Revista de Literatura Negra
Gongolo

V.1, N.1, 2026
ISSN 3086-8173
https://doi.org/10.22481/relin.v1i1.19921
Tradução
Data de publicação: 27 de setembro

QUESTÕES SOBRE POESIA ORAL: CRÍTICA, ENSINO E TRADUÇÃO

OLABIYI YAI
Foi presidente do Conselho Executivo da UNESCO (2007-2009) e uma das principais referências internacionais nos estudos sobre línguas africanas, literatura, poesia oral e cultura das diásporas africanas. Ao longo de sua trajetória acadêmica, ocupou cátedras e desenvolveu atividade de ensino e pesquisa em universidades no Benim, Nigéria, Brasil, Japão e Reino Unido. Foi embaixador do Benin na UNESCO, bem como membro de numerosos conselhos internacionais, comitês e júris no campo da cultura.

AYALA TUDE
Ayala Tude é tradutora, editora e professora de língua inglesa. Mestra em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia, pesquisa poesia dub, tradução e ensino de língua inglesa numa perspectiva afrodiaspórica. É cofundadora e diretora pedagógica da Afro Diaspora Connect.
Contato: ayalatude@gmail.com

JESS OLIVEIRA
Jess Oliveira é tradutora, crítica literária, poeta e professora de Literatura na UFBA. Coordena o grupo de pesquisa Fora(s) da(s) Linha(s): Estudos Interdisciplinares do Pensamento e Artes Negras em Tradução (CNPq-UFBA) e é parte da plataforma de experimentação em cotradução cocoruto art duo: https://www.cocorutoartduo.com
Contato: jess.oliveira@ufba.br

La solitud du discours critique est le grand piège auquel il faut échapper[1]

Jean Starobinski

RESUMO

Neste ensaio, Olabiyi Yai examina os limites dos paradigmas críticos ocidentais para a compreensão da poesia oral. Partindo da constatação de que a crítica literária foi historicamente construída a partir da escrita, o autor demonstra como categorias como "texto", "autor" e "obra" se mostram insuficientes para abordar formas poéticas cuja existência depende do corpo, da performance, da memória, da voz e da interação com a comunidade. Yai argumenta que os processos de transcrição e tradução frequentemente reduzem a complexidade estética e cultural dessas manifestações, reforçando sua marginalização no campo dos estudos literários. Em contraposição, propõe uma renovação da crítica e do ensino da literatura a partir de epistemologias das culturas de tradição oral, reconhecendo a performance, a tradução e o contexto sociocultural (comunidade) como dimensões constitutivas da criação poética. O ensaio defende, assim, uma crítica capaz de dialogar com diferentes regimes de produção do conhecimento, ampliando as fronteiras do próprio conceito de literatura.

Palavras-chave: Literatura oral; poesia; oralitura; crítica literária, tradução.

ABSTRACT

In this article, Olabiyi Yai examines the limits of Western critical paradigms for understanding oral poetry. Drawing from the observation that literary criticism has historically been grounded in writing, the author demonstrates how categories such as "text," "author", and "work" prove inadequate for approaching poetic

1 *A solidão do discurso crítico é a grande armadilha da qual é preciso escapar*. (tradução nossa)

Revista de Literatura Negra
Gongolo

V.1, N.1, 2026
ISSN 3086-8173
https://doi.org/10.22481/relin.v1i1.19921
Tradução
Data de publicação: 27 de setembro

forms whose existence is constituted through embodiment, performance, memory, voice, and communal interaction. Yai argues that the processes of rendition and translation often reduce the aesthetic and cultural complexity of these forms, thereby reinforcing their marginalization within literary studies. In this response to that, Yai calls for a renewal of literary criticism and literary teaching grounded in the epistemologies of oral traditions, recognizing performance, translation, and sociocultural context (community) as constitutive dimensions of poetic creation. Ultimately, the essay advocates a form of criticism that engages with diverse regimes of knowledge production, thereby expanding the very boundaries of the concept of literature.

Keywords: Oral literature; poetry; oraliture; literary criticism, translation

Ao insistir na natureza não-autotélica da crítica literária, T. S. Eliot afirmou com propriedade que "a era da crítica é também a era da poesia crítica." A partir dessa premissa, ele então desenvolve a noção de poesia crítica segundo a qual "a poeta da contemporaneidade precisa perguntar-se: o que é poesia?"[2]; não apenas "o que vou dizer?", mas sim "como e para quem devo dizê-lo?" (Eliot, 1975). A relação dialética entre criatividade poética e crítica tornou-se, desde então, um axioma para os estudos literários. É reconhecido que, tanto nas tradições literárias ocidentais quanto nas orientais, os períodos marcados por críticas/os geniais costumam coincidir também com épocas de poetas geniais.

De modo paradoxal, o estado da arte na crítica de poesia oral é uma negação da máxima de Eliot. Nenhuma comunicação parece existir entre a produção/consumo de poesia oral e sua crítica. Mais precisamente, a comunicação é unidimensional. Quando a pessoa criadora da poesia oral e sua crítica acadêmica são contemporâneas, os termos do intercâmbio crítico são unilateralmente estabelecidos pela crítica. A pessoa poeta é assim destituída de seu status de criadora para o de informante, que só pode fazer tais contribuições de acordo com as exigências propostas pela crítica. Esse padrão de comunicação distorcida, em que poetas e pessoas que constroem críticas não estão em pé de igualdade, dificilmente pode ser descrito como dialógico. E é um exemplo bastante nítido de discurso endógamo, que falha em reconhecer as reivindicações e os interesses da outra pessoa participante. À medida que a noção de transcendência é constitutiva do conceito de crítica, o caráter não dialógico da atual crítica oral da poesia só pode produzir um discurso *hipócrita*[3] na acepção etimológica, e talvez também na acepção usual, do termo. A história da crítica oral de poesia talvez possa explicar essa situação anômala. As pessoas que fazem crítica de poesia oral são quase invariavelmente treinadas na crítica de poesia escrita antes de se especializarem na oralitura. Essa inversão cronológica, aparentemente inofensiva, é consagrada como lógica na medida em que

2 N.T.: tradução nossa.

3 N.T.: *hypo-critical*, o autor hifeniza a palavra *hypocritical* (hipócrita), expressando com isso que o discurso além de hipócrita também seria pouco crítico, incapaz de exercer uma crítica efetiva por não questionar suas próprias premissas.

Revista de Literatura Negra
Gongolo

V.1, N.1, 2026
ISSN 3086-8173
https://doi.org/10.22481/relin.v1i1.19921
Tradução
Data de publicação: 27 de setembro

a crítica da literatura escrita serve de alicerce para a crítica da poesia oral, sendo esta última percebida como um apêndice da anterior.

É um tanto escandaloso que esse paradoxo tenha permanecido inquestionável entre praticantes de crítica da oralitura. Assim, uma crítica da literatura oral afirmou em uma edição recente de um respeitável jornal especializado: '*Nous ne pouvons parler de l'oralité qu'en l'ecrivant.*'[4] [Só podemos falar da oralidade pela escrita]. O estado das coisas da crítica de poesia oral produz um mal-estar crescente e profundo que, às vezes, é sentido, mas raramente é expresso por estudiosos/as do tema. Parece que estamos em uma teia de aporias que só pode ser desfeita por meio de um questionamento radical acerca da relevância de diversas teorias que inspiram a crítica atual da oralitura. Somente ao examinar os fundamentos teóricos sobre os quais a crítica de literatura oral se baseia e, mais importante, ao separá-la da crença na qual foi aprisionada, podemos criar um novo espaço intelectual conducente à emergência de um comportamento poético oral adequado. É também nossa hipótese que um exame dos paradigmas da crítica literária oral em culturas predominantemente orais poderia ser eficaz nessa direção.

A história literária talvez um dia confirme o julgamento de que uma das características distintivas dos contextos de nossos tempos — e também seu calcanhar de Aquiles — é a de que se deixam levar por teorias linguísticas. Desse modo, a linguística estrutural deu origem a um modelo estruturalista. De fato, o estudo do folclore contribuiu de maneira não modesta para o desenvolvimento das doutrinas do formalismo e do estruturalismo desde os dias da Opoiaz.[5] O formalismo e o estruturalismo contribuíram significativamente para o estudo e a compreensão da poesia oral. Em um ensaio como este, não é possível fazer justiça aos méritos das teorias que têm sido a ordem do dia por virtualmente cinco décadas e que têm sido usadas em estudos da poesia oral de diversas culturas de todos os continentes. Basta indicar algumas características notórias da visão que o estruturalismo trouxe ao estudo da poesia oral.

Ao favorecer uma abordagem imanente a esse estudo, o formalismo e o estruturalismo ampliaram nosso conhecimento acerca das características, níveis e relações entre os elementos dos textos orais. Tais correntes também abrem a possibilidade de um discurso sobre as restrições universais do funcionamento da mente humana (Jakobson, 1973; Maranda e Maranda, 1971; Hendricks, 1970; Sebeok, 1960). Entretanto, hoje a Egéria estruturalista demonstra esgotamento e está obsoleta em termos analíticos, e a onda estruturalista apela apenas a "pedagogias provincianas", como diria Mounin (1975). Logo, a busca por uma nova teoria tutelar na disciplina da linguística.

4 Cahiers de Littérature Orale. No. 8, 1981, p.9

5 N.T.: Sigla russa para Sociedade de Estudos da Linguagem Poética.

Revista de Literatura Negra
Gongolo

V.1, N.1, 2026
ISSN 3086-8173
https://doi.org/10.22481/relin.v1i1.19921
Tradução
Data de publicação: 27 de setembro

A Gramática Gerativo-Transformacional (GGT) foi a escolha natural. Então, nasce a poética gerativa. Mas, ao contrário da poética estruturalista, a poética gerativa é, antes, uma aspiração ao gerativismo, uma projeção nebulosa, em vez de uma conquista real. Além de pronunciamentos teóricos e propostas metodológicas de linguistas e estilísticos/as gerativistas, que se esforçam, de modo um pouco mecânico, para aplicar vários princípios da GGT à literatura (Ohmann, 1964, 1966; Thome, 1965; Bierwisch, 1970; Van Dijk, 1972a, 1972b), ainda estamos à espera de uma teoria da literatura gerativa transformacional articulada, bem como análises textuais baseadas nela.[6] Uma explicação parcial para essa lacuna pode ser encontrada no psicologismo idealista de Chomsky, com sua ênfase na/o falante-ouvinte ideal, que impõe severas limitações aos objetivos da poética.[7] Em todo caso, a contribuição da GGT para o desenvolvimento da poética oral é praticamente inexistente. A falta de interesse em questões literárias por parte dos/as teóricos/as da GGT é inconsequente e contraintuitiva, pois a excelência linguística é julgada segundo padrões literários, especialmente em culturas orais.

Independentemente de seus respectivos méritos, as poéticas estruturalista e gerativa operam em "textos" orais, que buscam revelar suas estruturas internas. Tal ênfase em textos escritos — característica considerada o maior mérito da poética estruturalista/gerativa — é exatamente o que diferentes linhas críticas consideram seu maior problema. Alan Dundes descreveu isso como "uma forma estéril pueril de jogo acadêmico" (Maranda e Maranda, 1971, p. 173).

A essa altura pode ser útil analisar a noção de "texto", já que é tão básica para a teoria da literatura. O conceito de texto é usado por linguistas e críticos/as de literatura escrita e oral de forma semelhante, geralmente sem definição, talvez porque o conceito pareça bem estabelecido. Ele pode, entretanto, se referir a realidades diversas. Quando se trata de literatura escrita, o conceito de texto parece não causar problemas. Um verso, um poema, um romance, as obras de um/a escritor/a ou de uma época são expoentes desse conceito. As noções de espacialidade e de unidade são básicas para essa definição de texto. Ora, essas noções não são necessariamente relevantes na literatura oral. Deste modo, a primeira dificuldade encontrada pela crítica de literatura oral, habituada aos critérios de análise e às categorias da literatura escrita, é justamente a delimitação do objeto de análise (Yai, 1972; Barber, 1984). Numa tentativa de ampliar o conceito, Bouissac (1978, p. 104) propôs a seguinte definição:

> qualquer conjunto permanente de elementos ordenados (sejam eles sentenças, objetos, ações ou combinações de qualquer um deles) cuja copresença (ou colocação) é considerada por um codificador e/ou um decodificador como sendo relacionada, de alguma for-

6 Uma exceção possível pode ser a métrica gerativa com os trabalhos de Halle e Kayser. Conferir *Poetics* 12, 1974 (edição especial sobre métrica gerativa)

7 Durante entrevista com Mitsou Ronat, Chomsky confessou sua incompetência no que diz respeito à poética gerativa). Conferir Chomsky (1977, p. 200)

Revista de Literatura Negra
Gongolo

V.1, N.1, 2026
ISSN 3086-8173
https://doi.org/10.22481/relin.v1i1.19921
Tradução
Data de publicação: 27 de setembro

ma, um com o outro através da mediação de um sistema lógico-semântico.

Esta definição parece atrativa, mas é, de fato, uma ampliação de uma "falácia objetiva". Quando tratamos de poética oral, "textos" são reconhecidos convencionalmente por meio de algumas características estruturais (fórmulas de abertura e fechamento, frases características, etc.). Enquanto isso é possível em alguns gêneros (charadas e contos populares), em muitos gêneros de diversas culturas africanas simplesmente não se manifestam tais características ou, quando o fazem, não há nelas nada que possa ser descrito como "um conjunto permanente de elementos ordenados". Uma performance de *Iwì* ou *Ìjálá*,[8] por exemplo, a menos que lhe seja dado um tratamento procrusteano,[9] dificilmente pode ser chamada de texto. Certa vez, sugeri a noção do intertexto em vez de texto (Yai, 1972). Contudo, essa noção ainda depende muito da literatura escrita. O problema fundamental aqui é que parece haver sempre um processo de reificação implícito no próprio conceito de texto. Sendo este o caso, saber se ele deve ser usado e em que sentido é uma questão fundamental na epistemologia da literatura e não uma mera questão terminológica, como a crítica costuma sugerir. De uma perspectiva mais ampla, o que está em jogo nesta questão aparentemente inocente é se a crítica de literatura oral — por ter se desenvolvido cronologicamente após a crítica da literatura escrita — deve ser assimilada à última, ou antes, se deve ser autorizada a desenvolver seu próprio corpo autônomo e melhor adaptado de conceitos críticos.

Com o desenvolvimento da pragmática e da semiótica, a abordagem do contexto situacional (ou que poderia ser apropriadamente denominada abordagem etnográfica da performance) vem substituir a crítica estruturalista da poesia oral. Desde o ensaio seminal de Hymes, inspirado na obra de Jakobson, muitos trabalhos minuciosos foram conduzidos por expoentes desta nova escola nos domínios da teoria, da metodologia e da análise textual (Ben Amos; Goldstein, 1974; Scherzer, 1979, etc.).

A abordagem semiótica constitui um avanço considerável para o estudo de poética oral em relação às abordagens formalista-estruturalista e gerativista, mas, na medida em que ainda compreende "textos" orais como situados ou inscritos em contextos específicos, a semiótica pode não ser tão revolucionária quanto tem sido aclamada. A metáfora espacial mostra, de forma bastante nítida, que os textos têm precedência sobre os contextos. É duvidoso que a abordagem "texto" versus

8 *Iwì* e *Ìjálá* são gêneros literários de poesia oral Yorubá relacionados ao culto à ancestralidade e ao entretenimento de guildas de caçadores, respectivamente. Para mais detalhes ver: Babalola, S.A. The content and Form of Yoruba Ìjálá. Oxford: The Clarendon Press. 1966.

9 N.T: alusão a Procrustes (ou Procusto). O termo é empregado para indicar uma abordagem que força um objeto de estudo a se conformar a um esquema conceitual prévio, mesmo à custa de simplificações, distorções ou da perda de características essenciais

Revista de Literatura Negra
Gongolo

V.1, N.1, 2026
ISSN 3086-8173
https://doi.org/10.22481/relin.v1i1.19921
Tradução
Data de publicação: 27 de setembro

contexto retrate nossa percepção da poesia oral de maneira adequada. Pois, como Tedlock (1977, p. 409) observou: "performances ao vivo se dão entre pássaros cantando e cães latindo, chuva caindo e trovões, junto às respostas de uma plateia que... entende todas as palavras", até que ponto se justifica dicotomizar texto e contexto? O dualismo texto/contexto pode ser uma função da "ideologia alfabética" do mundo ocidental desde a Antiguidade.

A razão para o relativo fracasso das abordagens linguísticas e semióticas aplicadas à crítica de poesia oral é que, sejam quais forem suas metodologias, seus pressupostos consagram uma séria confusão epistemológica, já que estamos lidando com produtos culturais expressos pelo meio linguístico, o uso da modalidade escrita que, por sua vez, é conhecida como antítese da oralidade, para apreender a última deveria parecer um instrumento científico suspeito à primeira vista. Qual é o status epistemológico de uma crítica escrita em uma língua alheia àquela em que é expressa pelo seu objeto de estudo na forma falada? Que resultados, que conhecimento e que interesse humano se podem esperar desta dupla alienação? Deve-se dar crédito especial a Krupat (1982, p. 324), que corajosamente admitiu: "eu não acredito que nossa cultura textual, embora atualmente reestruturando-se para substituir a impressão pela cópia impressa, possa desenvolver uma poética oral." Pois o próprio empreendimento de uma crítica escrita de literatura oral carrega em suas raízes uma violência intrínseca, bem como uma tendência assimilacionista. Assim, todas as teorias examinadas até aqui produziram críticas da oralitura que não passam de várias versões de crítica da literatura escrita. Elas não podem deixar de errar o alvo. É um tanto tentador parafrasear D. Vasse[10] (1980) e dizer, como uma variação da conhecida expressão bíblica, que todas essas teorias de crítica de poesia oral são "*voies dans le dés-aire*" (vozes díspares no deserto).

Ora, devemos considerar mais seriamente a possibilidade de uma crítica oral para a poesia oral, isto é, de uma crítica na qual a distância entre poesia e poética seja mínima. Como estou me referindo a um fenômeno universal, presente em culturas orais da África, Brasil e Américas indígenas, pode parecer desnecessário chamar a atenção da pesquisa para essa questão. No entanto, ela se tornou, tão trivial que uma poética oral deveria, ao final das contas, restaurá-la, ou seja, recuperar e tornar novamente plena a proximidade entre poesia e poética. Tedlock (1977, p. 516) anuncia uma verdade cujas implicações escapam às poéticas orais quando escreve:

> A questão sobre qual lugar o discurso crítico ocupa na poética oral permanece. Membros de culturas predominantemente orais, em geral, se limitam a breves observações sobre as performances, quando dizem algo, e tais observações são rapidamente esquecidas. Não existe algo como uma performance oral do grande discurso crítico do passado. Isto porque as performances de histórias tradicionais e suas respectivas críticas são, de fato, uma só e a mesma coisa.

10 Ver Vasse, D. 1980. La voix qui crie dans le désert. Esprit (juillet). p. 63-81.

Revista de Literatura Negra
Gongolo

V.1, N.1, 2026
ISSN 3086-8173
https://doi.org/10.22481/relin.v1i1.19921
Tradução
Data de publicação: 27 de setembro

Mas Tedlock também levanta algumas questões. Qual é a validade do conceito de discurso em uma situação de oralidade pura? É verdade que breves observações são rapidamente esquecidas? Mas, sobretudo, o novo conceito de performance, estabelecido como absoluto, esgota sua entropia heurística. O ponto comum em todas as teorias da performance é retratar a performance da poesia oral não como um momento em seu modo de existência, mas como o evento absoluto em que, inconscientemente, se materializa e é carregada de atributos de finitude típicos da literatura escrita. A poesia oral é, assim, equiparada a uma "obra" e a um monumento, o que limita o caminho para a percepção de atividades críticas fora do "evento". A verdade é que um trabalho literário oral nunca é "limitado" e que podemos compreender a crítica oral da poesia oral antes, durante e depois da "performance". Para compreender a poética da poesia oral, devemos rejeitar qualquer teoria que apresente este tipo de poesia como um "produto" ou um "trabalho" que possua as características de finitude e fechamento, tal como são implícitas nesses conceitos. Ao invés disso, deveríamos falar sobre as "produções" ininterruptas (Yai, 1972, Barber, 1984). No caso de uma poética oral, o que acontece durante a "performance" é tão significativo quanto o que ocorre antes e depois.

A crítica da pré-performance está ligada ao modo de produção e de existência da poesia oral. As metodologias dessa crítica variam de acordo com as culturas e seus respectivos modos. No modo Ẹfẹ̀, como é realizado na Yorubalândia ocidental, a crítica da pré-performance ocorre em grupos especiais, acessíveis apenas a integrantes da sociedade Gẹ̀lẹ̀dẹ̀. Cada grupo tem a sua própria hierarquia de artistas. Toda canção composta por um indivíduo ou por um grupo de indivíduos é submetida ao coletivo chamado ìgbalẹ̀. Em cada sociedade Gẹ̀lẹ̀dẹ̀ existem competências prestigiadas: algumas pessoas são conhecidas como mestras de melodias, enquanto outras são especialistas em palavras e metáforas, e muitas combinam as duas habilidades. A capacidade de reunir duas ou três pessoas com talentos complementares para que possam avaliar as canções propostas antes de submetê-las ao veredicto das sessões de ìgbalẹ̀ é um importante critério para estimar a seriedade de uma sociedade Gẹ̀lẹ̀dẹ̀. Após a avaliação preliminar, é comum que dois ou três outros membros, reunidos pela similaridade de gostos ou por nomeação conjunta, reavaliem a canção. Darah descreve uma situação semelhante na cultura Urhobo,[11] na qual o processo de avaliação tem cerca de cinco etapas. A peculiaridade dessa crítica é que ela é concebida como um exercício comunitário, uma produção coletiva. Utilizando uma metáfora que, infelizmente, toma emprestada de uma crítica literária convencional, Darah (1977, p. 10) fala sobre uma "edição comunitária". Krupat observa (1982, p. 327) que, no caso ameríndio, "textos indígenas" são sempre a consequência de uma colaboração.

Por razões óbvias, ainda temos poucos detalhes sobre a crítica da pré-performance oral dos modos esotéricos. Mas o pouco que sabemos sobre eles nos possibilita inferir que a sua composição

11 N. T.: Povo da África Ocidental que habita o delta do Níger, na Nigéria.

Revista de Literatura Negra
Gongolo

V.1, N.1, 2026
ISSN 3086-8173
https://doi.org/10.22481/relin.v1i1.19921
Tradução
Data de publicação: 27 de setembro

é, muitas vezes, dupla ou múltipla, o que certamente implica uma crítica. Desse modo, em *Ifá* ou poesia divinatória do povo Yorubá, o início de cada poema abrange um conjunto de máximas de quem o compõe.[12]

Às vezes, os primeiros versos do poema exibem características de autoria comum, enquanto o núcleo do poema é diferente. Não se trata de um caso de variações, pois os temas dos poemas são completamente diferentes. Pode-se interpretar esse fenômeno como uma reflexão divergente entre dois oráculos/poetas que se empenharam em compor um único 'texto', cuja divergência resultou em dois textos concorrentes ou complementares legitimados como válidos pelos seus pares. Isso não poderia ter sido alcançado sem uma crítica intensa.

A crítica oral, que é contemporânea à 'performance', é mais conhecida pelas mesmas razões que fazem com que outras sejam ignoradas: é no evento-performance pareado com o produto-texto que a crítica mantém o seu foco. No entanto, é necessário dar ao evento-performance o devido peso e significado nas poéticas orais. Já observei que Tedlock viu apenas "breves observações" que são facilmente esquecidas. Mas existem alguns modos intrinsecamente dialógicos. O *Yièrè Ifá*, uma forma de poesia divinatória, é a preocupação de uma congregação de poetas-sacerdotes cujo objetivo parece ser, entre outros, aprender novos versos e recordar alguns antigos. O canto assume uma forma responsorial, e qualquer participante pode propor um poema aos seus colegas cantando os versos. As demais pessoas participantes respondem dizendo *han-in* ("é isso") ao final de cada verso, sempre que um acorde lhes parecer satisfatório. Mas quando um participante canta notoriamente errado, ou quando a textura da forma de seu canto parece desviar das normas interiorizadas e aceitas pelos outros, pode haver uma resposta individual ou coletiva, *baun ko (lit.* "está fora do tom" = "não é aceitável"). Se houver reprovação, o cantor deve finalizar o seu canto. Outro membro do grupo pode retomar de onde parou ou até mesmo propor um novo poema.

Assim, sabemos que o que é realmente significativo nesse processo é a demonstração de atenção à competência poética, como é chamada na poética gerativa. Os casos de competição de poética são familiares demais para que nos demoremos, já que podem ser encontrados em qualquer lugar da África e da América Latina (*los desafíos*). No Brasil, os sambas de afoxé misturam as contribuições da Península Ibérica e do continente africano, tendo a predominância de contribuições Yorubá.[13] Há também outros modos pelos quais o empreendimento crítico não se desloca de uma pessoa que compõe poesia para outra de mesmo ofício, mas é transferido para um público mais ou menos informado durante a performance; este é o caso das cantorias brasileiras (Zumthor, 1980, p. 233; 1983, p. 183). A crítica da poesia oral que acompanha a performance também é multidimensional.

12 A experiência Yorubana da crítica da performance é, como se pode ver, uma crítica implícita à teoria de "censura preventiva" de Roman Jakobson.

13 Sobre a origem africana do Afoxé brasileiro, ver Yai (1976).

Revista de Literatura Negra
Gongolo

V.1, N.1, 2026
ISSN 3086-8173
https://doi.org/10.22481/relin.v1i1.19921
Tradução
Data de publicação: 27 de setembro

A maioria do público, que geralmente (ao menos nas vilas) tem uma competência poética adequada, faz breves avaliações nas primeiras horas ou nos dias seguintes à performance. Há também críticas mais aprofundadas, detalhadas e perspicazes. Uma poeta somali, certa feita, me disse que, na Somália, o público passa horas a fio avaliando uma estrofe, um verso ou até mesmo um pequeno segmento de um poema após a realização de uma performance diante de uma plateia ou no rádio.

Há também métodos avaliativos de pós-performance mais ou menos informais, aos quais os/as próprios/as poetas recorrem. Assim, na sociedade Gẹ̀lẹ̀dẹ̀ mencionada anteriormente, há um grupo cujo dever é coletar cuidadosamente as reações críticas das chefas e anciãs das aldeias, repletas de conhecimento, sabedoria e senso estético. O objetivo desse exercício é reinvestir essas respostas críticas na elaboração geral de canções Ẹfẹ̀, a fim de aprimorar as performances futuras.

Uma breve análise dessas diversas formas de crítica oral nos permite sinalizar as particularidades da poética oral típica de um contexto de oralidade africana autêntica. Ao contrário da crítica da escrita que, em sua essência, é uma crítica de mediação, a poética oral é indivisível de sua poesia, é autoprodutiva. Além disso, é gerativa, na medida em que se destina a despertar impulsos criativos no público. É também expansiva quando considerada do ponto de vista do corpus que ajuda a proliferar. A poética oral é também metamimética e aprimoradora. Seu objetivo e sua função não são apenas aprimorar o desempenho poético ou despertar novas vocações poéticas, mas, sobretudo, levar cada pessoa poeta a superar quem a precedeu e quem lhe é contemporâneo, ou a apresentar performances que transcendam a si mesma em todas as ocasiões. Ela é, em muitos aspectos, participativa. Do ponto de vista da poética oral, a poesia oral, estritamente falando, não deveria sequer ser descrita. Nós a conhecemos praticando-a e contribuindo para a sua criação. A imagem que vem prontamente à mente para definir essa poética é a da deusa Òṣùmàrè *no panteão* Yorubá, também chamada de *Aido Huedo* no panteão Fon. Ela representa o arco-íris e é simbolizada por uma cobra colorida que engole a própria cauda. Como resultado desse ritual infinito de autoconsumo, a deusa se rejuvenesce. Entendemos por que poetas acham fascinante o simbolismo da deusa. Ao falar sobre a crítica da poesia escrita, T.S. Eliot já havia comentado: "A crítica poética crítica a poesia para criar poesia."

Essa é a essência da poética oral. Seria um exagero encontrar nela a manifestação — no nível artístico — de relações dialéticas e políticas entre o sonho de uma liberdade absoluta irrealizável do indivíduo e da experiência vivida de uma matriz social integrativa? Essa matriz social é tão reconfortante quanto coercitiva. Talvez devamos discernir nessa poética uma vontade permanente de conjurar a morte, prolongar a vida ad infinitum pela interação simultânea da voz e do corpo, moldurada periodicamente em uma pluralidade que reconforta porque promete a imortalidade. A poética oral em culturas que praticam oralidade pura torna possível traduzir em realidade, pelo menos, uma pequena parte do generoso sonho de Isidore Ducasse, o conde de Lautréamont, que queria

Revista de Literatura Negra
Gongolo

V.1, N.1, 2026
ISSN 3086-8173
https://doi.org/10.22481/relin.v1i1.19921
Tradução
Data de publicação: 27 de setembro

que a criatividade poética fosse uma atividade socializada: '*La poesie doit et faite par tous*' [A poesia deve ser e é feita por todas as pessoas.]

Quais conclusões pedagógicas podem ser elaboradas a partir dessa exploração no campo da poética oral? Podemos apenas anunciar que está na hora de inaugurarmos ou intensificarmos uma abordagem oral à crítica de poesia oral nos ambientes onde é ensinada. A persistência da tradição universitária ocidental em nosso meio legitima e justifica todas as abordagens convencionais que examinamos anteriormente. Elas ainda serão úteis, mas seus praticantes devem ter em mente o seu status. Enquanto o seu papel for o de nos informar sobre os mecanismos de uma literatura cujo público habitual não está familiarizado com tal discurso, devemos enfatizar que essas abordagens críticas [ainda] são partes integrantes da disciplina da antropologia ou da etnologia. Mais importante, essas abordagens, por si só, não conseguem mais dar conta das nossas oralituras. Na tentativa de abandonar os caminhos tradicionais, o ensino da oralidade, inspirado nos "métodos da performance", é excessivamente dependente de equipamentos. Gravadores, discos, filmes e vídeos são utilizados para fazer com que o estudante *veja* a natureza da poesia oral. Mas o objetivo dessa pedagogia continua sendo informacional. A participação do estudante no processo criativo da poesia é lançada ao mar.

Precisamos, portanto, de uma metodologia de ensino capaz de suscitar novas problemáticas para a poesia oral. Nesse sentido, deveríamos estabelecer um ponto de encontro entre os contextos em que a poesia oral é tradicionalmente produzida e o ambiente universitário. As universidades que têm avançado nessa direção contam com a colaboração de poetas tradicionais. É o caso de Ilé-Ifé, onde três poetas (entre eles uma mulher), representando três modalidades diferentes, recebem o convite para irem à universidade ensinar poesia e poética. Além disso, torna-se obrigatório que estudantes de graduação cuja voz seja apropriada escolham uma dessas modalidades como componente curricular. Espera-se que ele ou ela tenha alcançado um nível satisfatório de desempenho ao longo de três ou quatro anos de programa universitário. Há também um curso de um ano em poesia oral com ênfase na aquisição performativa em qualquer um dos três modos. Essa experiência, a mais alta possível no nível universitário, é uma inovação, mas uma inovação que gera comentários.

Um ponto de encontro foi, de fato, criado entre a torre de marfim da universidade e os contextos de elaboração da poesia oral, mas o tráfego é via de mão única. Ao contrário do curso habitual de aprendizagem da poesia oral, o/a jovem poeta não vai até seu mestre ou mestra, mas este ou esta deixa sua vila em busca de estudantes em uma instituição onde ele/ela se sente fora do lugar. De uma autoridade central em sua vila, ele/ela se torna um/a mestre/a periférico/a, por assim dizer, no círculo universitário. De certo modo, um/a poeta tradicional ensinando numa universidade moldada segundo modelos ocidentais de educação é refém de um mundo camponês numa ilha "moderna". Isso, é claro, afeta os padrões de percepção mútua entre poeta/docente e estudante. O corpo discente

Revista de Literatura Negra
Gongolo

V.1, N.1, 2026
ISSN 3086-8173
https://doi.org/10.22481/relin.v1i1.19921
Tradução
Data de publicação: 27 de setembro

respeita o/a poeta por sua arte e talento, mas dificilmente o/a respeita como docente regular. As relações de camaradagem que constituem a norma entre professor/a e aluno/a na situação da vila não existem aqui, considerando que os/as estudantes e o/a professor/a não pertencem à mesma realidade socioeconômica e não interagem fora da sala de aula. Em certa medida, a criatividade é, consequentemente, silenciada, tanto no corpo docente quanto no discente, e a ameaça de um "*fakelore*"[14] torna-se mais séria. É possível imaginar uma situação mais flexível e dialógica em que um/a estudante pudesse ficar e trabalhar por algum tempo com seu mestre ou mestra na vila, compartilhando algumas atividades entre si e com a vila e, assim, se colocando na condição mais ideal de aprendizagem. Isso exigiria uma reformulação completa dos nossos princípios educacionais. De fato, além do sistema educacional, o que está sendo questionado aqui é a validade de toda a estrutura da sociedade neocolonial com seu viés urbano característico. A poesia oral tem a sua ecologia que não pode ser extraída com impunidade.

Se, como acredito, a teoria da tradução integra a teoria da literatura, então as observações anteriores, bem como a necessidade de reorientar a crítica da poesia oral, têm implicações diretas para a tradução da poesia oral. Trata-se de um campo que demanda uma reflexão coletiva aprofundada. Aqui, me limito a apresentar algumas observações não sistemáticas. O estado da arte da tradução de poesia oral está longe de ser satisfatório. Em geral, especialistas traduzem 'textos' de culturas camponesas e/ou culturas não ocidentais para línguas indo-europeias. Raramente quem o faz explicita suas práxis tradutórias a teorias à luz de metodologias específicas. Isso é lamentável, uma vez que a tradução de poesias de culturas distantes confere responsabilidades específicas a quem as traduz. Por exemplo, o fato de tradutores/as nunca realizarem uma tradução oral da poesia oral indica uma atitude que beira a abdicação da responsabilidade cultural.

Qual interesse, então, pode ter a tradução de poesia oral no mundo contemporâneo? Para responder a essa pergunta adequadamente, precisamos reconhecer que a falta de uma comunicação genuína entre culturas é uma marca do nosso tempo. Em um belo e bem-humorado poema, Carlos Drummond de Andrade descreve o nosso tempo como *"terribil, estremendona inkhomunikhas-sao"*.[15] Também é verdade que a poesia oral está em perigo nas culturas industriais enredada na *Galáxia de Gutenberg*.[16] Se, como T. S. Eliot, uma vez sugeriu "cada geração deve traduzir para si mesma", espera-se que uma hierarquia de funções seja estabelecida antes de uma tradução ser iniciada, pois como Ben Belitt afirma, "servimos uma função múltipla e não unívoca … traduzimos

14 N.T.: *Fakelore*: trocadilho usado pelo autor para designar um pseudo-folclore, uma narrativa tradicional geralmente apresentada através de materiais escritos como reproduções de tradições orais.

15 N.T.: últimos versos do poema *Ao Deus Kom Unik Assão*, presente na obra 'As impurezas do branco', de Carlos Drummond de Andrade.

16 N. T.: A Galáxia de Gutenberg: *A Formação do Homem Tipográfico (1962)* é uma obra de Marshall McLuhan, na qual este analisa a emergência da escrita e da tipografia. A tecnologia tipográfica que nasce com Gutenberg é fundadora da modernidade e da civilização industrial.

Revista de Literatura Negra
Gongolo

V.1, N.1, 2026
ISSN 3086-8173
https://doi.org/10.22481/relin.v1i1.19921
Tradução
Data de publicação: 27 de setembro

para alcançar diferentes fins." (Honig, 1985, p. 71). Hoje, a responsabilidade primária da tradução de poesia oral é ajudar a reduzir a "perversão da escrita",[17] que assola as sociedades industriais, e contribuir para a cura de sua surdez poética. A poesia oral deve, portanto, ser traduzida oralmente por causa da natureza gerativa da poética oral discutida neste ensaio. Vários aspectos de traduções escritas da poesia oral são, é claro, legítimos, mas, de algum modo, perdem a essência da tradução.

A vantagem da tradução/rendição oral é que ela permite uma melhor comunicação entre duas culturas. Enquanto uma tradução escrita de performance oral, mesmo quando aparentemente bem-sucedida, é, na melhor das hipóteses, um exercício disfarçado do narcisismo, uma versão oral de um poema oral parece mais uma recriação do eu e do/a outro/a, por meio de uma incursão na outridade.

Idealmente, ela traz em si a possibilidade de a cultura alvo criar gêneros orais adicionais, enriquecendo, dessa forma, a gama de tipos literários. Esse processo também pode ter um efeito rejuvenescedor no estilo de poetas da tradição escrita. Por exemplo, traduções de poesia oral africana, particularmente na tradição dos cantos de louvor [*praise tradition*], são visíveis, ou até mesmo audíveis, na poesia de Césaire. Suas elegias para Miguel Ángel Asturias e Wilfredo Lam mostram características estilísticas reconhecíveis de louvor/poesia (Césaire, 1982). De modo semelhante, os poemas de Miguel Ángel Asturias que celebram as artes ameríndias e alguns elementos da vida cotidiana são inspirados pela poesia oral da Guatemala (Asturias, 1975).

Mas seria a tradução oral da poesia oral viável? É necessária uma grande investigação para afirmar a ocorrência ou não de tradução de poesia em culturas predominantemente orais, particularmente nos países africanos onde o poliglotismo é uma característica comum.[18] Uma análise e comparação das metáforas implícitas nas palavras que expressam a ideia de tradução também podem ser úteis. No que diz respeito à cultura Yorubá, o verbo *túmò*, que transmite a ideia de tradução, não pode ser usado adequadamente para a tradução de poesia oral, pois se refere à repetição de um conhecimento previamente adquirido, sendo, portanto, mais adequado aos modos discursivos. Quando *túmò* se refere à poesia, como pode ocorrer na língua Iorubá moderna, o verbo assume um valor semântico semelhante ao transmitido pela palavra "exegese". Entretanto, o verbo *rò* é mais apropriado. Significa recriar, implicado, em certa medida, na hermenêutica. Parece que, na cultura Iorubá, um poema só pode ser recriado ao ser interpretado em uma língua-alvo.

Podem-se sugerir os seguintes passos metodológicos na execução oral da poesia oral:

1. O primeiro passo é que quem traduz viva uma imersão na cultura da língua de partida. Nenhuma tentativa de traduzir com o auxílio de dicionários especializados pode

17 A expressão é um empréstimo do artigo de mesmo título de Daniel Laferriere, mas num contexto diferente (Laferriere, 1976).

18 Por exemplo, alguns versos da poesia divina Ifá são encontrados em Yorubá e em Fon. De forma similar, alguns "versos" Fon aparecem em poemas Yorubá e vice-versa.

Revista de Literatura Negra
Gongolo

V.1, N.1, 2026
ISSN 3086-8173
https://doi.org/10.22481/relin.v1i1.19921
Tradução
Data de publicação: 27 de setembro

ajudar na tradução oral, já que a suposta tradutora deve ter "vivido" performances orais na cultura de origem.

2. O segundo passo é buscar formas equivalentes viáveis, bem como oralmente aceitáveis na língua-alvo.
3. É necessária uma extensa experimentação na rendição oral, com um texto escrito como recurso visual opcional.
4. A performance não é mediada.

Cada um dos quatro estágios exigirá elaborações e refinamentos metodológicos. Esse modelo difere do modelo proposto e experimentado por Tedlock (1977, 1983a, 1983b) e pelo grupo Alcheringa na medida em que elimina completamente o elemento escrito no estágio final. Tedlock retorna à Galáxia de Gutenberg ao recorrer aos livretos. Assim, o "texto" de um poema oral é fixado e mumificado, sendo os elementos paralinguísticos os únicos elementos de variação. Em nossa visão, isso impõe drásticas limitações à latitude criativa da pessoa tradutora-performer, que, deste modo, acaba ignorando a essência da tradução oral, que reside na recriação. No nosso modelo, a improvisação é um princípio fundamental, e quem traduz-performa pode, inclusive, acrescentar 'versos' de sua própria autoria ao "texto", que, por sua vez, nunca se fecha, desde que a pessoa que traduz-performa se guie pelo tom ou pela inspiração própria do gênero.

Ben Belitt certa vez descreveu o ofício da tradução como cômico, "cômico no sentido de que quem traduz se encontra numa situação absurda, na qual começa piedosamente com a modesta ressalva que faz parte do pedido de desculpas que acompanha toda tradução: meu engajamento é naquilo que compreendo ser uma transação impossível" (Honig, 1985). A vocação de quem traduz poesia oral é ainda mais trágica. Sua difícil situação pode ser comparada à de Sísifo. A cada tradução, reencena-se a aspiração a uma impossibilidade de total transparência entre pessoas e culturas. Essa condição remete à imagem descrita por Octávio Paz do caçador indígena, que "faz um tipo de poesia épica para ninguém além da noite e seus espíritos" (Honig, 1985, p. 163): uma poesia sem público e, por isso, intraduzível. Talvez a essência da poesia, particularmente da poesia oral, seja justamente esta: um desejo pelo desconhecido ou pelo outro e por seu exorcismo e, ao mesmo tempo, um desejo e um ensaio à imortalidade. Poetas sabem bem disso. E Carlos Drummond de Andrade afirma, mais uma vez:

Poesia canção suicida
Poesia que recomeças
de outro mundo noutra vida
Poesia morte secreta.[19]

19 Carlos Drummond de Andrade no poema 'Brinde no banquete das musas', Andrade (1962).

Revista de Literatura Negra
Gongolo

V.1, N.1, 2026
ISSN 3086-8173
https://doi.org/10.22481/relin.v1i1.19921
Tradução
Data de publicação: 27 de setembro

Texto traduzido

YAI, Olabiyi. "Issues in Oral Poetry: Criticism, Teaching and Translation". In *Discourse and Its Disguises: The Interpretation of African Oral Texts - Book 1*. Karen Barber and P.F. de Moraes Farias (eds.) Birmingham University, Centre of West African Studies, 1989.

REFERÊNCIAS

BARBER, Karen. *The challenge of Yoruba Oriki to literary criticism. Mimeo*. Department of African Languages and Literatures, University of Ife. Ile-Ife.

BEN-AMOS, Dan; GOLDSTEIN, Kenneth S. (Eds.). *Folklore performance and communication:* Approaches to Semiotics 40. The Hague: Mouton, 1974.

BIERWISCH, Manfred. Poetics and linguistics. In: FREEMAN, Donald (ed.) *Linguistics and literary style*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970.

BOUISSAC, Paul. *Circus performances as texts*: Poetics (Poetics and Folklore) 5:2 (18) (June), 101-118, 1978.

DARAH, G.G. *The creative process as social praxis:* The case of Urhobo dance songs. Mimeo. Second Ibadan Annual Literature Conference: Oral Poetry in Africa. University of Ibadan. 11-15 July, 1977.

HENDRICKS, W.O. Folklore and the structural analysis of literary texts. In: *Language and Style*, 1970.

HONIG, Edwin. The Poet's Other Voice: Conversations on Literary Translation. Amherst: The University of Massachusetts Press. 1985.

JAKOBSON, Roman. *Questions de poetique*. Paris: Seuil, 1973.

KRUPAT, Arnold. An approach to native American texts. In: *Critical Inquiry* 9:2 (December), 323-338, 1982.

MARANDA, Pierre; MARANDA Elli-Kongas (Eds.). *Structural analysis of oral tradition*. Philadelphia: University of Pennsylvania Publications in Folklore and Folklife, 1971.

OHMANN, Richard. *Generative grammars and the concept of literary style*. Reprinted in Freeman, ed. Linguistics and Literary Style. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970.

_____. Literature as sentences. In: *College English*. January. Reprinted in Gregory J. Polletta, ed. Issues in contemporary literary criticism. New York: Little Brown, 1973.

SCHERZER, Joel. *Strategies in text and context*: Cuna Kaa Kwento. Journal of American Folklore, 1979.