social. Assim, cultura diz respeito a tudo aquilo que caracteriza a existência social de um povo ou nação, ou então de grupos no interior de uma sociedade. (A segunda é que) [...] quando falamos em cultura estamos nos referindo mais especificamente ao conhecimento, às ideias e crenças, assim como às maneiras como eles existem na vida social. (SANTOS, 1994, p. 24-25).

Embora Santos introduza essas duas concepções, é perceptível que a segunda está intimamente inserida na primeira, já que

essa considera a totalidade existencial de uma sociedade. O que não podemos perder de vista em nenhuma delas é que, mesmo sendo uma construção/representação da existência de uma realidade social ou maneiras específicas de existir-se no mundo, a *cultura* se estabelece nos fios da movência dos sujeitos e da sociedade, está em constante movimento e passível aos processos de recriação dessas existências.

Um outro aspecto importante de assinalarmos sobre a *cultura* diz respeito às relações de poder que a entornam, de modo a legitimar as culturas socialmente aceitas, sendo as culturas clássicas e elitizadas, ao passo que as culturas das camadas populares são descentradas às margens da sociedade. Assim, percebemos como a cultura denominada “popular” foi destituída da importância que ela tem, sendo, portanto, diminuída pela elite dominante.

O teórico Stuart Hall (2003) aponta que o lugar da cultura popular sempre foi de resistência. Na ótica do autor, “a cultura popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada: é também o prêmio a ser conquistado ou perdido nessa luta. É a arena do consentimento e da resistência” (HALL, 2003, p. 263). Dessa forma, mesmo com todos esses embates nas relações de poder, a cultura popular nunca se desvencilhou das suas formas mais genuínas de produção de cultura, de existência e de representação.

Portanto, as simbologias, identidades, representações são intrínsecas a toda e qualquer manifestação cultural, em especial nas denominadas “culturas populares”, sendo expressas de diversas formas (XAVIER, 2018). Atribuímos o plural à cultura popular, por entender a sua polifonia, a sua multiplicidade criativa e existencial; “culturas populares” é a maneira mais eficaz para

se referir à produção do povo. A respeito dessa questão plural e diversa que entorna a cultura das camadas populares, Edil Silva Costa (2016, p. 21) nos lembra que se faz necessário entendê-la “como um estrato da cultura brasileira em suas relações com os outros estratos mais sujeitos à rapidez das transformações das sociedades modernas e à velocidade contemporânea”.

Destarte, é importante definirmos mais densamente o que entendemos como *cultura popular*, a fim de evitar imprecisões conceituais ou certas contradições. Ao compreender a *cultura* como um sistema de significados e formas simbólicas criados pela humanidade (BURKE, 1989), deve ser sinalizada também a diversidade de formas e expressões as quais ela está envolta. Nesse sentido, o lugar social do sujeito cultural (seja de classe, etnia, gênero, etc.) também é um fator preponderante e que foi utilizado como fator de legitimação do juízo de valor no que concerne à cultura.

Para Peter Burke (1989, p. 12), “o termo ‘cultura popular’ dá uma falsa impressão de homogeneidade e que seria melhor usá-lo no plural, ou substituí-lo por uma expressão como ‘a cultura das classes populares’”. Portanto, ao utilizarmos a noção de “cultura popular”, levamos em conta seu aspecto plural, reconhecendo a diversidade das culturas populares e anulando o estigma o qual foi determinado a essas pelas classes dominantes.

Dessa maneira, a cultura popular deve ser apreendida pela sua polissemia de elementos que compõem as vivências dos povos tradicionais; não basta defini-la somente pelas vias da dicotomia “popular” versus “erudito”, posto que acabamos a reduzindo como produção menor, se comparada a uma cultura canônica e elitizada. Na perspectiva explicitada por Zumthor (1993, p. 29), o

“[...] ‘popular’ (caso queira usar esse adjetivo) não designa ainda o que se opõe às ‘ciências’, à *lettrure* [sic]; refere-se ao que depende de um horizonte comum a todos – sobre o qual se destacam algumas construções abstratas, próprias a uma ínfima minoria de intelectuais”. De tal modo, a cultura popular é muito mais que um ponto dicotômico às culturas privilegiadas, ela está situada num âmbito de produção de saberes, vivências e existências de povos, que foram marginalizados por não atenderem aos padrões sociais das elites.

Em consonância com as discussões levantadas acima, Nerivaldo Alves Araújo (2015, p. 24) aponta que “[...] as manifestações culturais de povos frequentemente marginalizados pela cultura dos grupos dominantes de visão eurocêntrica estão assumindo um papel considerável ante o novo repensar da cultura nacional”. Nesse contexto, para compreender essa dimensão do popular trazida para os estudos acadêmicos, é preciso ressaltar o papel imprescindível dos Estudos Culturais, considerando seus esforços em trazer esses “heróis e heroínas populares”, para o centro dos estudos universitários, isto é, para o lugar de protagonismo que lhe é de direito.

Os *Cultural Studies*, ou Estudos Culturais surgem a partir de 1960, como uma forma contra-hegemônica e interdisciplinar de investigação das culturas ligadas às camadas populares, de modo a questionar as hierarquias acadêmicas preestabelecidas na construção do conhecimento. Para Mattelart e Neveu (2004, p. 13-14), os Estudos Culturais visam:

Considerar a cultura em sentido amplo, antropológico, de passar de uma reflexão centrada sobre o vínculo cultura-nação para uma abordagem da cultura dos grupos sociais, [...] a questão central é compreender

em que a cultura de um grupo, e inicialmente das classes populares, funciona como contestação da ordem social ou, contrariamente, como modo de adesão às relações de poder.

Nessa perspectiva, os Estudos Culturais direcionam as pesquisas acadêmicas sobre os grupos e movimentos populares, considerando esse aspecto descentralizador do conhecimento tido como “erudito” (XAVIER, 2018). Desse modo, destacamos a potência dessa corrente de estudos, imbricado em descentralizar a produção do saber no âmbito acadêmico.

Refletir sobre o surgimento dos Estudos Culturais requer compreender as implicações iniciais que tais perspectivas tiveram com a Literatura. Jonathan Culler (1999, p. 52) afirma que “os estudos culturais surgiram como a aplicação de técnicas de análise literária a outros materiais culturais. Tratam os artefatos culturais como ‘textos’ a ser lidos e não como objetos que estão ali simplesmente para serem contados”. Sendo assim, os Estudos Culturais na Literatura não se centram somente em temáticas da cultura a serem analisadas na obra literária, mas também novas abordagens de leitura do texto literário.

É nesse sentido que os Estudos Culturais se debruçam sobre as produções poéticas da oralidade, já que um dos seus fundamentos é trazer à tona as produções literárias marginalizadas. As literaturas escritas já usufruíam (como ainda usufruem) de privilégios nos estudos literários; o fato é que nos estudos a literatura oral começa a emergir com mais força e potência nas Academias.

A poesia oral em si emerge nesse seio dos saberes e fazeres da cultura popular e da literatura oral, confluindo na articulação de um discurso verbal oral, atravessado por sonoridades e performances que configuram a obra poética.

Um aspecto importante de se destacar é o conceito de *poética oral*, que transcende o de “poesia oral”, no sentido de abarcar o poético para além da noção de “poesia” como gênero literário, e por tensionar toda uma complexidade de saberes, fazeres, narrativas e discursos das comunidades orais. Isso, porque:

[...] a constituição de nossos objetos (por exemplo, manifestações populares, textualidades verbais e não verbais e performances) e de nossos aportes teóricos e metodológicos (entre eles, entrevistas, testemunhos e registros audiovisuais) extrapola o âmbito das Letras e da Linguística (COSTA; ARAÚJO; FERNADES, 2018, p. 8).

A literatura, então, por si só não dá conta de abarcar toda a complexidade das poéticas orais. É necessário o intercruzamento com outros estudos e áreas do conhecimento, como a música antropologia, etnomusicologia, teatro, dentre outros que concebam o jogo cênico-poético-musical que se institui nas poéticas orais (DÖRING, 2018), como é o caso do estudo sobre a poética do samba de roda, e outros.

Assim, no âmbito da oralidade, os Estudos Culturais desempenham um papel de suma importância, uma vez que, não só centralizam a produção cultural oral nos debates universitários, mas a corroboram como produção de sentido de uma existência humana que, por tanto tempo, foi deslegitimada. As produções literárias da oralidade que o cânone marginalizou, considerando as relações de força e de poder, ganham evidência não só pelo fato de ser “texto oral”, mas por descortinar uma poética que põe em debate as questões humanas, o lugar no mundo dos sujeitos produtores de cultura.

Sob essa perspectiva, percebemos a ampliação dos instrumentos de análise literária, que não mais se centram no cânone, na

ideia da escritura e do julgamento de valor, mas sim de compreender como determinada produção literária/poética é significada e realizada. Nesse contexto, a poesia oral emerge para designar outros elementos poéticos que configuram a obra como um todo, o gesto, o corpo, as performances, todos esses aspectos emergem como significantes de uma poética. Ainda nessa linha de raciocínio, Frederico Fernandes (2007, p. 27-28) evidencia que “os estudos culturais não tratam apenas da cultura oral, mas a poesia passa a ser privilegiada nessa abordagem, em razão do questionamento do cânone, da ênfase em textos da cultura popular que incorporam outras linguagens além da verbal, como a música e a dança”.

Considerando essas questões suscitadas pelos Estudos Culturais, a literatura oral é repensada como modo de produção e se desvincula do estigma gerado pelas acepções canônicas. Dessa forma, tal qual a literatura oral como um todo, “a poesia oral [...] emancipa-se, pois se livra dos prefixos ‘para’ e ‘sub’ que caracterizavam, para projetar-se com o mesmo valor que a poesia escrita sempre gozou nos estudos literários” (FERNANDES, 2007, p. 33). Sob esse prisma, é perceptível o importante papel desempenhado pelos Estudos Culturais na descentralização das formas de construção do saber, em que a arte popular assume um papel de protagonismo nos estudos hegemônicos, descortinando assim as suas próprias formas de conceber o mundo e de existir.

A letra e o poder vocal: espaços da movência poética e performática

É importante não perdermos de vista que, embora a oralidade esteja num campo de manifestação e contexto de construção

distintos da escrita, ambas não se anulam, tampouco uma exclui a outra. Para Zumthor (1993, p. 98), “conforme os lugares, as pessoas implicadas, o texto depende às vezes de uma oralidade que funciona em zona de escritura, às vezes [...] de uma escritura que funciona em oralidade”.

Essa afirmação do autor demonstra a estreita relação entre escritura e oralidade; esta precede àquela, mas não a anula, posto que as duas comungam de um mesmo precedente: a linguagem. O que as difere é a forma de transmissão, transcendência e articulação; o que também implica sujeitos, culturas e relações de poder também distintas. Não podemos deixar de assinalar os privilégios obtidos pela escrita no seio da sociedade ocidental (como já vimos anteriormente), ao passo que as tradições orais ocupam na maioria das vezes um lugar secundário e folclórico.

O fato é que nos estudos da poesia oral, a oralidade é o espaço do constante manifestar da poética, dos jogos de sentidos produzidos e articulados pelo intérprete, no momento da performance. Ainda no que se refere à oralidade na poesia, Frederico Fernandes nos lembra que:

[...] o próprio adjetivo ‘oral’ aplicado à poesia é resultado do modo como se concebe e se produz literatura na atualidade e, por isso, ele visa diferenciar uma manifestação poética da literatura, ou melhor, de uma poesia pensada e manifestada numa cultura escrita. Esta diferença encontra suas bases no modo de produção, de veiculação e de comercialização, mas a poesia oral e a escrita encontram-se num mesmo eixo comum que é o próprio significado da poesia (FERNANDES, 2007, p. 25).

Nessa linha de raciocínio, depreendemos que oralidade na poesia demarca modos de produção distintos da escrita, o que corrobora outras distinções também preexisten-

tes. Enquanto a poesia escrita se instaura na fixação das letras e palavras (o que não se pode dizer dos sentidos), a poesia oral desfruta da *movência*, da maleabilidade criativa da performance e de sentidos, em que o corpo gesticula sentidos e a voz emana poesias.

É cabível discorrer algumas questões acerca da voz e do seu imprescindível papel na configuração poética da obra. Para Zumthor (2010, p. 10), a voz constitui uma “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”. Do ponto de vista do autor, é observado que a voz emana não somente o ato de criação poética, mas um aspecto ontológico, cuja existência do ser que a evoca revela a presença de outras vozes passadas, um jogo existencial do sujeito intérprete, expresso a cada manifestação vocal.

Ainda da perspectiva do autor, “[...] a voz é uma *coisa*: descrevem-se suas qualidades materiais, o tom, o timbre, o alcance, a altura, o registro... e a cada uma delas o costume liga um valor simbólico” (ZUMTHOR, 2010, p. 9, grifo do autor). A voz, nesse sentido, é caracterizada pelo aspecto fisiológico, em que o timbre, o tom e demais variações contribuem com a diversidade e a movência da poética. Além disso, o fator simbólico da voz é apontando pelo autor para salientar o fenômeno existencial e ontológico dela na poesia oral, ordenado por uma por uma *vocalidade*. Entendemos por “vocalidade” a presença da voz, o próprio uso e articulação dela, na tessitura de sua sonoridade e significação, uma vez que, segundo Zumthor (1993, p. 21), a “vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso. Uma longa tradição de pensamento, é verdade, considera e valoriza a voz como portadora da linguagem, já que

na voz e pela voz se articulam as sonoridades significantes”.

Nesse contexto da voz e da vocalidade, cabe-nos refletir sobre o *dito* e o *cantado* na poesia oral. A esse respeito, Paul Zumthor (2010, p. 199) afirma que:

Dita, a linguagem se submete à voz; cantada, ela exalta sua potência, mas, por isso mesmo, glorifica a palavra... mesmo ao preço de algum obscurecimento do sentido, de uma certa opacificação do discurso: exaltada menos como linguagem que como afirmação de potência.

Em vista dessas acepções, percebemos que tanto o *dito* quanto o *cantado* fazem parte de uma sinestesia em que a voz é o elemento fundador. O dito é um acontecimento da linguagem na voz; o *cantado* um descortinar da sua potencialidade. O autor problematiza as questões do sentido no canto, que deve ponderado em sua execução, para assim não se perder de vista o discurso nele construído e expresso.

Portanto, as poéticas da oralidade podem se manifestar no *dizer* e no *cantar*. No que tange aos pressupostos da nossa pesquisa, o canto é o elemento primordial de expressão da poesia oral. Desse modo, destacamos a relevância do canto na configuração da poética, uma vez que ele não só manifesta do discurso poético presente, mas desvela a potência da voz. O canto é um acontecimento emblemático e simbólico da voz, manifestar da energia e da própria presença vocal; ainda, “o canto é signo: ele diz a verdadeira natureza da voz, presente em todos os seus efeitos; significa seu acordo com a harmonia das esferas celestes” (ZUMTHOR, 1993, p. 184).

Ao atentarmos para as questões relativas ao acontecimento enunciativo da poesia oral, seja ele no dizer ou no cantar, devemos levar em conta o discurso inseri-

do na poética. Assim, tomemos a acepção de *discurso poético* numa perspectiva textual e enunciativa, estabelecida nos jogos de sentido e significação, sujeita à ideologia. Tomemos aqui o termo *texto* não somente como um aglomerado de palavras, mas como um construto verbal ou não verbal, imagético ou audiovisual dotado de sentido. Entendemos texto, no âmbito da poesia oral, a partir da premissa verbal, mas também sonora e performática, visto que a articulação da voz, das cadências rítmicas e dos gestos instauram uma expressão e sentidos, nos quais a sonoridade, poeticidade e performance são tecidas criativamente.

Ainda no que tange o discurso poético, Paul Zumthor (2010, p. 139, grifo do autor) assinala que “[...] só percebendo – e analisando – a obra oral em sua existência *discursiva* poderemos apreender sua existência textual e, também, sua realidade sintática”. No entanto, na poesia oral, não se deve tomar o *discurso poético* somente pela via da textualização ou enunciação, uma vez que “a estrutura poética, em regime de oralidade, opera menos com a ajuda de procedimentos de gramaticalização (como o faz, de maneira quase exclusiva, a poesia escrita) do que por meio de uma dramatização do discurso” (ZUMTHOR, 2010, p. 84).

Nessa perspectiva, concebemos o *discurso poético* como a expressão textual, enunciativa e também semântica da poesia oral, mas não devemos nos deter nos aspectos exclusivamente linguísticos ou gramaticais, já que outras questões da poética também acentuam uma discursividade. O corpo em performance, por exemplo, também é discursivo, também influi no discurso poético; isto é, o gestual e o visual acentuam os sentidos e a ideologia comungada ou expressa pelo(s) sujeito(s) intérprete(s) da poética.

É importante destacarmos que, quando tencionamos a discussão acerca dos sentidos na poesia oral, não é pretencioso da nossa parte fixar a sua construção no texto poético, visto que, na poesia oral os sentidos são maleáveis, moventes, como o próprio texto poético oral também o é.

Por esse ângulo, a noção de *movência* é de acentuada relevância na poesia oral, posto que, tal qual os sentidos, o texto poético oral (poema) é sujeito às modificações típicas das culturas da oralidade. Zumthor chama de *movência* “a instabilidade radical do poema [oral]” (ZUMTHOR, 2010, p. 283), ou seja, enquanto a poesia escrita é fixa – não sujeitada às mudanças textuais ocorridas no ato de transmissão –, a poesia oral é movente, cadenciada por prováveis alterações na sua difusão, que acontece impreterivelmente pelas vias da oralidade. Para exemplificar essa ideia da *movência*, tomemos o caso das cantigas populares que comumente sofrem algumas alterações, ocasionadas de lugar para lugar, de pessoa para pessoa. Isso ocorre porque a oralidade abarca essas mudanças, que podem afetar o sentido, mas que a imagem arquetípica do texto sempre permanece, mesmo com as mutações.

Assim, o texto poético oral é movente, e institui construções e sentidos diversificados, condicionados aos sujeitos e às circunstâncias, pois a poesia oral é circunstancial, como já afirmamos anteriormente. Ao contrário da escrita, a oralidade traz essas marcas inerentemente, considerando que, “no seio de uma sociedade saturada de escrito, a poesia oral [...] tende – porque oral – a escapar da lei e não se curva a fórmulas, senão as mais flexíveis: daí sua *movência*” (ZUMTHOR, 2010, p. 285); essa que é assinalada no texto, no espaço, na memória e na *performance*.

O lugar da performance na poesia oral

Não basta somente discutir as questões rítmicas ou sonoras da/na poesia oral, é preciso ponderar também o lugar do corpo na expressão poesia, isto é, na configuração da *obra poética*. O corpo, na poesia oral, representa a transcendência dos sentidos, a existência de um intérprete que, por meio do visual/gestual, revela ao público uma poética ancestral no limiar do momento, do *aqui e agora*.

O corpo, [...] através das práticas performáticas como danças, gestos e vozes, também se vale do posicionamento político, numa espécie de política do corpo, pois, nesse âmbito de representações, não é neutro, mas se encontra carregado de intenções, valores e significações que ele deixa transparecer ou exprimir (ARAÚJO, 2015, p. 100).

O corpo na poética é também um ato político, como aponta o autor, ele não é neutro, mas carregado de símbolos, valores e significações que se materializam na *performance*. Daí a justificativa nos estudos da poesia oral de o analista não se ater somente às questões verbais ou sonoras, mas também aos aspectos visuais que ampliam o horizonte semântico e estrutural do texto poético.

Nesse sentido, a noção de *performance* se insere para pensarmos os múltiplos sentidos que transitam na poesia oral, numa totalidade que é sonora e gestual; portanto performática. Para Zumthor (2010), a poesia oral não pode ser desvinculada da noção de *performance*, pois, nessa, as gestualidades e corporeidades se manifestam de modo questionar os limites semânticos e estruturais da poesia.

Ainda sobre a *performance*, Zumthor ressalta o fato de os movimentos do corpo estarem integrados e associados à poética.

Para o autor, “empiricamente constata-se [...] a admirável permanência da associação entre o gesto e o enunciado: um modelo gestual faz parte da ‘competência’ do intérprete e se projeta na performance” (ZUMTHOR, 2010, p. 217). Dessa maneira, a noção de *performance* trazida pelo autor está envolta numa articulação de corpo e voz para a manifestação integral da obra poética, que é simultaneamente transmitida e percebida.

O conceito de performance também implica a necessidade de destacarmos o jogo teatral produzido pelo intérprete e percebido pelo público ouvinte/expectador. Assim, apreendemos a acepção da *teatralidade*, que se apresenta na performance, de modo elaborado e reelaborado, conforme as condições previstas no ato performático, que ressaltamos ser circunstancial. Assim, “[...] a teatralidade não tem manifestações físicas obrigatórias. Ela não tem propriedades qualitativas que permitiriam demarcá-la de vez. Ela não é um dado empírico, ela é uma *colocação em cena do sujeito*, em relação ao mundo e a seu imaginário” (FÉRAL *apud* ZUMTHOR, 2014, p. 44, grifo do autor). A teatralidade depreende, assim, o sujeito em cena, em performance. O intérprete assume também o papel de ator para instituir na performance os sentidos que seu corpo emana.

Outros aspectos também merecem destaque, ao se falar sobre a performance. A indumentária, os instrumentos e acessórios utilizados pelo intérprete/ator também contribuem para a construção da *obra poética*. Acerca dessa questão, Zumthor (1993, p. 249) nos lembra que, “[...] a indumentária (se é que ela existe), o instrumento de música ou o acessório tem em tal gênero uma importância funcional que não adquirem em outra parte”, considerando que esses elementos instituem uma totalidade estética, semântica e simbólica na poética.

Sendo assim, a articulação do corpo e da voz, isto é, a forma com que ambos se combinam permite o intérprete totalizar a estética e o sentido obra poética, bem como propicia ao público a apreensão da poética de maneira plena e significativa. Nessa perspectiva, o lugar da performance na poesia oral é de total importância para compreendermos o horizonte poético descortinado na sua expressão.

Considerações finais

Como visto, a literatura é entendida a partir de um amplo leque, sendo ela multifacetada e contextualizada às diversas culturas, não havendo um único seio hegemônico de produção ou mesmo de circulação. A poesia oral, como face de um amplo jogo das poéticas da oralidade, tensiona múltiplas formas do fazer literário, em que o corpo e a voz amalgamam-se em performances que ressoam na obra poética, ampliando sentidos e relações estéticas.

As poéticas da oralidade, e a poesia oral como tal, são forjadas no seio das tradições e culturas populares, oriundas de gestualidades, toques e sonoridades por logo tempo ignoradas pelos estudos e olhar da crítica literária incisiva e tradicionalista.

Portanto, as discussões e tensionamentos trazidos sobre a elaboração, manifestação e circulação da poesia oral se mostram muito relevantes, no que diz respeito ao amplo campo da literatura, uma vez que perceber a poética em torno instrumentos teórico-metodológicos que agucem tal sensibilidade e percepção.

Referências

ARAÚJO, N. A. *Na cadência das águas do Velho Chico*: poética oral do samba de roda ribeirinho. 220 f. Il. 2015. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2015.

BURKE, P. **Cultura popular na idade moderna: em busca da cultura popular**. Campinas: Companhia das Letras, 1989.

COSTA, E. S. *Cultura Brasileira: singular e plural*. In: COSTA, Edil Silva. **Sete estudos de literatura oral e cultura popular**. Salvador: EDUNEB, 2016.

COSTA, E. S.; FERNANDES, F. A. G.; ARAÚJO, N. A. (Orgs.). **Vozes, performances e arquivos de saberes**. Salvador: Eduneb, 2018.

CULLER, J. **Teoria literária: uma introdução**. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

DÖRING, K. As vozes nas tradições orais – poéticas sonoras!. In: COSTA, E. S.; FERNANDES, F. A. G.; ARAÚJO, N. A. (Orgs.). **Vozes, performances e arquivos de saberes**. Salvador: Eduneb, 2018. p. 249-290.

FERNANDES, F. A. G. **A voz e o sentido: poesia oral em sincronia**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

HALL, S. Notas sobre a desconstrução do “popular”. In: HALL, S. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Liv Sovic (Org.). Trad. Adeline La Guardia Resende *et al.*, Belo Horizonte:

Editora da UFMG/Humanitas/Unesco, 2003.

MATTELART, A.; NEVEU, É. **Introdução aos estudos culturais**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2004.

SANTOS, J. L. dos. **O que é cultura**. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

XAVIER, L. S. Diálogos literários e identitários na chula “Tempo da Fatura”, cantada por um grupo de samba de roda do sertão baiano. **Anais: Edição 2018 – XIV ENECULT (Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura)**. CULT/UFBA. Salvador, 2018.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Recebido em: 14/03/2022
Aprovado em: 15/05/2022



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.