

DE TIRTEU E SÓLON A MANO BROWN: CONTRAPONTO ENTRE OS ELEMENTOS DISCURSIVOS DA POESIA ORAL

Frederico Augusto Garcia Fernandes¹ - UEL

Ao propormos uma comparação entre a poesia oral grega da Antigüidade e uma letra de Rap contemporânea, não estamos querendo chocar o leitor com a discrepância entre o clássico e o popular, entre um texto ou fragmento dele, cujos estudiosos são tidos como “eruditos” e, por outra via, cujos estudiosos são considerados “insidiosos” pela academia. O choque existe porque, na verdade, as fronteiras entre o universal/erudito e o regional/popular perdem seu sentido quando entendemos os textos em seus respectivos contextos de produção, de circulação e de armazenamento. O que se coloca, então, é que uma ordem capaz de classificar os estudos e seus objetos em clássicos ou populares, universais ou regionais resulta de uma representação e, portanto, de um discurso que se constituiu na academia do século XV para cá. O que espanta nisso tudo, parafraseando Foucault a respeito da taxionomia de Borges sobre alguns seres encantados em *As palavras e as coisas*, não é a escolha dos dispersos e díspares objetos que estão colocados lado a lado e sim, a ordem que os liga.

A escolha de ambos os textos tem a ver com algumas reflexões acerca da poesia oral que vimos desenvolvendo ao longo de 2004. Trata-se, por um lado, do projeto de pesquisa “Leitura, ritmo e poesia”, que analisa a prática poética de rappers londrinenses e, por outro, do curso ministrado no Programa de Pós-Graduação em Letras da UEL chamado “Literatura e Oralidade”, no qual partimos dos poetas gregos do século VII a.C. para a caracterização de uma cultura oral.

Nesse sentido, notamos que existem aspectos comuns entre estes dois objetos quando: i) apresentam uma voz constituída no e dirigida ao coletivo², ii) o poeta ou o enunciador representa ou institui comportamentos e normas, definindo a ética e/ou o código moral do grupo, iii) há uma movência, no sentido de que a voz é condutora de

uma cultura e é, dessa maneira, polifônica,³ iv) no sentido de que há um evento que precede a atualização do texto.⁴

Assim, no poema “Areté” (Ἀρετή) de Tirteu (Esparta ? – século VII a.C.), percebemos de início a intenção de exortar os guerreiros espartanos para o combate com os messênios, nas guerras ocorridas na segunda metade do século VII a.C., que se desdobra ao longo de todo o poema. Não basta indicar que se trata de um poema feito para animar, estimular e encorajar o cidadão e o guerreiro/gardião da *polis* para o combate, mas é necessário notar como esse discurso se articula ao longo do texto e quais são os valores exaltados para a sua aceitação pelo receptor.

Eu não lembraria nem celebraria um homem / pela sua excelência [ἄρετή] na corrida ou na luta, / nem que tivesse dos Ciclopes a estatura e a força / e vencesse na corrida do trácio Bóreas, / nem que tivesse figura mais graciosa que Titono, / ou fosse mais rico do que Midas e Ciníras, / ou mais poderoso que Pélops, filho de Tântalo, / ou tivesse a eloquência dulcíssima de Adrasto / ou possuísse toda a glória – se lhe faltasse a coragem valorosa. Pois não há homem valente (αγαθός) no combate, / se não suportar a vista da carnificina sangrenta / e não atacar, colocando-se de perto. / É esta a excelência, este é entre os homens o maior galardão / e o mais belo que um jovem deve obter. / É um bem comum para a cidade e todo o povo / que um homem aguarde, de pés fincados na primeira fila, / encarniado e de todo esquecido da fuga vergonhosa, / expondo sua vida (ψυχή) e ânimo (θυμός) sofredor, / e aproximando-se, inspire confiança com suas palavras ao que lhe fica ao lado. / Um homem assim distingue-se no combate. / Em breve derrota as falanges furiosas dos inimigos, / Com o seu ardor detém as vagas da batalha.⁵

Salta à vista, nos primeiros versos deste poema, a memória como mecanismo de exortação. Não é demais lembrar que, para os gregos, a imortalidade era atingida pela memória e que Lethes (o rio que a alma atravessa a caminho do reino dos mortos) significa além de morte, esquecimento. Dessa maneira, morrer é não ser lembrado. E não basta a riqueza, o poder, a força, a eloquência ou a glória, a voz do poema sustenta que o não-esquecimento depende da coragem, colocando-se como a principal virtude que serve ao coletivo.

Ocorre assim uma qualificação da virtude por meio da areté. Conforme está sendo empregada no segundo verso, “arete” corresponde a “mérito”. Mas seu sentido é sobrevalorizado ao longo do poema, *arete*, que também quer dizer “justiça”, caracteriza-se como algo a mais do que a exortação da virtude: é o principal caminho

para o guerreiro tornar-se memorável, qualidade que distingue o homem e nega-o à sombra do comum. Assim, pela ação, destaca-se o feito humano do guerreiro que suporta a “carnificina sangrenta”, combate na “primeira fila” e exorta os outros guerreiros a combater.

A “vida” confunde-se com a própria alma (*psique*). Não há aí uma compreensão moderna e ocidentalizada de uma alma cristã, muito pelo contrário, a alma é o sopro da vida, matéria que dá ânimo ao corpo. É como se o guerreiro lutasse, principalmente, com seus pensamentos contra o inimigo, “expondo sua vida ($\psi\upsilon\chi\eta$) e ânimo ($\theta\upsilon\mu\acute{o}\varsigma$) sofredor”. A psique torna-se, nesta perspectiva, o próprio canto motivador, rimado e ritmado (algo perdido na tradução), vontade que se emancipa do corpo e que, guiada pelo “thimós”, caracteriza-se como a própria vontade de viver. Sendo o canto uma manifestação da psique, caracterizado pelo “thimós”, a voz dos que cantam exprimem um grito de ira contra o inimigo que será combatido. O discurso do mérito encontra-se, então, assentado na representação do enfrentamento do inimigo e, portanto, desenha todo o caráter agonístico.

O poema “*Arete*” é um canto de guerra, trata-se de um caminho de mão única: da virtude do indivíduo para o reconhecimento do coletivo, “é um bem comum para a cidade e todo o povo”. Logo, a voz que exorta a coragem aspira à legitimação do coletivo. Por ser coletivo, o anseio de mérito está representado tanto na descrição de um conhecimento compartilhado (como do mito Ciclopes, das pessoas e de seus feitos) como no arbítrio sobre os valores bons em detrimento da covardia e da fuga. A voz já não é a do poeta exortando as vagas, mas um conjunto de vozes que se faz presente ao longo da marcha e cria uma vontade singular e objetiva, à medida que reflete os anseios do povo.

Pensando nos fatos que levaram Esparta a invadir Messênia, a exortação de Tirteu contribuía, através do discurso coletivo, com uma mobilização e sensibilização do guerreiro que lutava no exterior. É um discurso em que as diferenças internas estão

ou resolvidas ou camufladas por ideologia comum que potencializa o desejo de dominar o outro, no caso, o estrangeiro. Assim, o canto era entoado ao longo dos dias de marcha dos espartanos ao encontro dos missênicos. O evento em que ele se atualiza dirigia-se diretamente ao combatente, sendo por eles entoado: “a poesia de Tirteu está cheia de ordens e exortações, que os soldados cantavam quando marchavam para a batalha”⁶. Logo, a elegia não era apenas um canto triste, era, também, um canto que potencializa a voz iracunda e belicosa.

A guerra era uma garantia de sobrevivência, na medida em que os tiranos ampliavam os territórios agricultáveis de sua cidade-estado e, como consequência, detinham mais poder econômico. Dessa forma, a elegia de Tirteu caracteriza-se como um discurso unificador, de tom agonístico, à medida que se integra, nas suas entrelinhas, às estratégias expansionistas e aos objetivos de domínio da polis, pensados pelo estado. Há um princípio de fortalecimento das relações entre os homens numa meta única em que a guerra não é entendida como uma banalização da vida, pelo contrário, abre-se como uma possibilidade para o reconhecimento coletivo, através das ações modelares a serem imitadas pelos demais.

A elegia do poeta ateniense Sólon (VII a VI a.C.), por outro lado, mostra uma outra forma de exortação, ao propor o fortalecimento interno, por meio da crítica aguda aos cidadãos e “chefes do povo”, que colocam sua ambição à frente dos interesses coletivos. Como podemos ler no fragmento 3 de Diehl:

E assim, a desgraça pública entra em casa a cada um. / E as portas do pátio não podem detê-la. / Mas salta a elevada fortaleza, e acha quanto quer, / ainda que se fuja para o recesso do tálamo. / Manda-me o meu coração (θυμός) que ensine aos Atenienses estas coisas: / como a Desordem (δυσνομία) causa muitas desgraças ao Estado, / e a Boa Ordem (εὐνομία) apresenta tudo bem arranjado e disposto, / e muitas vezes põe grilhetas aos injustos. / Aplaca as asperezas, faz cessar a saciedade, enfraquece a insolência, / faz murchar as flores nascidas da desgraça, / endireita a justiça tortuosa e abranda os actos / insolentes, termina com os dissídios, / cessa a cólera da terrível discórdia, e, sob o seu influxo, / todos os actos humanos são sensatos e prudentes.⁷

Diferentemente do poema “Arete” de Tirteu, a voz aqui é a do poeta que exorta o coletivo para questionar os feitos de seus líderes “Manda-me o meu coração (θυμός) que ensine aos Atenienses estas coisas”. A vontade de viver caracteriza-se no apelo

do indivíduo aos cidadãos para que reflitam sobre suas ações e para que controlem seu impulso de ambição. É um discurso que se articula pela oposição economia vs. disnomia e reflete uma diferença no seio da própria cidade-estado.

Nesse sentido, o sujeito de enunciação se coloca como um observador das desgraças da *polis*, ao passo que seu alerta soa num tom quase profético. Se assim entendemos esse discurso, a voz que o anima é a da experiência do sujeito voltada para a ordem coletiva. Trata-se de uma voz que dialoga com o todo, instituindo o “como agir”. Sua diferença reside no fato de que aqueles que agem por ambição não comungam com a *polis*. Ela antecipa, dessa forma, alguns séculos a relação entre poesia e justiça, de que tratará Platão (428-7 a.C. – 348-7 a.C.) em sua *República*. Ou seja, a justiça não se encontra nas pequenas ações ou relações cotidianas dos indivíduos que se espelham no paradigma “fazer injustiça” e “sofrer justiça”, mas a justiça é a justa medida do efeito das ações do indivíduo sobre o coletivo.

A poesia oral grega elabora-se, então, por um discurso exortativo diretamente voltado para o coletivo. Essa relação entre o sujeito de enunciação e o coletivo é garantida, também, pela performance, pelo evento por meio do qual a poesia oral se atualiza ou é produzida. Uma das características diferenciadoras entre a poesia oral e a escrita é que, na primeira, a atualização é *in praesentia*, isto é, o texto se faz em seu contexto de enunciação, na interação do performer com seu auditório e, na segunda, há um distanciamento, no ato de criação, entre o público e o autor. Desse modo, a produção da poesia oral é permeada pela relação com o outro (espectador, ouvinte, às vezes, participante direto do evento) e institui uma voz cultural coletiva. Isto confere à poesia oral uma função social maior que na escrita,⁸ pois sua enunciação imbrica-se com os anseios, símbolos e reações que o grupo social detém. É a voz poética de uma cultura que se desdobra numa identidade mais ou menos comum.

Os vestígios orais que se fazem presentes em Tirteu, Sólon e outros poetas da fase arcaica grega permitem observar um modo eficaz de produção de discurso quando seus fragmentos escritos são auscultados. Trata-se de um discurso atualizado

diferentemente da fala cotidiana, que caracteriza a performance como um espaço para sensibilização dos sujeitos nela envolvidos. Ou como observa Bauman, a performance deve ser compreendida “como uma categoria ampla, em que se distingue o discurso emocionado e acalorado de um discurso ordinário, o qual encontra-se marcado estilisticamente por um grau de repetições de palavras, frases e metáforas e, em certas subcategorias ou gêneros, pelo paralelismo sintático e dísticos metafóricos”.⁹

O interessante é notar como a eficácia discursiva desta poética também pode ser percebida nas letras de rap veiculadas atualmente. Não propomos aqui fazer uma crítica do fenômeno como um produto da indústria cultural hodierna ou sobre os intercursos pós-modernos que legitimam uma ideologia do descentrado ou do “entre-lugar”. A poesia oral, considerando sua peculiaridade de produção e circulação, é trans-histórica, dada a especificidade de seu suporte: a cultura oral. Logo, não é difícil encontrar tais características da poesia oral no rap.

Dessa maneira, chama-nos atenção a recorrência do caráter agonístico, o discurso exortativo e a consciência de grupo social nas letras do rap. Em “Na fé irmão” (do cd *Na como um dia após outro dia*, Racionais MC), define-se o que pode ser considerado um “irmão de fé” e também a fé necessária para sobreviver em meio às agruras do cotidiano.

No nosso exército tem vários trutas / De prontidão pra enquadrar filhas da puta //
Traidor que logo mostra sua cara / Desertor num caminho num agüenta vara / É mais
difícil do que ele pensou / Tem que sê malandro pra ficá de pé e fazê ohh // Liga os
dono do trapo que mato, ressuscito / Sou franco atirador / Meu homicídio é diferente /
Eu sou do bem, mato o mal pela frente.

[...]

Voltei, tô filha da puta, daquele jeito / Eu não sou santo eu tenho meus defeito / Meu
homicídio é diferente / Eu sou o bem, já citei, mato o mal pela frente / Pois o mal te
oferece entregar o céu na mão/ Beijá, depois te escrachá na capa da revista Veja / Ou
seja, anuncia o fim da Guerra Fria / Na política na Globo ou e quem você confia / Não
sou o crime e nem o creme / Mas o time não hesita, aquilo treme / Pra mim, morrer é o
caminho de uma vida / A vida é o jogo onde crescer é a única saída / Cheguei até aqui,
não posso perder, vacilar / Vou prosseguir, aprendi, eu sei jogar / 30 anos se passaram,
não é nenhum brinquedo / Eu tô na Terra, sei, eu prossigo sem medo / armadilha tem
um monte à minha espera / Final feliz só em novela /Nos deram a pobreza, favela, bola,
tráfico, tiro, morte, cadeia, um saco de cola / Droga toca rola a bola tá em jogo 5 a 0 /
os cartola ganharam de novo / Caviar e champanhe pra quem não conhece / Liga e tv e
assista o programa Flash / Socialite, piscina, dólares, mansão / Os capote dele é ouro
de qualquer ladrão / Pra quem não tem mais nada a perder /Que importa uma Cherokee
na mira de uma PT.

Como podemos notar nos versos acima, trata-se de um sujeito de enunciação que se autodefine como indivíduo que é “do bem” e mata “o mal pela frente”, ao passo que expressa um sentimento de pertencimento a um grupo “nosso exército tem várias trutas”. Instituem-se, desse modo, valores maniqueístas que refletem uma divisão social mais ou menos clara: o grupo ao qual pertence o sujeito de enunciação e uma sociedade midiática, rica e consumista que o isola e o exclui.

Essa primeira diferença contrapõe a vida pobre da favela ao luxo das mansões onde vivem os poderosos, mas uma outra diferença diz respeito às formas de comportamento dentro do próprio grupo, denotada pela intolerância aos traidores. Desse modo, o sujeito de enunciação na letra do rap exorta tanto os valores a serem seguidos para a manutenção da ordem interna, como reforça uma ideologia ao inimigo comum (os cartolas e socialites). É necessário notar que o sujeito de enunciação reúne dois discursos com uma força centrípeta e centrífuga ao mesmo tempo. Essa ambivalência de forças inspira uma geografia cultural complexa no espaço de produção do enunciado. Ela expressa uma objetividade discursiva atenuada, se contrapusermos aos textos de Tirteu ou Sólon, à medida que converge para uma notação do cotidiano no melhor estilo etnográfico.

Isso ocorre porque a periferia não comporta uma representação homogênea nem no próprio discurso do movimento hip hop, no qual o rap se apóia, nem nas relações entre os grupos subalternos que vivem na favela numa guerra declarada pelos pontos do narcotráfico. A guerra, dessa forma, não é apenas contra os grupos dominadores (“que importa uma Cherokee na mira de uma PT”), é também pelo domínio do espaço em que vivem (“Demarco meu espaço, sem aço, sem gangue”).

Como falar de uma eficácia discursiva se a objetividade não é tão acentuada como nos poetas gregos da Antigüidade? A escolha do suporte justifica uma comunhão de interesses num evento comum, isto é, os shows marcados pelas apresentações de danças, músicas e competições de estilo livre (como no repente) caracterizam uma forma de conduta poética oral eficaz. No entanto, a poética do rap

não dá conta de criar um discurso da diferença homogêneo, a não ser quando o espaço comum é o da favela.

O tom descritivo dos acontecimentos cotidianos das letras reflete uma identidade em aberto. Daí, as aporias como “ser bandido do bem”, “não sou o crime nem o creme”, “pra mim, morrer é o caminho da vida” passam a ser recorrentes. O arco do horizonte cultural da poética do rap ainda exalta o uso da droga, ao passo que alerta para seu lado destrutivo; combate o racismo, ao mesmo tempo em que apresenta preconceitos com os negros ou brancos “mauricinhos”; e profere um discurso consumptivo do contraconsumo. O “como-ser” e o “como-fazer” tão claros para os gregos, parecem ficar aqui esfacelados, mas não ficam, pois têm no horizonte uma clareza de quem é o inimigo comum, ao passo que as formas de agir se dá por vários vetores.

A poética do rap planifica a heterogeneidade e, por isso, tem um poder de alcance maior. Torna-se um artefato cultural produzido na comunidade e que, portanto, representa vários anseios dela. Ela se constitui enquanto textos num campo de lutas, em que o sujeito de enunciação anima a diferença, como no texto de Sólon, e justifica a violência como forma de ação, como em Tirteu. Logo, a poética veiculada numa cultura oral mantém elementos semelhantes de atualização em contextos diferenciados.

¹ Doutor em Letras, professor do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da UEL.

² HAVELOCK, E. *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais*. Trad. Ordep J. Serra. São Paulo: Editora Unesp/ Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

³ ZUMTHOR, P. Poesia, tradição e esquecimento. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 set. 1988. Folhetim, p.2-11.

⁴ EDWARDS, V.; SIENKEWICZ, T. J. *Oral cultures past and present*. Rappin' and Homer. Oxford: Basil Blackwell, 1990.

⁵ PEREIRA, M. H. da R. (org. e trad.). *Helade*. Antologia da Cultura Grega. 7. ed. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1998. p. 105.

⁶ Pereira, M. H. da R. *Estudos de História da Cultura Clássica*. 8. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997. p. 201.

⁷ Pereira, 1998: 121.

⁸ CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1981.

⁹ BAUMAN, R. *Verbal art as performance*. Illinois: Waveland, 1984. p. 23. A tradução é de minha responsabilidade.