

## HOMERO: A TRANSIÇÃO DA ORALIDADE À ESCRITA

MARTIN LITSCHFIELD WEST<sup>1</sup>  
All Souls College  
University of Oxford

**RESUMO:** *Este artigo trata do problema da transição da poesia épica grega arcaica da oralidade à escrita: quando, como e por que motivo esses poemas, originalmente orais, foram escritos? Essas e outras questões são examinadas à luz da evidência comparativa de outras culturas.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *poesia oral; escrita; Homero.*

Sabemos que até certo período a tradição épica grega deve ter sido inteiramente oral. Que as suas origens remontam pelo menos à época dos micênios evidencia-se pelo número de elementos arcaicos presentes na linguagem épica, e pela medida em que os poemas preservam memórias do mundo micênico, a sua geografia política, riqueza, as suas armas etc. Deve-se assumir a existência de uma tradição poética contínua que se desenvolveu durante muitos séculos antes de Homero e que sobreviveu por um longo tempo – do décimo segundo ao oitavo século a.C. – no qual, pelo que sabemos, não havia na Grécia a arte da escrita e toda a poesia teria sido composta e transmitida oralmente. Nos poemas homéricos, há apenas uma alusão à arte da escrita e os poetas são consistentemente retratados como poetas/músicos orais que não fazem nenhum uso da palavra escrita. O próprio Homero pede a sua Musa que lhe “cante” ou “conte” a história. As Musas, diz ele, sabem tudo o que ocorreu, mas nós, mortais, apenas “ouvimos o seu relato”. A linguagem e o estilo épico, com os seus extensos elementos formulares, formaram-se claramente em uma tradição oral. No tempo de Homero, e até no quinto século a.C., quando alguns épicos já seriam disponíveis em forma de livro, a maioria teria se familiarizado com essa poesia provavelmente por ter assistido à sua performance, e não pela sua leitura. Rapsodos continuaram a recitar a *Iliada* e a *Odisséia* até bem tarde no período romano.

No entanto, esses poemas chegaram-nos como textos escritos. É muito provável que pelo menos a *Iliada* tenha sido redigida antes do último quarto do sétimo

século porque, desse período em diante, encontramos alusões literárias e pictóricas ao seu conteúdo que sugerem fortemente que o poema estava tornando-se famoso dos dois lados do Egeu em uma forma mais ou menos fixa, e fixidez implica a escrita. A *Odisséia* foi escrita possivelmente um pouco mais tarde. Quando Hiparco, o tirano ateniense, organizou por volta de 525 a.C. uma performance contínua dos dois poemas épicos por uma equipe de rapsodos na Grande Panateneia, um costume que continuou durante gerações, esses rapsodos deveriam ter um texto pré-combinado que seguiam, e que deve ter existido em forma escrita, embora não haja dúvida de que, durante a performance, eles confiavam em suas memórias e é bem possível que tenham se desviado do texto escrito em detalhes. Os rapsodos posteriores também eram essencialmente cantores de textos escritos que homens instruídos poderiam obter e ler em forma de livro. Certamente a partir do quinto século, senão antes, poetas começaram a compor épicos de caráter mais distintamente literário, livresco, criando-os diretamente na página e não da maneira oral tradicional.

Este ensaio aborda o problema da transição do épico oral ao escrito, especialmente com referência ao sétimo e sexto séculos a.C. Trata-se de um problema por causa da natureza das tradições épicas orais, como elas são registradas no mundo moderno, por exemplo, na Iugoslávia, em várias regiões da União Soviética<sup>2</sup>, no norte da Índia, Mongólia, Sumatra, e no norte do Japão. O poeta em tais tradições procura entreter e impressionar uma audiência. A escrita não lhe diz respeito nem como meio, nem como fim. Se, por acaso, ele sabe ler e escrever, o que geralmente não é o caso, e se há algumas versões escritas do tipo de canção que ele canta, ele pode usá-las como fontes para canções que ele antes não conhecia, mas, para ele, não há nenhuma vantagem em escrever as suas próprias canções. Quando uma sociedade se familiariza com a escrita, isso não significa que a tradição de poesia oral recue necessariamente diante da poesia escrita. Ela pode continuar durante séculos, os poetas nunca revelando qualquer interesse em escrever suas canções, ou em as ter escritas por outros.

Como foi então que os épicos gregos foram escritos? De quem foi a iniciativa? Qual o seu motivo? Como foi realizado, por meio de ditado ou de algum outro modo? De que maneira o processo da escrita afetou a natureza ou qualidade do poema resultante? O texto foi de alguma forma editado? Havia uma interação contínua entre o texto escrito e a tradição oral? Essas são algumas das perguntas que se insinuam. Não estamos em condições de respondê-las com nenhuma certeza, mas é importante colocá-las e considerar as possibilidades e probabilidades à luz da evidência comparativa de outras culturas.

O célebre erudito norte-americano, Albert Lord, com base em seu vasto conhecimento da tradição eslava do sul, argumentou em 1953 que Homero foi um poeta absolutamente oral que ditou os seus poemas a outra pessoa. Lord julgou que o estilo e a qualidade da *Iliada* e da *Odisséia* revelam que se tratam de obras de um homem treinado na tradição oral e que ainda se exercia dentro dessa tradição – em suma, eram poemas orais. Ele exclui a possibilidade de Homero ter sido um poeta oral alfabetizado que teria escrito, ele próprio, os seus poemas, porque “caso o poeta oral seja de alguma forma alfabetizado, ele só poderá ter um conhecimento mínimo da escrita se é para que permaneça um poeta oral. Se ele tivesse a habilidade suficiente para registrar por escrito 27.000 versos de texto, o seu estilo não seria o da técnica oral, à qual o de Homero demonstravelmente pertence”,<sup>3</sup> infere Lord a partir de sua experiência com cantores iugoslavos que aprenderam a escrever e cuja técnica poética, em consequência disso, foi completamente arruinada. Cito-o novamente:

Eles abandonam introduções imaginativas tais como: “Era uma vez, nos tempos de outrora, quando Suleiman detinha o império”, por inícios prosaicos como: “No sangrento ano de 1914, no sexto dia do mês de agosto, Áustria e toda Alemanha estavam muito preocupadas”. Eles se tornam verbosos e empolados a ponto de serem, inconscientemente, cômico-heroicos. A dignidade natural das expressões tradicionais se perde e o que resta é uma caricatura.<sup>4</sup>

Alguns anos mais tarde, Lord reafirmou a sua conclusão mas modificou a ênfase de seu argumento. Ele admitiu como possível que um poeta oral, que soubesse ler e escrever, redigisse o seu próprio poema, e que o resultado pudesse ser comparável em qualidade ao de um texto ditado. “Entretanto”, diz ele, “não se trata de uma situação normal e a experiência que nós [i.e. Milman Parry e Lord] temos em tais casos indicaria que os textos assim produzidos ... são inferiores em todos os aspectos aos textos orais ditados”.<sup>5</sup>

Kirk, em artigo publicado no mesmo ano da afirmação supracitada, desafiou a suposição de Lord segundo o qual Homero deveria ter participado no processo da escrita, se não como escritor, então como aquele que ditou o texto. Kirk acreditava, e continua a sugerir em publicações recentes, que houve um intervalo de tempo considerável entre a composição dos poemas homéricos e a produção de um texto escrito completo. Ele mantém que pelo menos a *Iliada* foi composta no oitavo século a. C., mas que o primeiro texto completo foi escrito apenas no sexto

século em Atenas. Para identificar o poema do oitavo século com o poema que chegou até nós, ele deve supor que, após a sua composição, o poema foi tão admirado que os rapsodos o aprenderam de cor e o preservaram, com apenas modificações triviais, durante uns duzentos anos até que fosse finalmente escrito.

Essa é uma teoria excêntrica, baseada em premissas que não foram adequadamente demonstradas. Não há nenhum motivo para datar a redação tão tardiamente no sexto século, mesmo que o texto tenha sido submetido a algumas modificações naquele tempo. Pelo contrário, como já mencionei, há evidências de que havia um texto fixo da *Ilíada* no final do sétimo século e não temos razão para duvidar de que se tratasse de um texto escrito. Nem há razões suficientes para situar a composição dos poemas antes do sétimo século. O intervalo de tempo postulado por Kirk entre composição e redação não é, com certeza, exigido por nenhuma evidência que se obtenha dos próprios poemas ou de outras fontes. Trata-se de uma teoria inerentemente implausível porque sabemos que as tradições orais são essencialmente fluidas. Quando existe um texto escrito, alguns cantores podem memorizá-lo e reproduzi-lo com maior ou menor exatidão. Lord escreveu sobre o crescimento dessa prática neste século na Jugoslávia,<sup>6</sup> e é isso o que os rapsodos gregos do quinto século em diante fizeram. Mas, enquanto a tradição oral floresce em seu estado natural, não há duas recitações que sejam idênticas. Cada poeta cria uma nova versão a cada performance. Quando Milman Parry pediu a um cantor que repetisse uma canção com as mesmas palavras, o homem concordou em fazê-lo mas, na verdade, produziu algo diferente.

Autoridades em tradições épicas russas, como em cara-quirguiz, entre outras, asseguram-nos que nelas a mesma situação prevalece. Outros tipos de canções, as estróficas, as de trabalho ou as rituais, podem ser preservadas fielmente durante gerações por meios orais, mas esse não é o caso das canções épicas.<sup>7</sup> O contraste pode ser ilustrado de modo mais nítido na Índia. A poesia sagrada dos Veda foi preservada *verbatim* durante três mil anos pela tradição oral, com o emprego de técnicas mnemônicas especiais para proteger o texto de corrupção. Ele sofreu algumas mudanças fonéticas desde seu estado original, mas a formulação parece ter sido preservada com espantosa fidelidade. Por outro lado, existe uma tradição épica em hindi, pesquisada nos últimos anos por Shyam Manohar Pandey, na qual, assim como em toda parte, cada recitação cria uma nova forma do texto. Mudanças bastante radicais ocorrem até quando o mesmo cantor reconta a mesma história após um intervalo de poucos dias; e é possível que ele altere não só as palavras, mas também os metros, as descrições de eventos e até os nomes de personagens.<sup>8</sup>

À luz dessa evidência comparativa, a idéia de Kirk de uma conservação oral mais ou menos exata dos poemas homéricos durante dois séculos parece fantástica. Ela foi refutada, polida mas conclusivamente, em 1966 por Adam Parry que demonstrou a facilidade com que a identidade e qualidade da *Iliada* seriam destruídas pelas mudanças de formulação que inevitavelmente surgiriam em um período de transmissão oral.

Segue-se que o nome “Homero”, se assim quisermos designar o autor do nosso poema, deve ser reservado ao poeta que compôs a *Iliada* no momento em que ela foi escrita. Os poetas que o precederam, ainda que os imaginemos cantando poemas da extensão da *Iliada* e tratando do mesmo tema ou grupo de temas, não podem ter sido responsáveis pela qualidade essencial do poema que possuímos.<sup>9</sup>

Os argumentos de Parry confirmam, portanto, o que Lord e outros já tinham como certo: que de uma ou de outra forma Homero deveria ter estado envolvido no processo da escrita. Mas Parry prossegue e critica o argumento de Lord de que Homero não poderia ter sido completamente alfabetizado e capaz de escrever suas próprias obras. Ele observa que, se um poeta iugoslavo ao aprender a ler e a escrever perde o comando do estilo poético tradicional e começa a compor de modo desajeitado e prosaico, isso ocorre porque ele foi introduzido na cultura dos livros e jornais e o seu estilo foi corrompido não pelo processo da escrita em si, mas pelos estilos de escrita existentes. Um poeta que aprendesse a ler e a escrever na Grécia arcaica não estaria sujeito à influência de tais estilos alheios, e não haveria nenhuma razão por que a sua dicção teria sido afetada.<sup>10</sup> Portanto, Parry admite um poeta “escritor” como uma alternativa válida para o poeta “que dita” de Lord, e supõe que qualquer um dos dois métodos de registro poderia ter produzido um resultado semelhante.

Há um número de evidências empíricas referentes ao registro de poemas orais por meio desses dois métodos, o ditado e a autografia. Embora haja casos de autografia, eles são relativamente raros. Quando ela ocorre, porém, o estímulo do poeta para escrever o seu poema sempre parece ter vindo de fora. Lord nos diz que um cantor oral que aprendeu as letras apenas o suficiente para escrever uma canção, mas não de maneira que alterasse o seu estilo de composição, só o faria a pedido de um colecionador. Ele menciona um cantor iugoslavo, Milovan Vojičić, que escreveu mais de cem canções e enviou-as a Milman Parry.<sup>11</sup> (Esse era o autor da *Canção de Milman Parry*, publicada no livro de Lord.)

Igualmente, Minna Skafte Jensen informa-nos que

a figura do cantor que lê os jornais todos os dias durante anos, sem que nunca lhe ocorra escrever suas próprias canções, nem mesmo a usar a escrita de forma limitada como um auxílio à composição, é hoje nos Bálcãs bastante familiar". B. Traerup relata, a partir de pesquisas de campo realizadas entre cantores albaneses no território de Kosovo na Iugoslávia, que alguns dos cantores mais jovens podem escrever seus textos, caso um folclorista lhes peça.<sup>12</sup>

Ela também cita um poema africano que relata a pré-história da tribo Bieng no Zaire. O chefe da tribo o escreveu (ou talvez o tenha ditado) para apresentá-lo às autoridades européias como evidência do estatuto de sua tribo. Novamente, trata-se de um estímulo externo.<sup>13</sup>

O ditado é o procedimento mais comum. Foi evidentemente o método usado regularmente pelos colecionadores antes dos recursos da gravação mecânica serem disponíveis e, novamente, pode-se dizer que, como regra geral, ele é realizado não porque o poeta oral deseja que o seu poema seja escrito, mas porque uma outra pessoa o quer: alguém de outro lugar, com outro estatuto social, alguém para o qual a palavra escrita possui um significado maior do que o que o cantor lhe confere, e para quem a canção tem potencialidades diferentes. Do final do século quinze ao século vinte, exemplos de canções épicas eslavas do sul têm sido registrados, mas o impulso sempre veio de fora do *milieu* do próprio poeta. Entre os primeiros colecionadores encontram-se, segundo Svetozar Koljević,

um poeta cortês italiano, ilustre literatos da nobreza renascentista inspirados por interesses pastoris, Dubrovnik e outros mercadores e soldados movidos por zelo patriótico, diplomatas e estadistas cultos da Dalmácia e de Montenegro, esporadicamente um monge franciscano devotado à arte do povo cuja origem social e experiência histórica ele freqüentemente compartilhava, um pastor ou um oficial alemão muito mais versado na arte da caligrafia cirílica dos Habsburgos do que na fonética da língua servo-croata.<sup>14</sup>

O grande colecionador do século dezenove, Vuk Stefanović Karadžić, era um intelectual nacionalista com a visão de uma cultura sérvia autônoma. O que o estimulou a gravar as canções populares foi sobretudo o exemplo de *Stimmen der Völker* de Herder, uma coletânea de canções populares alemãs e de outras nacionalidades que estava em voga na Europa.<sup>15</sup> Karadžić começou a escrever canções de sua infância que sabia de cor e, depois, obteve seus textos por ditado. Os inves-

tigadores mais científicos deste século, Mathias Murko, Milman Parry e Albert Lord, fizeram uso considerável do ditado, além da gravação por meios elétricos.

Portanto, à luz da evidência comparativa, é provável que o impulso para escrever as canções épicas na Grécia não tenha vindo de seus próprios cantores, mas de outros que tinham perspectivas diferentes. Essa é uma conclusão alcançada por Lord, Skafe Jensen e outros. Voltarei mais tarde a essa questão. Agora, consideraremos as idéias que os próprios gregos possuíam a cerca dos processos pelos quais as canções de Homero tornaram-se textos escritos. Simônides, em um fragmento referente ao arremesso de lança de Meleagro nos jogos funerais de Pélias, diz: “Pois assim Homero e Estesícoro cantaram ao povo”.<sup>16</sup> Platão fala de Homero como um rapsodo praticante que viaja por toda parte.<sup>17</sup> O mesmo retrato de Homero é apresentado na *Vida de Homero* do Pseudo-Heródoto que, na forma existente, não é anterior ao primeiro século a.C., embora pareça ter sido baseada em uma obra mais antiga, do final do quinto ou do quarto século a.C. Segundo essa fonte, não há dúvida de que Homero sabia ler e escrever. Ele é criado em Esmirna por um professor chamado Fêmio que ensinava aos meninos γράμματα καὶ ἄλλην μουσικὴν πᾶσαν (as letras e todas as demais artes das Musas). Após a morte de Fêmio, Homero assume a escola. Mas, depois de um certo tempo, ele abandona o ensino e parte para uma vida de viagens, durante as quais fica cego. Então ele passa a se sustentar recitando poemas de sua própria autoria. Ele fica um tempo com um sapateiro em Neôntico, fazendo *performances* em sua loja para os fregueses. Mais tarde, ele desce a Cumas e lá também apresenta os poemas que compôs (τὰ ἔπεα πεποιημένα αὐτῷ ἐπεδείκνυτο). Ele é muito admirado, mas fracassa na tentativa de persuadir a cidade a prover-lhe uma pensão. Ele muda-se então para Focéia onde ganha a vida como antes, sentado nas *leschai* (lugares aonde os homens se reúnem para conversar), recitando sua poesia. Este é um episódio particularmente interessante:

Neste tempo, havia em Focéia um tal Testorides que ensinava os meninos a ler e a escrever, mas não era um bom homem. Quando tomou conhecimento da poesia de Homero, aproximou-se dele e ofereceu-se a recebê-lo, a alimentá-lo e a cuidar dele, caso Homero estivesse disposto a passar para a escrita todos os poemas que havia composto e, quando compusesse mais poemas, que sempre os trouxesse a ele. Quando ouviu isso, Homero decidiu que era o que devia fazer, pois carecia de abrigo. Assim, ele ficou com Testorides e lá compôs a *Pequena Iliada*... e o poema chamado *Focaida*, que, segundo os foceus, Homero compôs entre eles. Mas, quando

Testorides havia escrito para si a *Focáida* e todos os outros poemas que Homero lhe havia ditado, ele concebeu o plano de deixar Focéia porque queria apropriar-se da poesia de Homero, e já não era mais tão solícito com Homero... Então Testorides partiu de Focéia para Quios e lá estabeleceu a sua escola. Ele fazia *performances* dos poemas, como se fossem seus, e por eles recebeu muito lucro e louvor, enquanto Homero continuava a viver em Focéia, sustentando-se com a sua poesia.

Pouco tempo depois, alguns mercadores quios chegaram em Focéia e, quando ouviram de Homero os poemas que haviam antes ouvido frequentemente de Testorides, contaram a Homero que havia em Quios um professor de letras recitando estes poemas e desfrutando de muito louvor. Homero percebeu tratar-se provavelmente de Testorides e muito ansiava por chegar a Quios.

Por fim, Homero chega em Quios e assim que Testorides fica sabendo disso, ele parte apressadamente. Homero compõe em Quios muitos outros poemas, inclusive a *Iliada* e a *Odisséia* que lhe conferem fama de vulto nacional. No entanto, nada ouvimos a respeito de quem os teria escrito.

Para o autor dessa biografia, Homero vive em uma cultura letrada (“literate”), com professores que ensinam “as letras e música (γρόμματα καὶ μουσική), e inicia a sua carreira como um desses professores, sendo, portanto, completamente ‘letrado’”. Mas ele compõe e recita os seus poemas sem os escrever. Só quando ele os dita a Testorides é que surgem os textos. O autor não possui a concepção da fluidez de um texto oral: Homero é retratado compondo cada poema épico em privacidade e recitando-o depois em sua forma acabada, embora ele também seja representado como capaz de improvisar poemas breves em resposta às diversas situações em que se encontra no dia-a-dia (os chamados *Epigramas Homéricos*). Muito deste mesmo retrato de Homero está pressuposto no *Concurso de Homero e Hesíodo*, cuja parte principal remonta ao sofista Alcidas do quarto século. Aqui há uma outra referência à criação de um texto escrito. Quando Homero chega a Delos para o panegírico, ele recita o seu *Hino a Apolo*. Consequentemente, os jônios em assembléia fazem-no um cidadão comum, e os délios inscrevem o hino em um painel pintado de branco que dedicam no templo de Ártemis. O próprio Homero compõe, recita, mas nunca parece escrever.

No início do primeiro século a.C., certos estudiosos de Pérgamo desenvolveram a teoria de que antes de Pisístrato a poesia de Homero encontrava-se em

estado disperso, e que a *Ilíada* e a *Odisséia* tiveram de ser restauradas a partir de fragmentos preservados em muitos lugares distintos. Alguns autores que aludem a essa teoria imaginam que os fragmentos fossem fragmentos de livros ou rapsódias individuais que Homero teria deixado em diversas vilas, mas outros pensam em termos mais orais e falam da poesia de Homero como tendo sido cantada em fragmentos ou em partes. Um ou dois dizem explicitamente que Homero não deixou nenhum texto escrito e que antes de Pisístrato a transmissão de seus épicos foi exclusivamente oral e, por isso, sujeita a riscos.<sup>18</sup>

É claro que não podemos tratar toda essa literatura sobre Homero como se tivesse algum valor histórico. É improvável que os seus primeiros biógrafos tivessem acesso a qualquer memória genuína de suas viagens ou das circunstâncias em que seus poemas foram originalmente registrados. Todavia, é interessante que eles tivessem a idéia de um cantor que viajava, e cujas canções foram escritas apenas a pedido e sob a agência de terceiros, no caso de Testorides, por ditado. Esse é um quadro bastante realista e plausível em vista do que hoje sabemos sobre os poetas orais.

A figura de Testorides, não um colecionador desinteressado como Karadžić ou Parry, mas um cantor inferior, que toma as canções de Homero para seu próprio uso, possui paralelos. O cantor iugoslavo Salih Ugljanin, conversando com o assistente de Parry, Nikola Vujnović, recordou-se da seguinte ocasião: “Vi um homem de Plav que tinha tanto interesse em aprender uma canção que ele a escrevia quando o cantor a cantava, levava-a consigo e lia-a para os outros em Plav; ele aprendia e cantava a canção ... Ele só desejava conhecê-la, você sabe, e ele não conseguia aprendê-la assim em uma noite (apenas de ouvido). Então o cantor cantou e ele escreveu aquela canção”.<sup>19</sup> Nesse caso, parece que o cantor não fazia nenhuma objeção a que outra pessoa tomasse sua canção para uso próprio. Mas, mas em algumas culturas, o cantor é mais cioso de sua propriedade. No prólogo de *La Bataille Loquifer*, um poema em francês medieval do décimo-segundo século, um redator nota que o poeta que o compôs, Graindor de Brie,

por ser a sua canção tão boa, tomou tanto cuidado com ela que nunca instruiu nem ensinou ninguém a cantá-la. Com a canção, conquistou grande fortuna na Sicília por onde andava. Ao morrer, ele a deu a seu filho. O rei Guilherme (da Sicília) tanto o lisonjeou que lhe tirou a canção, colocou e selou-a em um livro. Quando ele soube, lamentou-se profundamente por isso (i.e., por ter perdido a posse exclusiva da canção).<sup>20</sup>

O tema do furto do recital de outro cantor também surge em conexão com a tradição céltica de narrativa oral em prosa, embora nesse caso não haja envolvimento da escrita. Um mendigo irlandês queria obter a história que pertencia a um rival. Escondeu-se nas vigas do telhado da choupana em que o outro homem ia fazer o seu recital e, assim que o recital acabou, ele saltou no meio dos convivas espantados e gritou triunfantemente: “Pronto, eu a tenho, a tua história!”<sup>21</sup> Voltando à Grécia antiga, podemos lembrar que Teógnis expressa confiança de que todos reconhecerão a verdadeira autoria de seus versos, mesmo que sejam “roubados”.<sup>22</sup>

Homero também devia ter acreditado que a *Iliada*, quando escrita, não seria simplesmente levada embora para conquistar fama e riquezas para um outro. Ele deve ter confiado na pessoa ou nas pessoas que o encorajaram a escrever ou a ditá-la.

O ditado, como eu disse, é muito mais comum do que a autografia como um meio de registrar poesia oral por escrito, e creio que Lord estava afinal certo em favorecê-lo no caso de Homero. Certamente devemos assumir o ditado no caso do *Hino Dêlio a Apolo*, já que o seu poeta nos diz que era cego. De qualquer modo, dos dois métodos, o ditado é o mais fácil para o poeta que está acostumado a produzir a sua composição de forma cantada, a um tempo específico e tocando o seu próprio acompanhamento num instrumento musical. Ambos os métodos causam algum distúrbio na sua prática habitual, mas, se o poeta estiver ditando, ele pode ao menos conservar o seu instrumento e manter o ritmo, enquanto o seu companheiro cuida da escrita. Alguns bardos são capazes de ditar sem a música, apenas recitando. Quem Karadžić encontrou, que ditava canções heróicas da forma mais satisfatória, foi Tešan Podrugović. Esse era um excelente tocador de *gusla*, mas que não podia ou não queria cantar: ele recitava as canções como se fosse de um livro.<sup>23</sup> Por outro lado, um bardo cuja prática normal é cantar, pode muito bem ser incapaz de outro tipo de *performance*. Um colecionador do final do século dezenove, Bogoljub Petranović, escreve que “Muitos não conseguem ditar sem a *gusla*, assim como Todor Vlatković de Visoko que, sem a *gusla*, não consegue proferir dois versos, ele se perde sem o instrumento.”<sup>24</sup> Parry descobriu que, quando o canto era proibido durante um período de luto nacional e ele tinha que gravar os bardos recitando em vez de cantando, o resultado era um verso em parte prosa ou ritmicamente quebrado e mal-formado: o senso de métrica dos bardos estava ligado à música.<sup>25</sup> A. F. Gilferding, colecionando bilinas russas em 1870, teve a mesma experiência com o cantor Abram Evtikhiev Tchukov, conhecido como “o Garrafa”. Quando esse cantava o metrô era claro, mas, quando ele recitava a mesma

bilina sem música para que Gilferding pudesse anotá-la, ela se dissolvia numa prosa truncada. Uma observação semelhante foi feita com referência aos bardos mongóis: eles têm dificuldade em recitar um épico de qualquer modo que não seja o de costume. “Após uma recitação com a melodia apropriada, um épico recontado em voz normal não resultava de modo algum no mesmo texto, às vezes, era mais uma paráfrase.”<sup>26</sup>

Gilferding tentou obter a bilina na sua forma métrica correta pedindo ao Garrafa que a cantasse várias vezes. Com isso, não teve êxito, porque o texto mudava a cada vez que o Garrafa cantava. O único método que funcionou foi fazer com que o Garrafa cantasse a bilina com pausas artificiais no final de cada verso para que o colecionador tivesse tempo de escrevê-la. Gilferding também pôde adotar este método com outros cantores. Meio século antes, Karadžić teve problemas semelhantes com um outro velho cantor bêbado, outro “Garrafa” conhecido como o Velho Milija. Ele não era capaz de recitar as suas canções coerentemente, mas conseguia cantá-las apenas após ter bebido um pouco de *slivovits* e, mesmo assim, a coerência delas era variável. Karadžić o fazia cantar cada canção várias vezes e, depois, ele o fazia cantá-las muito lentamente, arrastando as palavras, enquanto ele escrevia o mais rápido possível. Então Milija tinha que cantá-las novamente para que o manuscrito pudesse ser conferido. Era uma tarefa vagarosa.<sup>27</sup>

Lord, particularmente, tem focalizado sua atenção sobre o processo do ditado, no que isso acarreta para o cantor e como afeta a sua composição. Além das dificuldades que o cantor encontra em compor em metro sem música, a ausência de seu público habitual é um fator desfavorável. “O público”, escreve Lord, “fornece-lhe um incentivo para contar bem a sua história, para merecer o aplauso dos ouvintes críticos e entendidos. Sem um bom público, o cantor tende a abreviar a sua canção, a apressar-se à conclusão de uma tarefa maçante”.<sup>28</sup> Pandey escreve em termos semelhantes sobre a sua experiência em gravar o épico hindu *Canainī*:

Quando eu estava gravando a versão de 1966 do *Canainī*, meu cantor Ram Avatar cantava para mim às vezes de dia, mas, neste período, não havia um público adequado. Apenas poucas pessoas vinham ouvir e, naquela hora, o cantor nunca estava em sua melhor forma. Ele cantava com menos entusiasmo e a sua *performance* dramática e música eram evidentemente fracas. Quando o mesmo cantor fazia a sua *performance* à noite, ele era completamente uma outra pessoa.<sup>29</sup>

Se alguém pedir a um bom cantor que, sem público, cante o seu épico, ele nos oferece uma versão abreviada e frequentemente omite os adornos e ornamentos que são a vida da *performance*. É o público que desperta o que há de melhor no cantor.<sup>30</sup>

Pandey estava usando um gravador de fita e, nesse caso, não havia conflito algum entre as suas exigências e as necessidades do público. Mas, quando um bardo está ditando para um colecionador, isso é algo menos apto a atrair um público e a manter o seu interesse. As sessões de ditado de Parry parecem ter sido privadas, e Lord explica como era importante que o escriba ocupasse o lugar do público ausente mostrando ao cantor que ele era um ouvinte bem informado, apreciativo e crítico: ele tinha que fomentar a canção, não intrometendo as suas próprias idéias, mas apontando para as imperfeições e inconsistências quando elas surgiam.<sup>31</sup>

Ele simplesmente indica que o que foi dito não está certo, às vezes, volta vários versos atrás e os lê ao cantor para dar-lhe o ritmo contínuo, ou até coloca o instrumento musical em suas mãos e pede-lhe que cante os versos. Por este processo laborioso e que coloca a paciência a prova, versos regulares podem ser obtidos até do mais confuso dentre os cantores.<sup>32</sup>

Tal foi a realização de Nikola Vujnović, o habilidoso e bem treinado assistente de Parry. Pode-se perguntar se a *Ilíada* não poderia ter sido produzida por um processo semelhante, fomentada, ao passo que ia tomando forma, por um escriba devoto. Eu acho mais fácil imaginar que ela tenha sido escrita sob condições mais semelhantes àquelas em que um poeta da tribo Nhangá do Zaire, Candi Rureke, ditou a sua versão do épico *Mwindo* a D. B. Biebuyck em 1956:

Muito cooperativo e compreensivo, muito lúcido e inteligente, Rureke sentou-se conosco durante doze dias cantando, narrando, fazendo mímica, até que o texto estivesse completamente escrito... Nós começávamos a trabalhar de manhã cedo e, com breves pausas, continuávamos até bem tarde na noite. Grandes multidões de Bese e das aldeias e vilas ao redor vinham ouvir a narração, participar nos refrãos das canções, dançar... Muito excitado pelo estímulo que recebia de seu público, muito confiante em si, em seu conhecimento, e muito orgulhoso de seus feitos, Rureke foi capaz de manter, do início ao fim, a coerência de sua história.<sup>33</sup>

Talvez o processo de escrita da *Ilíada* tenha sido um evento igualmente público, com um Homero autoconfiante, igualmente estimulado pelo comparecimento dia após dia de multidões de ouvintes entusiasmados, dispostos a tolerar as pausas enquanto o escriba, ou os escribas, escrevinhavam tudo rapidamente. Sem dúvida ele teria preenchido essas pausas com música instrumental.

Sob condições adversas, é provável que o ditado produza um texto inferior, mais curto e menos coerente do que o que o bardo havia antes cantado. Mas ele poderá exceder-se se as condições forem boas, se ele estiver adequadamente estimulado e encorajado, se o interesse e a receptividade dos presentes forem mantidos durante todo o tempo que ele estiver disposto a se apresentar, e se ele tiver o talento de explorar a oportunidade e de expandir e ornamentar a sua canção de todas as formas possíveis.<sup>34</sup> Parry desenvolveu com êxito uma técnica para conseguir bons resultados dos cantores pelo método do ditado. Foi por ditado que ele obteve o poema *O Casamento de Smailagić Meho* de Avdo Međedović, uma obra de extensão excepcional (mais de 12.000 versos), e de alta qualidade. Não se tem certeza de que essa canção seja mais longa do que qualquer outra que Avdo tenha cantado sem o encorajamento do pesquisador americano, mas ela era, sem dúvida, mais longa que a maioria. Sabemos que Rureke produziu um épico *Mwindo* mais longo do que jamais havia antes cantado quando ele o ditou para Biebuyck, era consideravelmente mais longo do que as *performances* épicas normais da tradição Nhangã.<sup>35</sup> Creio ser provável que os textos escritos da *Ilíada* e da *Odisséia* sejam muito mais longos do que jamais foram as *performances* orais normais.

Sob iniciativa de quem foi empreendida a operação da escrita? Vimos que não é provável que o impulso tenha partido do próprio poeta oral, mas de alguém com perspectivas mais amplas. Só podemos fazer conjecturas acerca de quem ele poderia ter sido. A biografia antiga de Homero fala de um mestre de escola, mas isso pode ser anacrônico. Deveríamos, talvez, pensar em um nobre patrono que mantinha Homero em sua casa, assim como Fêmio e Demódoco estão ligados a casas reais na *Odisséia*. Mas, se esse for o caso, a tradição biográfica não preservou nenhuma memória disso. Lord sugere que a idéia de registrar os poemas teria vindo por ter observado ou ouvido falar de tal atividade no oriente próximo.<sup>36</sup> Essa é uma possibilidade e, se estiver correta, então os ricos mercadores que mantinham contatos com o oriente podem ter desempenhado um papel significativo.

O motivo da escrita foi, presumivelmente, o desejo de preservar para o futuro algo que, de outro modo, poderia no futuro não ser mais disponível. É mais provável que tal necessidade fosse sentida no caso de um cantor cuja qualidade fosse reconhecida como excepcional. Safo (fr.56) diz de certa menina: “quanto a

sua habilidade (σοφία) musical, creio que nunca haverá outra igual". Caso ela esteja referindo-se à habilidade de composição, e não apenas à de *performance*, pode-se esperar que Safo tenha garantido que as canções da menina fossem escritas, assim como devem ter sido as da própria Safo. Do mesmo modo, o reconhecimento do talento excepcional de Homero pode ter proporcionado o incentivo necessário para persuadi-lo a submeter-se à árdua tarefa de ditar. Não é necessário supor o mesmo para cada um dos poetas cíclicos. Uma vez que a idéia de escrever poemas épicos tenha se tornado familiar, outros poderiam adotá-la. O que mais carece de explicação é a razão por que esse passo foi dado em primeiro lugar.

Uma vez produzido o texto escrito, o que era feito dele? É provável que, em primeiro lugar, o escriba ou o seu patrono, com ou sem a assistência do poeta, o lesse e corrigisse os erros óbvios, as inconsistências, as lacunas, e as irregularidades métricas. A maioria dos colecionadores de poesia épica oral tem praticado uma intervenção editorial de tal espécie para não se verem com um texto incoerente.<sup>37</sup> Depois disso, podemos supor que o manuscrito fosse como um tesouro preservado pelo homem que o havia encomendado. As pessoas não vinham aos bandos para ler ou copiá-lo, mas continuavam a desfrutar da experiência muito mais agradável que é a de ouvir o cantor. Mas, com o tempo, cópias foram feitas e transportadas de um lugar para o outro, as cópias parciais sendo provavelmente mais freqüentes do que as completas. Podemos imaginar que eram adquiridas por dois tipos de pessoas: outros cantores épicos e os abastados que apreciavam uma boa canção épica, mas que não eram, eles próprios, cantores. Quando esses últimos obtinham um manuscrito homérico, suponho que, na maior parte dos casos, eles não sentavam e liam-no, mas o entregavam a um rapsodo e diziam: "Toma, aprenda isto; isto é o que Homero cantava".

A *Ilíada* e a *Odisséia*, após terem sido escritas, não estavam imunes à revisão ou à interpolação. Alguns estudiosos têm escrito como se, após a demonstração de Parry quanto à natureza oral da tradição épica grega, não houvesse mais lugar para o tipo de crítica analítica que buscar detectar as diferentes camadas de composição. Mas, como aponta Merkelbach, os textos que nos chegaram não são necessariamente idênticos às primeiras versões escritas.<sup>38</sup> A *Odisséia* está particularmente sob a suspeita de ter sido parcialmente revisada a partir de uma versão escrita mais antiga. O décimo canto da *Ilíada* também parece ser uma interpolação em um texto escrito preexistente. Os *Mahabharatā* e *Ramayānā* sânscritos e algumas das canções medievais francesas fornecem-nos outros exemplos de épicos que brotaram de uma tradição originalmente oral, mas que foram alterados e amplificados no decurso da transmissão escrita.

Devemos também ter em mente que a transição da oralidade à escrita não é necessariamente um evento único que ocorre de uma vez por todas. Mencionei Avdo Međedović e o seu poema *O Casamento de Smailagić Meho*, que ele cantou

em uma versão de uns 12.000 versos em 1935 e, novamente, em uma versão de 8.000 versos quinze anos mais tarde. Avdo era um cantor que não sabia ler nem escrever, um representante genuíno da tradição oral iugoslava. No entanto, a sua fonte para esse poema foi um livro impresso do qual o poema lhe havia sido lido. O poema havia sido registrado em 1885, publicado em 1886 e, mais tarde, em duas edições populares (com algumas alterações) em 1925-27. Nessas últimas versões, o poema tinha a extensão de 2.160 versos. Por meio de sua arte e ornamentação, quando Avdo o ditou em 1935, ele foi capaz de fazer com que chegasse a ser mais de cinco vezes mais longo. Temos aqui, portanto, um poema originalmente oral que passou por uma fase de transmissão escrita e depois voltou a ser oral, para ser eventualmente re-gravado em uma forma muito ampliada e aperfeiçoada. Parry e Lord encontraram muitos outros cantores que conheciam a canção através do mesmo livro a partir do qual Avdo a conhecera. Alguns deles haviam memorizado o poema e o recitavam com apenas algumas divergências mínimas do texto escrito, enquanto outros produziam uma mistura de passagens memorizadas com outras recompostas. Um cantor que havia aprendido o poema do livro transmitiu-o oralmente a seu sobrinho que fez uma *performance* do mesmo para Lord em 1963. Das cinquenta e oito canções do repertório de Avdo, sete eram derivadas de livros. Do mesmo modo, na Mongólia, onde a canção é ainda basicamente um fenômeno oral, apesar da existência de alguns manuscritos, há casos em que os cantores aprenderam um poema de um livro, ou oralmente de outro cantor que o havia aprendido de um livro.<sup>39</sup> Citam-se casos análogos da Rússia e do Uzbequistão.<sup>40</sup>

Talvez deveríamos pensar também em termos de um período de transmissão mista, oral e escrita, na Grécia antiga. Pelo menos é uma possibilidade teórica que a *Ilíada*, assim como *O Casamento de Smailagić Meho* de Avdo, tenha sido uma recriação oral magnífica de uma canção que, em uma forma menos desenvolvida, já havia gozado de um período de transmissão escrita. É igualmente possível que, após a *Ilíada* ter sido escrita, alguns cantores que haviam lido os episódios, ou que os tivessem ouvido a partir da leitura de um livro, os desenvolvessem criativamente para si próprios, e não os memorizassem simplesmente para reproduzi-los de forma mais ou menos exata. Assim, poderiam ter surgido novas versões variantes. Mas, nesse caso, elas não sobreviveram. Foi, inevitavelmente, o texto escrito que triunfou no final.

Tradução integral

PAULA DA CUNHA CORRÊA<sup>2</sup>

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo

## NOTAS

- 1 Professor Titular de língua e literatura grega do All Souls College da University of Oxford.
- 2 Professora Doutora de Língua e Literatura Grega do Curso de Graduação e do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas do DLCV-FFLCH-USP.
- 3 Lord, 1953, p. 131.
- 4 Lord, 1953, p. 129.
- 5 Lord, 1960, p. 149.
- 6 Lord, 1960, p. 137.
- 7 Bowra, p. 216-20, 368-70; Hatto, p. 216.
- 8 Pandey, p. 58ss.
- 9 A. Parry, p. 201.
- 10 A. Parry, p. 213.
- 11 Lord, 1960, p. 129, 289.
- 12 Skafte Jensen, p. 91.
- 13 Skafte Jensen, p. 93.
- 14 Koljević, p. 3.
- 15 Wilson, p. 90.
- 16 Simônides (*Poetae Melici Graeci* fr. 564).
- 17 Platão (*Rep.* 600d).
- 18 Josefo (*Contra Apionem* 1.12; escólio a Dionísio trácio, p. 179).
- 19 Parry-Lord, p. 383.
- 20 D. J. A. Ross em Hatto, p. 96ss.
- 21 McMillan, p. 69.
- 22 Teógnis, 20-22.
- 23 Wilson, p. 107, 398.
- 24 Lord, 1960, p. 127.
- 25 Lord, 1960, p. 126ss.
- 26 Chadwick, p. 14; C. R. Bawden em Hatto, p. 293.
- 27 Wilson, p. 169; Koljević, p. 315.
- 28 Parry-Lord, p. 8.
- 29 Pandey, p. 28.
- 30 Pandey, p. 31.
- 31 Parry-Lord, p. 8.
- 32 Lord, 1960, p. 127.
- 33 Biebuyck-Mateene, p. VI, citado por SkafteJensen, p. 37.

- 34 Lord, 1960, p. 128.  
35 Skafto Jensen, p. 35.  
36 Lord, 1960, p. 156.  
37 Skafto Jensen, p. 86.  
38 Merkelbach, p. IX.  
39 Bawden em Hatto, p. 293ss.  
40 Bowra, p. 371ss.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BIEBUYCK, D. & K. MATEENE (1969) *The Mwindo Epic from the Banyanga (Congo Republic)*. Edição e tradução. Berkeley/Los Angeles.
- BOWRA, C. M. (1952) *Heroic Poetry*. London.
- CHADWICK, N. K. (1932) *Russian Heroic Poetry*. Cambridge.
- HATTO, A. T. (1980) *Traditions of Heroic and Epic Poetry; I. The Traditions*. (Ed.). London.
- KIRK, G. S. (1960) "Homer and Modern Oral Poetry: Some Confusions", *Classical quarterly* 10, 271-81. Reimpresso em G. S. KIRK (1964) *The Language and Background of Homer*, Cambridge, 79-89, e em J. LATACZ (1979) *Homer*. Darmstadt, 320-37.
- KOLJEVIĆ, S. (1980) *The Epic in the Making*. Oxford.
- LORD, A. B. (1953) "Homer's Originality: Oral Dictated Texts", *Transactions of The American Philological Association*, 84, 124-34. Reimpresso em KIRK (1964: 68-78) e LATACZ (1979: 308-19).
- \_\_\_\_\_. (1960) *The Singer of Tales*. Cambridge, Mass.
- McMILLAN, D. (1960) "À propos des traditions orales" *Cahiers de Civilisation Médiévale*. 3, 67-70.
- MERKELBACH, R. (1969) *Untersuchungen zur Odyssee*. 2a Edição. München (Zetemata, 2).
- PANDEY, S. M. (1982) *The Hindi Oral Epic Canainī*. Allahabad.
- PARRY, A. (1966) "Have we Homer's Iliad?" *Yale Classical studies* 20, 175-216. Reimpresso em LATACZ, 428-66).

- PARRY, M. & A. B. LORD (1953) *Serbo-Croatian Heroic Songs I*. Cambridge, Mass./Belgrad.
- SKAFTE JENSEN, M. (1980) *The Homeric Question and the Oral-formulaic Theory*. Copenhagen.
- WILSON, D. (1970) *The Life and Times of Vuk Stephanović Karadžić, 1787-1864*. Oxford.

### INFORME

Este texto foi originalmente proferido em inglês, como conferência, na VI Reunião da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (DLCV-FFLCH-USP), em 1989. Assim, explicam-se as referências às hoje extintas USRR e Iugoslávia. A tradução contou com a revisão de José Marcos Macedo e Tomislav Deur, pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas do DLCV-FFLCH-USP.

WEST, Martin Litschfield. *Homer: the transition from orality to the written text*.

**ABSTRACT:** *This paper has to do with the problem of the transition of Greek archaic epic poetry from orality to the written text: when, how and for what purposes were these originally oral poems written down? These are some of the questions that are examined in the light of comparative evidence from other cultures.*

**KEY WORDS:** *oral poetry; written texts; Homer.*