CEFET/RJ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

A LINGUAGEM FILOSÓFICA OCIDENTAL DA ORALIDADE MUSICAL NA EDUCAÇÃO FORA DO ÂMBITO ESCRITO

Kátia Regina Figueiredo Pinto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia e Ensino, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca - CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Eduardo Augusto Giglio Gatto

Rio de Janeiro

Maio 2026

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do CEFET/RJ

P659 Pinto , Kátia Regina Figueiredo
A linguagem filosófica ocidental da oralidade musical na educação fora do âmbito escrito / Kátia Regina Figueiredo Pinto — 2026.
viii, 98f. : il. color. , enc.

Dissertação (Mestrado) Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, 2026.
Bibliografia : f. 91-98
Orientador: Eduardo Augusto Giglio Gatto

1. Filosofia. 2. Oralidade (Psicanálise). 3. Música. 4. Tradição (Filosofia) . 5. Educação. I. Gatto, Eduardo Augusto Giglio. (Orient.). II. Título.

CDD 100

Elaborada pela bibliotecária Tania Mello – CRB/7 nº 5507/04

A LINGUAGEM FILOSÓFICA OCIDENTAL DA ORALIDADE MUSICAL NA EDUCAÇÃO FORA DO ÂMBITO ESCRITO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia e Ensino, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre.

Kátia Regina Figueiredo Pinto

Banca Examinadora:

gov.br Documento assinado digitalmente
EDUARDO AUGUSTO GIGLIO GATTO
Data: 09/06/2026 11:43:34-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Presidente, Professor Dr. Eduardo Augusto Giglio Gatto (CEFET/RJ) (orientador)

Professora Dra. Adriana Doyle Portugal

gov.br Documento assinado digitalmente
RAFAEL MELLO BARBOSA
Data: 16/06/2026 09:44:30-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Professor Dr. Rafael Mello Barbosa

gov.br Documento assinado digitalmente
REGINALDO DA ROCHA LEITE
Data: 15/06/2026 12:31:04-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Professor Dr. Reginaldo da Rocha Leite

Rio de Janeiro
Maio 2026

DEDICATÓRIA

Àquele que é o princípio e o fim – a Deus, toda honra e toda glória.
À memória de meu pai, Dercide da Silva Pinto, cujo amor permanece eterno.
À minha mãe, Neiva Figueredo Pinto, abrigo seguro de toda uma vida.
Ao meu filho, Carlos Henrique Pinto Silva, âncora nos momentos de desafio e alegria em cada conquista.
Dedico esta obra aos que nunca duvidaram do meu potencial, mesmo quando eu mesma duvidei.

AGRADECIMENTO

A Deus, fonte de toda graça e capacitação, que me concedeu a oportunidade de chegar até aqui. Sigo imensamente grata a Ti.

Aos meus pais, Neiva Figuerêdo Pinto e Dercide da Silva Pinto (*in memoriam*), cujo amor incondicional manifestou-se em palavras de apoio e suporte material e financeiro, alicerces da minha formação educacional.

Ao meu filho, Carlos Henrique Pinto Silva, pelo incentivo constante e pela força transmitida nos momentos mais difíceis.

Aos meus irmãos, Dercinei Figueiredo Pinto e Dirley Figueiredo Pinto, por acreditarem em mim além do que eu mesma era capaz de enxergar.

Aos amigos que celebraram minhas vitórias como suas — Namir Davila, Marcia Macedo e Andrea de Paula — minha gratidão. À Jaqueline Resende, que, inspirada por Deus, me guiou nas crises e incertezas, e à Gláucia Castro, companheira de jornada acadêmica, que me fez persistir quando o cansaço sugeria desistir.

Ao Professor Doutor Theogenes Figueiredo, cujo incentivo de anos atrás mostrou-se certeiro. Agradeço a Jonathas Lopes Pereira, que me apresentou o caminho para esta instituição e auxiliou meus primeiros passos rumo ao mestrado.

Ao Professor Doutor Eduardo Gatto, meu orientador, agradeço pela paciência, empatia e profissionalismo. Em um período desafiador de minha vida pessoal, conduziu minha orientação com sabedoria, inteligência e habilidade, tornando possível a conclusão desta jornada.

A todos que, direta ou indiretamente, fizeram parte desta trajetória, meu eterno e sincero agradecimento.

EPÍGRAFE

A tradição oral está no corpo, na memória, na voz, nos gestos,
nos rituais e nas histórias que se contam e se cantam.
Lílian Pacheco

RESUMO

A LINGUAGEM FILOSÓFICA OCIDENTAL DA ORALIDADE MUSICAL NA EDUCAÇÃO FORA DO ÂMBITO ESCRITO

Esta pesquisa investiga as relações entre filosofia, oralidade e música no contexto educacional, examinando como esses elementos se articulam na formação humana. Partindo do legado filosófico-musical da Grécia Antiga, onde a performance do *aedo* unia estética, ética e educação através da *mousiké*, o estudo identifica na tradição oral um veículo de sabedoria prática, memória coletiva e identidade cultural. A dissertação estabelece um diálogo entre essa herança clássica e as práticas contemporâneas dos mestres cantadores brasileiros, guardiões de conhecimentos transmitidos pela musicalidade oral. Mediante revisão bibliográfica e análise de experiências, demonstra-se como a oralidade musical opera como sistema epistemológico autônomo, resistindo à primazia da escrita. Como produto educacional, propõe-se uma série de *podcasts* que materializam pedagogicamente esses saberes, promovendo uma filosofia sensível à diversidade de formas de conhecer e educar.

Palavras-chave: Filosofia, Oralidade, Música, Tradição, Educação.

ABSTRACT

THE WESTERN PHILOSOPHICAL LANGUAGE OF MUSICAL ORALITY IN EDUCATION OUTSIDE THE WRITTEN REALM

This research investigates the relationships between philosophy, orality, and music in the educational context, examining how these elements intertwine in human development. Drawing on the philosophical-musical legacy of Ancient Greece, where the performance of the *aedo* united aesthetics, ethics, and education through *mousiké*, the study identifies oral tradition as a vehicle for practical wisdom, collective memory, and cultural identity. The dissertation establishes a dialogue between this classical heritage and the contemporary practices of Brazilian master singers, guardians of knowledge transmitted through oral musicality. Through a bibliographic review and analysis of concrete experiences, it demonstrates how musical orality operates as an autonomous epistemological system, resisting the primacy of writing. As an educational product, a series of podcasts is proposed that pedagogically materialize this knowledge, promoting a philosophy sensitive to the diversity of ways of knowing and educating.

Keywords: Philosophy, Orality, Music, Tradition, Education.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 9
CAPÍTULO 1 - O CONCEITO DE MÚSICA E O LEGADO GREGO 12
1.1. A Mousiké da Grécia Antiga 15
1.1.1. A Inspiração Artística das Musas 22
1.1.2. As Múltiplas Facetas da Mousike 23
1.2. Conceitos e Abordagens da Música 26
1.3. A Discursividade Musical 28
1.3.1. A Música como Expressão e Comunicação 29
1.3.2. A Música como Linguagem 31
1.3.3. A Música e a Filosofia 32
1.3.3.1. A Música como Sensação e Afeto 33
CAPÍTULO 2 - A MUSICALIDADE DO AEDO COMO DISCURSO 36
2.1. Aedo, o mantenedor da tradição oral na Grécia Antiga 39
2.1.1. A Relevância na preservação e transmissão da cultura e identidade 41
2.2. A poiesis como linguagem de construção de mundo 43
2.2.1. A dialética entre pensamento e palavra 45
2.3. Os aedos e os mestres cantadores atuais 47
2.3.1. A Valorização da Tradição, Identidade e Comunicação na Música Oral Contemporânea 51
CAPÍTULO 3 - A RESILIÊNCIA DA TRADIÇÃO ORAL 56
3.1. A Ascensão da escrita e a cisão Epistemológica 58
3.1.1. Modus operandi antes e depois da técnica da escrita 61
3.2. A Resistência da Oralidade Musical 62
3.2.1. Valorização da sabedoria musical não escrita no contexto atual 65
3.2.2. A epistemologia da tradição na oralidade musical brasileira 68
3.3. Convite ao pensamento filosófico sobre Oralidade Musical Não escrita 73
3.3.1. Valorização do modo de ser pela transmissão da música oral 75
3.3.2. Educação Pela Oralidade Musical 79
CAPÍTULO 4 - PRODUTO DIDÁTICO: PODCAST EDUCACIONAL 82
Proposta e Público-Alvo 83
Justificativa 83
Objetivos Pedagógicos e Estratégias de Aplicação 83
• Para os alunos 83
• Para os professores 83
Fundamento e Contexto 83
Avaliação e Experimentação 84
Considerações Finais do Produto Didático 84
4.1. Análise do Produto Didático 84
CONSIDERAÇÕES FINAIS 87
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 91

INTRODUÇÃO

No panorama da história do pensamento ocidental, a relação entre música, oralidade e filosofia é estrutural, embora frequentemente subestimada pelas tradições educacionais centradas na escrita. A performance musical oral atuou, historicamente, como tecnologia cognitiva, veículo de cosmovisões e sistema de formação ética, constituindo-se como uma linguagem originária e um modo de revelação do real. Partindo da premissa de que a música, na tradição oral, representa um sistema epistemológico válido e autônomo, sendo fundamental para as culturas por transmitir saberes e cosmologias sem depender da escrita, esta pesquisa estrutura um recorte histórico que conecta a Grécia Antiga aos mestres cantadores contemporâneos.

A eleição da Grécia antiga como ponto de partida não se fundamenta em uma busca por influências diretas ou num juízo de valor que a coloque como matriz superior das tradições orais. Trata-se, antes, do reconhecimento de um *arquétipo* filosófico, pois, foi na Grécia que a tradição ocidental consolidou, pela primeira vez, a ideia da *mousiké*: a união indissociável entre música, palavra e movimento, como um sistema de revelação da verdade (*aletheia*), formação ética (*ethos*), educação integral (*paideia*[1]), e a ligação com o transcendente, o divino na *pólis*[2], "as músicas tocadas em certas cidades refletem os hábitos de seus cidadãos" (Mesti, 2012. p 244). A figura do *aedo*, como guardião e recriador da memória coletiva por meio da performance, oferece um modelo interpretativo potente.

Estabelecer um paralelo tipológico com os mestres cantadores brasileiros não significa, portanto, reduzir estes àqueles, mas sim utilizar esse *arquétipo* grego como uma lente para iluminar, nas práticas das manifestações tradicionais orais brasileiras (como exemplo o jongo, a capoeira ou o repente), a persistência de um mesmo princípio, a oralidade musical como modo autônomo, corpóreo e comunitário de produzir e transmitir conhecimento pela ancestralidade e também pelo sagrado.

O paralelo em estabelecer essa experiência grega antiga e as práticas orais de mestres cantadores contemporâneos torna-se ainda mais relevante ao pensar que na Grécia arcaica a oralidade dos aedos florescia em um mundo onde a escrita ainda não se consolidara como tecnologia dominante, na contemporaneidade, paradoxalmente, essa mesma dimensão da palavra cantada e performada reafirma seu vigor em um contexto marcado pela cultura escrita.

Isso permite compreender como, em diferentes momentos históricos e em distintas

[1] Sistema educativo grego voltado à formação integral do cidadão (Cotrim, 2016. p. 249).
[2] Cidade-estado que constituía a base da vida sociopolítica

culturas, a oralidade se mantém como via de transmissão de saberes, cosmovisões e um *ethos* comunitário. Diante disso, levanta-se a questão: como essa tradição oral, em suas múltiplas manifestações, resiste ao tempo e quais ensinamentos ela oferece aos modelos educacionais contemporâneos? A resposta está na vivência e valorização da herança musical oral representada na forma de persistência, convocando a retomada de modos de conhecimento que priorizam a escuta e a memória. Nesse sentido, surgem propostas de ensino como a Pedagogia Griô[3], que rompem com o modelo dominante ao afirmar a expressão oral e musical como via plena de transmissão e criação de saberes, compreendendo o aprender como uma vivência integral que envolve corpo, emoção e conexão com a ancestralidade.

O predomínio da escrita deslocou a centralidade que a palavra cantada ocupava na formação humana. Ao abordar a tradição oral, entende-se que se trata de um processo orgânico e argumentativo de transmissão e ressignificação de saberes[4], sustentado pela performance e não pelo registro fixo. Investigar por que certas músicas e histórias permanecem vivas sem escrita e como a oralidade enfrenta os desafios da modernidade se torna imperativo para compreender sua resiliência.

O tema desta pesquisa não indica que seja uma análise exaustiva da tradição filosófica ocidental, mas que a lente interpretativa empregada para iluminar a oralidade musical como forma de conhecimento é, ela própria, forjada nessa tradição. Ao eleger a Grécia Antiga e seu conceito de *mousiké* como *arquétipo* filosófico de partida, não se afirma qualquer superioridade ou relação de causalidade histórica com as práticas brasileiras. Trata-se, antes, de reconhecer que foi no pensamento ocidental, desde os filósofos da Grécia antiga, que se consolidou uma reflexão sistemática sobre a música como revelação (*aletheia*), formação do caráter (*ethos*) e educação integral (*paideia*). Essa reflexão serve, portanto, como ferramenta analítica para compreender como princípios epistemológicos similares operam na oralidade musical brasileira.

Este trabalho se justifica pela necessidade de repensar a formação educacional a partir dessas práticas, reconhecendo que a música em sua dimensão não escrita[5] carrega uma sabedoria ancestral e filosófica capaz de enriquecer os espaços educativos. O objetivo geral é analisar as relações entre música e filosofia no contexto educacional, por meio da oralidade. Sendo assim, o objeto central desta investigação é a oralidade musical como um sistema epistemológico específico, e não a música em sua definição universal. A pergunta que orienta a pesquisa é: como a oralidade musical, enquanto prática performática e comunitária constitui

[3] Desenvolvido no Capítulo 3
[4] Macintyre, 2001. p. 373-375
[5] *Corpus* da tradição oral por indivíduos que carregam e transmitem sua cultura de forma não escrita.

e transmite conhecimento filosófico? Para responder a isso, assume-se aqui, um território teórico que converge na compreensão da música como evento de revelação e a oralidade como um modo de cognição autônomo, fundamentado em autores que trazem a importância da oralidade, da performance e da tradição, reconhecendo na música um poder formativo e de acesso ao desvelamento do real.

Do diálogo da filosofia com a música, como propõe Marton (2005)[6], podem proliferar discursos filosóficos mais melodiosos e harmônicos. Como objetivo específico e operacional, propõe-se transferir para a esfera da educação superior o conhecimento gerado pela tradição oral, materializado em um produto educacional que valoriza a escuta e promove um desenvolvimento que envolva aspectos éticos, culturais, críticos e intelectuais[7].

A metodologia estrutura-se em uma revisão bibliográfica especializada e na análise incorporada ao produto didático. Esta pesquisa fundamenta-se teoricamente em um diálogo entre a filosofia da música, os estudos da oralidade e as pedagogias decoloniais. Para a conceituação da música como revelação e experiência formativa, recorre-se principalmente à tradição filosófica grega, em especial Platão, Aristóteles e aos pitagóricos, bem como a comentadores como Jaeger (1995) e Mesti (2012). A compreensão da oralidade como sistema cognitivo autônomo é embasada nas obras de Walter Ong (1998), Albert Lord (1971) e Paul Zumthor (*apud* Diniz, 2016). Por fim, a análise da tradição oral brasileira e suas implicações educacionais dialogam com os conceitos de memória coletiva, tradição (Hobsbawm, 2008) e, centralmente, com a Pedagogia Griô de Lílian Pacheco (2015).

A dissertação se organiza em quatro capítulos: o primeiro examina as bases conceituais da música e o legado grego; o segundo conecta a musicalidade do *aed*o ao discurso dos mestres cantadores atuais; o terceiro analisa a resiliência da tradição oral e suas implicações educativas; e o capítulo quatro apresenta o produto final: uma série de *podcasts* que, conforme Freire (2017)[8], atua como uma "tecnologia da oralidade", demonstrando a adaptação de saberes ancestrais ao contexto da oralidade secundária[9].[10]

---

[6] p. 17

[7] Educação geral - Zatti; Pagotto-Euzebio, 2022, p. 12-13.

[8] "Apesar dos aspectos técnicos de vinculação a arquivos digitais de áudio, considerando a apropriação pedagógica do *podcast*, é possível caracterizá-lo não como uma tecnologia de áudio, mas de oralidade". (FREIRE, 2017, p. 56).

[9] Ong, 1998. p. 11 e 19

[10] Nota sobre o uso dos termos: Ao longo desta dissertação, o termo "filosofia" é utilizado em sua acepção mais ampla, como um modo de questionamento, interpretação e produção de sentido sobre o mundo e a condição humana, que pode se dar por diferentes linguagens (discursiva, poética, musical). A música oral, ao forjar o *éthos*, transmitir cosmovisões e promover reflexão (mesmo que indireta), é, aqui compreendida, como um ato filosófico encarnado. Quanto ao termo "epistemologia", ele é utilizado como sinônimo de "sistema de conhecimento" ou "modo de produzir e validar saber", em conformidade com seu uso corrente nas ciências humanas, e não em seu sentido técnico estrito de "teoria do conhecimento científico".

CAPÍTULO 1 - O CONCEITO DE MÚSICA E O LEGADO GREGO

Investigar a essência[11] e o significado da música impõe um primeiro desafio que é definir o próprio objeto de estudo. Esta, porém, não é uma tarefa simples, pois o que se entende por "música" varia entre culturas e épocas. Um dos exemplos mais ricos e contrastantes com o pensamento moderno é o conceito grego de *mousiké*, que serve como ponto de partida para esta discussão.

A música, enquanto expressão artística universal, emerge como ponte entre a natureza e a cultura[12], entre o sensível e o transcendente. A sonoridade é uma característica da natureza que conecta os elementos do ambiente, formando uma espécie de paisagem acústica repleta de sons próprios, que comunicam e possuem significado. Assim como a sonoridade da natureza comunica, a expressão sonora humana, através da oralidade musical, emerge como uma forma consciente de revelação e comunicação, se transformando em arte e filosofia.

Ao explorar a fronteira entre som e música, percebe-se que a oralidade é o elo que une a natureza à cultura. Otto (2005) ajuda a refinar essa distinção ao diferenciar o canto de simples sons emocionais sem motivo, como os gritos de dor ou prazer. A verdadeira música, segundo ele, consiste em uma sequência organizada de tons musicais que expressa um estado de espírito diferenciado. Para a tradição oral referida nesta pesquisa, a "organização intencional" do canto é precisamente a ordenação de uma experiência reveladora, uma estrutura que integra tanto os sons quanto as pausas.

Nesta concepção, em que o silêncio atua como contraponto fundador, ressoa a ideia grega de harmonia como equilíbrio entre opostos. O silêncio é parte integral da estrutura musical que contribui para a dinâmica e a expressividade, e não uma simples ausência de som na música. Este conjunto de sons e pausas constitui, como comenta David (2006), "marcas distintivas" que ajudam a definir uma identidade[13] ou período musical, refletindo uma organização intencional e culturalmente situada.

Como a linguagem, a música comunica e move os sentidos, e é importante distinguir entre "significado" e "sentido". Apoiando-se em Vygotsky, Barros (2009), elucida que o "significado" é a zona fixa e exata relacionada a um conceito, enquanto o "sentido" é uma formação dinâmica, profunda e complexa, influenciada pelas experiências psicológicas do indivíduo.

---

[11] A essência da música é compreendida, a partir da *mousiké* grega, como ato de revelação performática, um sistema epistemológico vivo que se realiza na oralidade, desvelando sentidos, atualizando a memória coletiva e formando o ethos comunitário. É dar-se a conhecer cognitivamente e eticamente. (Ong, 1998. p. 41-45)

[12] A cultura diz respeito a tudo aquilo que caracteriza a existência social de um povo, nação ou grupo, sendo um conjunto integrado de modos de vida, práticas, normas e símbolos. (Santos, 1987. p. 20)

[13] Processo de como o indivíduo se reconhece e é reconhecido como membro de um grupo, ligando a construção do "eu", ao pertencimento coletivo. (Oliveira, 1976. p. 4-5)

> Vygotsky, inspirado no psicólogo francês Frederic Paulhan, entende que o sentido de uma palavra é a soma de todos os fatos psicológicos que ela desperta em nossa consciência. Assim, o sentido é sempre uma formação dinâmica, fluida, complexa, que tem várias zonas de estabilidade variada. O significado é apenas uma dessas zonas do sentido que a palavra adquire no contexto de algum discurso e, ademais, uma zona mais estável, uniforme e exata. (Barros, 2009, p. 178).

A música, enquanto manifestação cultural e histórica, exemplifica de forma majestosa a construção desse "sentido" e, sobre isso, Sekeff (2013) discute o "sentido da música sob um aspecto emocional e sensorial". Para a autora, a música possui um sentido pessoal que emerge das emoções e das experiências de quem a ouve, gerando busca por significados que refletem vivências individuais quanto coletivas[14].

Russomanno (2013) avança nessa direção ao desafiar a ideia de que a música possui um significado fixo e objetivo. Para o autor, a música não representa algo externo a ela mesma, em vez disso, seus sentidos emergem diretamente de sua própria estrutura sonora e de suas qualidades sensoriais intrínsecas. Ele postula que o sentido é ontologicamente anterior ao significado, sugerindo que a experiência sensorial e emocional imediata com a música precede e fundamenta qualquer tentativa de atribuir-lhe significados conceituais[15].

Jardim (2005) corrobora essa visão, argumentando que a música não deve ser vista somente como uma representação de algo externo, pois sua existência precede qualquer tentativa de interpretação. Antes de significar, ela simplesmente é e se manifesta em sua própria realidade. No âmbito da tradição oral grega, essa apresentação plena em si mesma é evidente. Conforme Jardim (2005), citando Torrano, "o nome das Musas é o próprio ser das Musas"[16], e esse ser não existe sem o canto. O ato de nomear ou cantar, transcende a referência e se torna performativo, pois é por meio da palavra e do som que o ser se manifesta e se configura no presente da enunciação.

Na concepção grega, a *mousiké* constituía uma apresentação plena de si, no qual o termo denota a essência das Musas, como a poesia lírica de Erato ou o canto de Euterpe[17]. A *mousiké* se manifestava como a encarnação do poder inspiratório que todas as Musas, coletiva e individualmente, personificavam[18]. Tendo isso como referência, a música, logo, realiza a verdade enquanto desvelamento constante, sendo incapaz de representar algo de maneira fixa, mas se afirmando pela sua própria abertura ao real.

Nesse sentido, a música é configurada como a memória das memórias (Jardim,

[14] p. 131
[15] p. 14 – Altura, ponto de frequência sonora (Pitch), duração, intensidade, timbre, melodia, harmonia, ritmo, forma (versões e refrões), andamento.
[16] p. 150
[17] A *mousiké* integrava poesia, música e dança, inspirada pelas Musas, na qual Erato personificava a poesia lírica e erótica, ligada à lira e ao amor melódico, e Euterpe, "doadora de prazer", regia o canto e o aulos, fundindo voz e instrumento.
[18] Brandão, 1986. p. 203

2005)[19], pois carrega a possibilidade de instaurar uma determinada "espaço-temporalidade", na qual a poética vigora. Ela atua como um princípio unificante que integra fragmentos dispersos da existência, restabelecendo a totalidade do ser. A memória autêntica, tal como a música, não se limita à evocação do passado. Ela é um fazer vibrar a presença do que está aparentemente ausente, permitindo a instauração do que ainda não é, mas que já se encontra em potencial. A música, ao dar voz a essa unidade invisível, realiza uma memória que constrói o próprio ser, a unidade do ser[20], na espessura do tempo.

A experiência fundamental para essa revelação é o ato de ouvir. Na filosofia grega, e reinterpretada por Heidegger, ouvir é um ato de pertencimento, além de captar sons (*apud* Gatto, 2018)[21]. É um estado de contemplação e participação que estabelece uma unidade entre o ser humano e aquilo que a música revela.

Se a notação musical moderna, que se desenvolveu a partir do ano 1000, sistematizou a escrita dos sons[22], a oralidade permanece como o núcleo da experiência estética. A partitura é um sistema formalizado de representação, mas a música só se realiza plenamente na sua execução e percepção. A escrita amplia e transforma a tradição oral, mas não a substitui, pois a interpretação, a criatividade e as nuances expressivas dependem da transmissão viva. A partitura não contém a música em si, da mesma forma que não se pode ouvir uma palavra apenas pela sua grafia.

Essa realização plena da música na performance oral ressoa na concepção de que ela estabelece conexões que transcendem a linguagem verbal. Covre e Zanini (2014) destacam que:

> A música é constituída por códigos sonoros próprios, códigos esses utilizados como elemento secundário, ou melhor, elemento a serviço do intérprete, a serviço do atrair, do encantar, a fim de estabelecer comunicação entre intérprete (comunicador) e ouvinte (receptor). (Luz e Davino *apud* Covre e Zanini, 2014, p. 4).

No entanto, Gatto (2017)[23] propõe uma abordagem que amplia esse entendimento, situando a música como um processo contínuo de transformação que reflete e molda a essência humana, influenciando a formação moral, intelectual e cultural do indivíduo, e não apenas como comunicação.

Percebe-se que as diversas concepções de música aqui exploradas, quando iluminadas

---

[19] p. 154
[20] Sentimento que nasce da identidade e conecta o indivíduo à coletividade, fortalecendo vínculos com valores, tradições e narrativas compartilhadas através da memória coletiva. (LIMA, 2024. p. 18-19)
[21] p. 1052
[22] Notação musical europeia medieval, especialmente a partir da adoção dos *neumas* (letras do alfabeto para precisar as alturas dos sons; signos colocados acima das sílabas do texto que sugeriam o movimento da melodia, para ajudar a memória dos cantores. Candé, 2001. p. 197, 205-209).
[23] p. 20

pelo legado grego da *mousiké*, convergem para um entendimento da tradição oral como o espaço privilegiado onde a música se realiza como revelação. É um ato performático, comunitário e ontologicamente fundador, no qual o sentido emerge do evento vivo do canto e da escuta. Diante do exposto, fica evidente que a busca pelo sentido da música não culmina em uma definição, mas em uma experiência, e é no espaço comunitário do canto e da escuta atenta que a música exerce seu poder ontológico de instaurar mundos, unir o tempo na memória e conectar o ser humano ao real de maneira imediata e transformadora.

1.1. A *Mousiké* da Grécia Antiga

O conceito de *mousiké*[24], segundo Murray e Wilson (2004), refere-se a uma prática cultural que integrava música instrumental, palavra poética e movimento físico, formando um conjunto de performances que variavam desde entretenimentos domésticos até festivais públicos. Para os autores, *mousiké*, que significa "o domínio das Musas", "representa o mais próximo que o grego antigo tinha da ideia de uma cultura ampla e multifacetada, estando no coração da cultura grega, e é de fato, talvez, o termo mais próximo no grego ao nosso (polimórfico) 'cultura'" (Murray e Wilson, 2004. p. 01). É errôneo interpretá-la como uma atividade artística isolada, pois abrange performances com fortes tradições regionais, ligação com a religião e papel importante na *paideia*.

Esta visão integrada da *mousiké* oferece uma chave filosófica para compreender um mundo onde som, palavra e movimento se articulam de forma indissociável. Este tópico focaliza os aspectos dessa experiência estética e formativa, que fundamentaram na prática artística, como também na própria estrutura da *paideia* e da vida na *pólis*, legando à tradição ocidental seus primeiros modelos teóricos[25]. Porém, em vez de uma reconstrução histórica linear, o foco recairá sobre a análise dos conceitos que permitem compreender a *mousiké* enquanto experiência estética e revelação.

A análise se concentra, assim, nos conceitos e estruturas que a tradição grega legou ao pensamento musical, reunindo elementos de diferentes contextos sob uma abordagem unificada. Para isso, a investigação será guiada pelas perspectivas complementares de pensadores como os pitagóricos, Heráclito, Platão, Aristóteles e Boécio, a partir de um recorte específico do pensamento filosófico grego.

Segundo a visão de Platão, a *mousiké* era mais do que um conjunto de sons agradáveis.

---

[24] O conceito grego de *mousiké* é mais amplo que o moderno "música", pois integrava palavra, som e movimento em uma totalidade poética, ritual e educativa que incluía a dança (*choreia*) e a poesia. Ao utilizar o termo "música" nesta pesquisa, na análise da Grécia, a referência se volta para a essa unidade indissociável da *mousiké*, enquanto na análise contemporânea, há restrição à experiência sonora organizada, tendo ciência de que se trata de um recorte operacional para fins de investigação.

[25] Os conceitos fundacionais da *paideia* grega, como a educação cívica e estética na *pólis*.

Era um meio de conexão com a ordem e a harmonia do universo, porque acreditava que ela fazia parte de um grande sistema, onde a matemática, a poesia e outras áreas do conhecimento trabalhavam juntas para explicar como o mundo funcionava, além de interligar o humano com o divino. Platão enfatizava sua importância na educação e no desenvolvimento do caráter, e a *mousiké* moldava as disposições éticas do indivíduo, bem como contribuía para a harmonia interior e o equilíbrio da alma, sendo essencial para a formação moral. Ele, ao defender o poder formativo da *mousiké*, não a separa da educação ética, pois a harmonia musical era espelho da harmonia da alma:

> A educação musical é a parte principal da educação, porque o ritmo e a harmonia têm o grande poder de penetrar na alma e tocá-la fortemente, levando com eles a graça e cortejando-a, quando se foi bem-educado. E também porque o jovem a quem é dada como convém sente muito vivamente a imperfeição e a feiúra nas obras da arte ou da natureza e experimenta justamente o desagrado. Louva as coisas belas, recebe-as alegremente no espírito, para fazer delas o seu alimento, e torna-se assim nobre e bom; ao contrário, censura justamente as coisas feias, odeia-as logo na infância, antes de estar de posse da razão, e, quando adquire esta, acolhe-a com ternura e reconhece-a como um parente, tanto melhor quanto mais tiver sido preparado para isso pela educação. (Platão, 2006. Livro III, 401d-402a).

Mesmo que Platão a visse como ferramenta educativa e ética, a simplicidade estrutural da *mousiké* era em si mesma reveladora. Ela ressoava na vida comum dos gregos precisamente por expressar de modo direto e imediato a ordem cósmica. Essa simplicidade era a condição de possibilidade para que a *mousiké* cumprisse seu papel ontológico, conectando o humano ao divino sem mediações complexas. Como aponta David (2006)[26], essa opção estético-filosófica corresponde a uma concepção de mundo onde a verdade se revela na medida e na proporção. A riqueza da *mousiké* estava, portanto, em sua capacidade de, através da expressividade melódica e modal, tornar presente e audível a harmonia cósmica, afetando a alma humana.

Nessa experiência integrada, a dança, representada pela palavra grega χορεία (/choreia/), completava a performance musical, revelando uma relação indissociável entre som e movimento. Para Platão (2006), o ritmo e a harmonia penetram profundamente na alma humana, afetando seu caráter e inspirando o gosto pela virtude[27]. Aristóteles (1990) também reconhece que a *mousiké* exerce influência direta na disposição da alma, afirmando que a música é uma imitação direta das emoções da alma:

> Contudo, não é esta a única razão que os leva a ocupar-se da música, mas também a utilidade que ela tem para o descanso. Ainda mais: é preciso indagar se a sua natureza não será nobre demais para se reduzir a essa utilidade; se é necessário participar no prazer comum que a música faculta e que todos sentem (de fato, ela associa-se a um prazer natural e por isso o seu uso agrada a todas as idades e

[26] P. 92

[27] Platão, A República. Trad. Maria H. Rocha. Livro III. 399a – 401d, 2006. p. 127 - 132

> caracteres); e finalmente ver se de algum modo, contribui para a formação do carácter e da alma. É evidente que será assim, no caso de a música influenciar a qualidade dos nossos caracteres[28]. (Aristóteles, 1990, Livro VIII, 1340a. 577 – 581)

Esses pensadores vinculam, em vista disso, música e movimento a estados da alma e do espírito, indicando uma concepção de formação integral do ser humano que envolve tanto o corpo quanto a alma numa unidade indissociável. A *mousiké* revela-se, então, como prática unificadora que, através do ritmo e da harmonia, concilia dimensões aparentemente opostas do ser, educando simultaneamente corpo e alma para a virtude.

Ainda conforme David (2006)[29], para os gregos antigos, era uma experiência integral que envolvia elementos distintos, porém como partes de um todo indivisível, no qual Platão expôs sua ideia a partir da obra *A República*, onde começa a pensar na música segmentada:

> Depois disto, não nos falta tratar do caráter do canto da melodia? - Mas sem dúvida que és capaz de dizer que a melodia se compõe de três elementos: as palavras, a harmonia e o ritmo. (Platão, 2006. Livro III, 398c-d)

Da mesma forma, o pensamento dos filósofos que o seguiram, como Aristóteles, aprofundou a análise da *mousiké* destacando aspectos como a harmonia e o ritmo como elementos distintos, embora Platão já tivesse identificado claramente os três elementos constituintes da melodia, como explica David (2006):

> Nenhum tratado do mundo antigo chegou até nós sobre χορεία. Foi somente naquela época crítica entre Eurípides e os aristotélicos, a época de Platão, que a harmonia e o ritmo foram vistos como elementos distintos e ainda assim subordinados a uma unidade maior. (...) A música hoje em dia é uma arte de juntar essas duas coisas; mas na Grécia antiga a harmonia e o ritmo se reuniam já unidos na palavra. (David, 2006, p. 35).

Porém, antes de Platão[30], surgiram as ideias de Pitágoras[31]. A escola pitagórica desempenhou um papel significativo na disseminação de ideias sobre a matemática, a harmonia e a cosmologia, e sua influência perdurou por séculos e assim seu nome está associado a descobertas fundamentais e a uma visão de mundo que integra ciência, filosofia e espiritualidade, assegurando seu lugar entre os grandes pensadores da antiguidade, embora alguns autores o considerem uma lenda[32].

---

[28] Para a mentalidade helênica, os caracteres são a virtude do homem perfeito. Com efeito, o indivíduo em que se encontram harmoniosamente reunidas às qualidades de belo e bom, corresponderia (grego clássico) ao "cavalheiro". Em termos cívicos ou políticos a caracteres atinge a sua máxima plenitude no homem íntegro, que na fase madura exerce a cidadania de forma autónoma, diligente e responsável. Nota do Tradutor (Aristóteles, 1990, Livro VIII, 1340a. 577 – 581).

[29] p. 23-39

[30] (427 A.C. – 347 A.C.)

[31] (580 – 497 A.C.) Figura seminal da matemática e da filosofia ocidentais, tem sua biografia envolta em controvérsias devido à escassez de registros contemporâneos. Embora a historicidade de sua trajetória individual seja objeto de debate, é consenso que uma comunidade intelectual, a escola pitagórica, floresceu a partir de seu legado, consolidando doutrinas que marcariam profundamente o pensamento antigo.

[32] Vários autores (...) que se empenharam em estudar os pré-socráticos, afirmam ser Pitágoras uma figura controversa dentro da História da Antiguidade, não apenas por seu caráter lendário, mas, principalmente, porque o filósofo nada deixou escrito e tudo o que temos são doxografias, ou seja, relato de suas ideias, interpretadas por outros autores. (Saboya, 2015. p. 03)

A escola pitagórica refletia sobre a harmonia cósmica que governa o universo, e essa concepção fundamentava-se na crença de que as proporções matemáticas que regulam os movimentos dos astros e os processos naturais também moldam a música[33]. Ao vincular música e matemática, estabeleceu as bases para entender a arte sonora como expressão de uma ordem cósmica, como destaca Marcondes (2007):

> Uma das principais contribuições dos pitagóricos à filosofia e ao desenvolvimento da ciência encontra-se na doutrina segundo a qual o número é o elemento básico explicativo da realidade, podendo-se constatar uma proporção em todo o cosmo, o que explicaria a harmonia do real garantindo o seu equilíbrio. (...) A teoria da harmonia musical reflete também a concepção pitagórica de que há uma proporção ideal em todo o universo que se reflete na concepção da escala musical. (Marcondes, 2007. p. 32)

Com isso foi introduzido o conceito de "harmonia das esferas", segundo o qual o movimento dos corpos celestes produzia uma música inaudível, mas perfeitamente ordenada. Para os pitagóricos, a música terrestre era, então, um reflexo audível dessa ordem cósmica[34]. Nessa perspectiva, a música transcende sua dimensão estética para se tornar uma manifestação ontológica, conectando a alma humana à harmonia matemática do universo. Essa conexão direta entre som e cosmos fundamenta o poder formativo que a *mousiké* exerceria, conforme a doutrina do *ethos,* sobre o caráter e o comportamento humano.

Além de sua dimensão cósmica, a *mousiké* também desempenhava um papel transformador na sociedade grega, na qual a doutrina do *ethos*, também reafirmada por Palisca e Grout (2007), evidenciava o impacto da *mousiké* no comportamento e no caráter humano.

> A doutrina grega do *ethos*, por conseguinte, baseava-se na convicção de que a música afeta o carácter e de que os diferentes tipos de música o afetam de forma diferente. Nestas distinções efetuadas entre os muitos tipos de música podemos detectar uma divisão genérica em duas categorias: a música que tinha como efeitos a calma e a elevação espiritual, por um lado, e, por outro, a música que tendia a suscitar a excitação e o entusiasmo (Palisca e Grout, 2007. p. 20).

Essa distinção está relacionada às divindades Apolo e Dioniso, que simbolizam, respectivamente, a ordem racional e a inspiração emocional extática. A performance apolínea, caracterizada pelo uso da *lira*[35], expressa harmonia, equilíbrio[36]. Em contraste, a dionisíaca,

---

[33] A concepção de matemática para os pitagóricos difere da compreensão moderna da disciplina. Na Antiguidade, as proporções matemáticas possuíam um caráter ontológico, trata-se de uma propriedade intrínseca da realidade, e não da ciência matemática contemporânea.

[34] Cosmos é a realidade total (divina, natural e humana) compreendida como uma ordem harmoniosa, bela e significativa, que se opõe ao caos primordial.

[35] Instrumento de cordas dedilhadas, cordas de tendões fixadas na caixa (de tartaruga ou madeira). https://www.youtube.com/watch?v=QzCqxp2CMMk&list=RDQzCqxp2CMMk&start_radio=1

[36] Está associada a formas poéticas como a *ode*, do grego "ᾠδή" (*odé*), que significa "canto" é o poema lírico, e a epopeia, do grego "έπος" (épos), é um poema narrativo extenso.

marcada pelo uso do *aulo*[37] e com a prática do *ditirambo*[38], conecta-se com o êxtase e a emoção intensa.

Importa destacar que a tragédia grega é o lugar privilegiado onde esses dois princípios musicais e simbólicos se entrelaçam, sintetizando o apolíneo (forma, limite) e o dionisíaco (entusiasmo, paixão) em uma integração que constitui a essência da arte trágica. Essa tensão dialética entre essas duas performances, encontra um paralelo no pensamento de Heráclito, para quem a própria realidade era regida pelo conflito harmonioso dos opostos.

Heráclito[39] foi pioneiro ao estabelecer a conexão entre o *logos*, a ordem universal, e a escuta humana. Considerou que o modo como um indivíduo escuta determina sua relação com o cosmos e define sua essência, ou *ethos*. Segundo Costa (2013), essa escuta é um espectro que vai desde incompreensão sonora à compreensão perfeita.

> Em Heráclito, a relação entre o homem e o *logos* dá-se por meio de uma escuta. Desta relação origina-se um espectro de audição humana que guarda incontáveis possibilidades, desde a mais absoluta "surdez" até a homologia[40], a audição perfeita. (...) é o modo da nossa escuta que determina o que cada um de nós é, particularmente, assim como «ouvir o *logos*" é a condição ontológica que distingue o êthos do homem, universalmente. (Costa, 2013, p. 10)

Para Heráclito[41], a música não era uma representação do cosmo, mas sua manifestação sonora direta, um reflexo vivo de sua organização. Essa concepção encontra sua formulação mais potente na ideia de "harmonia inaparente". Russomanno (2013) expande esse pensamento ao destacar que, para Heráclito, a "harmonia inaparente" rege a tudo de uma forma mais podcrosa.

> Lembremo-nos ainda uma vez de Heráclito. Em sua utilização do conceito de ἁρμονία[42] (...), há sempre um confronto, um conflito, uma tensão, um desvelar daquilo que se esconde por natureza: "harmonia inaparente mais forte que a do aparente". Entendemos que a harmonia inaparente é a verdade singular reveladora (ἀλήθεια[43]) do artista compositor, aquilo que estava oculto e está sendo revelado. A ἀλήθεια é invenção. (Russomanno, 2013, p. 25).

A perspectiva de Heráclito enfatiza a transitoriedade e o dinamismo. A harmonia (por extensão, a música) surge da tensão entre forças opostas, sendo justamente essa interação dinâmica que mantém o equilíbrio no mundo.

Migrando para Platão e Aristóteles, percebe-se como a *mousiké* se tornou central no projeto educativo grego, articulando ética, estética e política. Platão[44] a coloca como um

---

[37] Instrumento de palheta simples ou dupla, muitas vezes com dois tubos, tinha um timbre estridente, penetrante. https://www.youtube.com/watch?v=JdHLrjn7BDU&list=RDJdHLrjn7BDU&start_radio=1

[38] Composição lírica coral cantado e dançado que exprime entusiasmo ou delírio.

[39] (540–470 A.C.) filósofo pré-socrático.

[40] Homologia (ὁμολογία) é correspondência, semelhanças estruturais ou funcionais.

[41] Costa, 2013. p. 80-81

[42] Harmonia (armonía)

[43] Verdade (*aletheia*)

[44] Platão, A República. Trad. Maria H. Rocha. Livro III. 2006. p. 124

componente primordial na formação do caráter, capaz de influenciar a alma humana e moldar os cidadãos para uma vida equilibrada.

Por outro lado, Aristóteles[45], em sua *Política*, vê a *mousiké* de um modo a reconhecer seu poder educativo, mas sem a idealização platônica, considerando sua capacidade de transmitir emoções e influenciar o comportamento. Como explica Peña, (2023)[46]Aristóteles vê a música de uma maneira mais ligada ao movimento e à natureza, reconhecendo que envolve vibrações que geram movimento, tanto no corpo quanto nas emoções. A música, assim compreendida, está no cruzamento entre natureza e cultura, sendo, ao mesmo tempo, experiência física e expressão estética que mobiliza, transforma e afeta.

A capacidade que a música tem de tocar o transcendente, que os gregos intuíam, encontra ressonância em formulações contemporâneas. Peña (2023), por exemplo, ao discutir a unidade da obra musical, identifica um "domínio simbólico" [47] particularmente relevante:

> (...) a unidade da obra musical pode manifestar-se, no mínimo, de três maneiras: (i) no domínio morfológico[48] (...); (ii) como princípio unificador[49] (...); (iii) no domínio simbólico, que emerge a partir das unidades de sentido que um ouvinte seria capaz de produzir[50]; (...). Este último domínio é o que conceitualizamos como obra musical em um sentido transcendente, ou seja, tudo que transcende as propriedades físico-acústicas próprias do fenômeno sonoro e é capaz de propiciar a reconfiguração do nosso campo simbólico. (Peña, 2023, p. 115)

Ao incluir essa terceira dimensão, Peña (2023) oferece uma conceituação moderna para o caráter simbólico do indivíduo por meio de experiências subjetivas e transformadoras[51] que podem ser atribuídas à tradição filosófica. Esta[52], entendida como uma linhagem viva de pensamento que concebe a experiência musical como um modo de conhecimento, de formação ética (*ethos*) e de revelação (*aletheia*) do real[53]. Sendo assim, a capacidade transcendental, explorada em termos contemporâneos[54], é o cerne desse legado que Boécio[55] se dedicou a preservar, não sendo apenas uma nova ideia.

---

[45] 1340b, p. 581.
[46] p. 115
[47] Essa abordagem reforça a ideia de que a unidade musical é um conceito versátil, que depende tanto da estrutura da obra quanto da experiência do ouvinte, abrangendo questões técnicas, estéticas e interpretativas. (Peña, 2013. p. 115-124)
[48] Qualidade perceptível resultante de escolhas que privilegiam a similaridade das estruturas sonoras em concomitância com a gradatividade das mudanças paramétricas.
[49] O exemplo da série dodecafônica (doze notas na escala cromática) de Schoenberg. https://www.youtube.com/watch?v=uKakP5yMfsY&list=RDuKakP5yMfsY&start_radio=1 (A. Schoenberg. Tres piezas para piano op.11 nº 3.)
[50] Associando aspectos sonoros imediatamente perceptíveis da obra musical a sentidos que dependem tanto da estrutura psíquica quanto das experiências prévias de quem ouve, sendo, ao mesmo tempo, parcialmente condicionados por um contexto que delimita certo escopo de probabilidades interpretativas.
[51] Deslocamento do significado musical da propriedade físico-acústica para uma experiência subjetiva capaz de reconfigurar o campo simbólico de quem ouve.
[52] Tradição filosófica.
[53] Persistência histórica desta compreensão da música como via de acesso ao transcendente e à verdade.
[54] Reconhecer que a música transcende a matéria sonora e atua diretamente na psique, reorganizando emoções, memórias e identidades a partir da interação entre a estrutura da obra, as experiências prévias do ouvinte e o contexto cultural que delimita as interpretações.
[55] Filósofo romano que viveu entre 480 e 524 D.C. Figura central na transição entre a Antiguidade e a Idade Média.

Na era da filosofia helenística, a obra *De Institutione Musica*[56] do filósofo Boécio se consolidou como um dos principais tratados musicais preservados durante a Idade Média, mantendo vivas as ideias de filósofos greco-romanos para quem a música expressava a harmonia do universo (*apud* Castanheira, 2009).

Boécio se preocupava com o declínio do conhecimento na sua época, e alertou para o risco de perda do saber acumulado pelos pensadores da Grécia antiga, temor este que se baseava na falta de transmissão e preservação do conhecimento. O ponto central da crítica de Boécio, conforme relatado por Castanheira (2009), é que a razão humana, embora dotada de potencial, precisa ser constantemente exercitada para evitar o estancamento intelectual.

> O maior medo de Boécio era de que o colapso dos altos estudos, o qual presenciava, pudesse fazer com que todo o conhecimento adquirido pelos filósofos e cientistas da Grécia antiga simplesmente se perdesse por uma falha na transmissão. Uma coisa é ser dotado de razão, dizia o autor, outra é usá-la [...]. O homem, que há muito vem sendo preguiçoso em usar sua mente, adota uma posição da qual ele nunca move, e não aprende nada até a velhice. (Castanheira, 2009, p. 07)

A visão de Boécio, ao enfatizar a razão e a disciplina intelectual, aprofundava e não contradizia a tradição grega da *mousiké* como revelação. Para ele, o exercício rigoroso da mente através da música não era oposto à experiência direta, mas a condição para se alcançar a harmonia universal. Dessa forma, Boécio sintetiza e perpetua a compreensão da música como via de acesso ao transcendente, agora fundamentada num método sistemático de preservação e transmissão do saber. O mito das Musas, como será visto a seguir, revela a dimensão transcendente dessa tradição como técnica[57], mas também dom divino e acesso ao invisível.

Com base na análise conceitual desenvolvida, defende-se que a tradição grega consagrou a *mousiké* como a linguagem filosófica fundamental da *paideia*, cujo caráter primordial se expressava na oralidade viva e na performance integrada. Esta concepção musical constituía um modo de revelação (*aletheia*[58]) e acesso direto à harmonia cósmica, representando uma forma de conhecimento que antecedia e transcendia a racionalidade discursiva. Esta perspectiva unifica o pensamento grego, desde a simplicidade como manifestação da ordem universal em Platão até a harmonia matemática pitagórica e a tensão reveladora de Heráclito se compreende que a música operava como via direta de compreensão e transformação da alma. A perda progressiva desta unidade originária, simbolizada pelo esquecimento da χορεία[59] (/choreia/) e pela crítica de Boécio, representa o eclipse de um

[56] Obra do séc. VI. Publicação em 1867.
[57] Entende-se hoje como pedagogia.
[58] Revelação ou desvelamento, trazer à luz o que estava escondido.
[59] Representação para dança.

paradigma epistemológico fundamental. Desse modo, a *mousiké* configura o fundamento de uma epistemologia da oralidade, onde o conhecimento se realiza através da experiência sensível, comunitária e transcendente da escuta.

1.1.1. A Inspiração Artística das Musas

A transição do pensamento mitológico para o filosófico na antiguidade grega não representou uma ruptura com o sagrado, mas uma reconfiguração da relação entre humano e divino. Nesse processo, as Musas permanecem como figuras centrais na concepção de inspiração artística, entendida como uma forma de revelação. A visão de Walter Otto (2005) e Jaa Torrano (2007) é importante para desvelar como essa concessão divina configurava um modo específico de conhecimento e expressão, primordialmente oral.

Para Otto (2005), as Musas são figuras centrais da criação poética e espiritual na cultura grega, que conferem a voz divina ao poeta, dando origem à palavra cantada. Seu estudo destaca o caráter simbólico espiritual dessas divindades. Torrano (2007), por sua vez, se concentra na *Teogonia*[60] de Hesíodo, mostrando como as Musas ligam o mundo divino ao humano por meio da palavra inspirada, participando ativamente da ordenação do cosmos.

Em Hesíodo (Torrano, 2007) as Musas, filhas de Zeus e Mnemosyne (Memória), personificam a revelação direta da harmonia universal. Sua genealogia divina reflete o vínculo entre inspiração, memória e a ordem cósmica, enfatizando que eram agentes na mediação entre o humano e o divino. Essa mediação se manifestava no canto, performance oral por excelência. Otto (2005) ressalta que "o canto e a fala também são ocupações divinas" (Otto, 2005. p. 30)[61], nas quais se manifesta o ser. O canto das Musas, portanto, ordena e harmoniza o universo, celebrando a soberania de Zeus e conectando passado, presente e futuro numa contínua manifestação da verdade revelada pela voz. Torrano (2007) explicita essa função como "mundificante":

> O Mundo (Mundus = puro, consagrado) é o Canto das Musas, as quais não são senão a teocosmofânica função do Cantar, explicitações do Ser de Zeus e da Memória (e este Zeus e Memória são explicitações do Ser inconcusso e primordial da Terra-Mãe, Fundamento de Tudo e de todos os mortais e Imortais); — e, sensuais e fecundas, infundindo a volúpia de ouvir, ver e Ser, as Musas são o Canto Mundificante (teogônico = cosmogônico e consagrado) Ouvido por Si Mesmo Que O Canta." (Torrano *in* HESÍODO, 2007. p. 91)

A partir dessa concepção, o poder de Zeus, por meio de Mnemosyne, gera as Musas, forças divinas que, através da palavra sonora, se tornam presentes:

> O poder de Zeus, centrado no espírito {epí-phron), dá-se como o gerador e o sujeito dessa grande percepção (mégan noon) em que seu cônjuge Memória gera as Forças

[60] Descrição do nascimento dos deuses, de sua genealogia e filiação.
[61] Tradução nossa

> do Canto (= Musas) pelas quais os nomes-numes[62] se fazem presentes como presenças configuradoras da totalidade do que se desvela e do que não se desvela. (Torrano *in* HESÍODO, 2007. p. 67)

Logo, a oralidade musical assume um papel ontológico, que é o meio pelo qual o cosmos se revela e se estrutura, em correspondência direta ao ato criador de Zeus.

A invocação das Musas pelos poetas evidencia a importância dessa conexão. Elas conferiam o poder de nomear as divindades, permitindo que fossem reconhecidas e manifestadas através do canto. Esse processo representava a própria presença divina na criação artística. Porém, a inspiração dessas divindades não se restringia à poesia, ou ao canto. Otto (2005) observa que elas foram associadas a outras áreas do saber, como agricultura, adivinhação e arquitetura, refletindo a crença de que a inspiração divina era a chave para o sucesso em qualquer atividade essencial.

É uma associação que demonstra como a inspiração artística permeava todos os domínios do saber, antecipando a visão platônica da música como fundamento da *paideia.*

> Também a ciência da agricultura e o cuidado no crescimento das plantas estão ligados às Musas. (...) as Musas ensinaram a Aristeu a arte da adivinhação. Que o espírito divino das Musas também atua na arte da construção já foi expresso relativamente cedo. (...) a Musa é mencionada como uma arquiteta[63]. (Otto, 2005, p. 40)

Diante disso, as Musas são figuras centrais para compreender a *mousiké*, em sua origem sacralizada. Do termo *mousiké*, carregada de sacralidade, derivou-se "música", que, conforme aponta Otto (2005), são radicalmente contrastantes. A relação entre as Musas e a *mousiké* ilustra como a performance oral do canto era um meio de contato e revelação do divino, diferente da banalização[64] da "música", contemporânea, no sentido de sua origem. É um convite à reflexão sobre a importância da oralidade musical, sugerindo que ela vai além do prazer sensorial para se tornar uma via de elevação e conexão com verdades ontológicas.

1.1.2. As Múltiplas Facetas[65] da *Mousike*

Se as Musas representavam a fonte divina da inspiração, a *mousiké* era sua manifestação concreta. Como já evidenciado, longe de corresponder à música no sentido moderno, essa experiência totalizante permeava as esferas da arte, da religião, da educação e da política. O objetivo aqui é aprofundar a análise de como as suas formas específicas moldavam o *ethos* comunitário e a ordem social, investigado através de estudiosos como David (2006) e Murray e Wilson (2004), com ênfase na regulação proposta por Platão.

---

[62] Referindo-se a forças divinas
[63] Tradução nossa
[64] p. 25
[65] O termo "facetas" permite uma análise distinta sem romper a unidade do todo.

A etimologia de *mousiké* (μουσική), que a vincula diretamente às Musas, revela sua natureza essencialmente plural. Dessa forma, o termo não designava uma "arte entre outras", mas a síntese das artes sob a orientação e influência do divino. Jardim (2005) compreende *mousiké* como a "musa das musas" não representando a música no sentido moderno, mas uma totalidade estética permeada pela inspiração divina, enquanto David (2006) remete à arte das Musas ao descrevê-las como dançarinas divinas que integravam a poesia épica e lírica, bem como a dança coral, presente em rituais dionisíacos e festivais cívicos. Essa unidade indissociável (poesia, dança e música) se refletia na métrica grega, onde ritmos como o hexâmetro dactílico[66] eram "medidas de dança", evidenciando como a oralidade poético-musical estruturava a linguagem.

> As Musas presidiram às artes da linguagem, mas eram dançarinas, e o papel da dança não deve ser subestimado no desenvolvimento da língua e da prosódia gregas. (...) Os metros gregos eram medidas de dança. Sua arsis e tese[67] pertenciam aos pés dos dançarinos. (...) Enquanto no caso do hexâmetro, o compasso vinha primeiro, e o ritmo das palavras originalmente acompanhava o baque e a pulsação dos pés dançantes, na lírica coral não havia compasso externo; os longos e curtos inerentes às palavras forneciam por si mesmos o ritmo.[68] (David, 2006. p. 66)

A noção de *arsis* (ἄρσις), "elevação", e *thesis* (θέσις), "baixar o pé", demonstra que o ritmo na Grécia antiga era uma experiência corporal e revelatória. O hexâmetro, como forma métrica por excelência da poesia épica, era antes de tudo uma medida de dança[69] que estruturava a revelação do mito e da memória coletiva. Mota (2021) corrobora essa visão ao analisar os textos de Homero, Hesíodo e Píndaro como exemplos de tradição integrada à *mousiké*, onde a performance pública, com a música e dança, eram elementos essenciais na educação e na transmissão de valores culturais.

> É bem sabido que o significado da antiga palavra grega mousik *(mousikë)* não pode ser reduzido *sic et simpliciter* nem a 'música' nem a qualquer palavra paralela em outras línguas modernas *('Mousik', 'musique', 'música',* etc.). O conceito grego de *mousikë* abrange, de fato, uma gama notavelmente ampla de aspectos relativos à religião, à educação, à política e até à arte da guerra. Como consequência, é improvável que hoje em dia um único estudioso possa fornecer uma visão abrangente de um assunto tão diversificado.[70] (Murray e Wilson, 2004. P. 108)

A complexidade evidenciada nessa performance corporal integrada é um reflexo da

---

[66] Hexâmetro dactílico, com seus dezessete unidades métricas (que significa "seis pés" (ἕξ – seis; μέτρον – medida), significando "seis pés" métricos) - Dáctilo: — ∪ ∪ / Espondeu: — — / Linha de verso hexâmetra dactílica: — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — — ∪ . É apresentado no Epinomis de Platão como expressão da harmonia universal. A "dança das Musas" é associada aos números nove e oito, médias harmônicas e aritméticas entre seis e doze, que representam a proporção dupla (2:1). Essa relação numérica confere concordância e comensurabilidade ao ritmo poético, vinculando a estrutura métrica a um princípio matemático e cósmico. (David, 2006. p. 95).

[67] Descrevia os movimentos rítmicos nos metros gregos: Os metros gregos consistiam em padrões rítmicos da poesia antiga, baseados na alternância de sílabas longas e breves. Sua análise divide-se em três domínios: a prosódia, que estuda a quantidade silábica; a métrica, que examina a estrutura do verso; e a estrófica, dedicada à organização dos cantos. (Gentili *apud* Lopes, 2006).

[68] Tradução nossa.

[69] "pé métrico": combinação de sílabas longas (—) e curtas (∪).

[70] Tradução nossa

natureza multifacetada da *mousiké* como um todo. Murray e Wilson (2004) reforçam essa visão ao destacar a amplitude notável do conceito, que transcende em muito qualquer definição moderna de música.

Diferentemente da visão moderna que frequentemente limita a música ao som, *mousiké* era uma prática holística que envolvia corpo, mente e espírito, muito importante para a vida grega. Na religião, era veículo privilegiado para comunicação com o divino. Isso se dava tanto nos hinos apolíneos de Delfos, que Platão, segundo Dodds (2002)[71], via como "força conservadora" e estabilizadora da tradição, quanto nos ritos dionisíacos, onde induziam o êxtase coletivo.

Como aponta Vernant (2006)[72], os rituais garantiam o "funcionamento harmonioso da sociedade". Na educação (*paideia)* a *mousiké* revelava seu duplo aspecto como disciplinador da alma, defendida por Platão, e transmissor de memória cultural, herdado dos *aedos*. De acordo com Jaeger (1995), citando aquele filósofo, a *mousiké* combinava elementos racionais e emocionais, sendo uma ferramenta pedagógica para disciplinar as emoções e cultivar virtudes essenciais para a vida cívica.

> Segundo o pensar de Platão, o aspecto da poesia muda, caso se analise o seu valor como norma de conduta ou como conhecimento da verdade absoluta. Este segundo caso acontece na análise final da poesia, no livro X da República, onde ele a considera apenas o reflexo de outra imagem reflexa. Mas, aqui, é do grau supremo do saber que ele a contempla. Ao estudar, porém, a estrutura da *paideia* dos "guardiões", coloca-se no plano de uma simples opinião acertada (doxa), plano em que toda a educação musical se move, e adota, por isso, uma atitude mais transigente. Aqui reputa a poesia um importante veículo de cultura e expressão de uma verdade superior. (Jaeger, 1995. p. 772)

A concepção de que a música era o "alimento verdadeiramente cultural" (Jaeger, 1995) levava os pensadores gregos a entendê-la como a forma de arte mais potente para moldar o *ethos*. Por meio de seu ritmo e harmonia, acreditava-se que a *mousiké* comunicava valores elevados, como a perfeição e a dignidade, mais profundamente que qualquer outra linguagem, criando um ambiente espiritual saudável que, desde a infância, influenciava o desenvolvimento de uma sociedade harmoniosa (Jaeger, 1995)[73].

A compreensão dos modos gregos (jônico, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio, lócrio) como veículos de *ethos* reforça que a *mousiké* era antes uma tecnologia da alma do que um sistema abstrato de escalas[74]. Conforme Mesti (2012), a educação dos *aedos* dependia da memória auditiva, e filósofos como Platão e Aristóteles acreditavam que o *ethos* de uma comunidade gera, pela música, disposições morais nos indivíduos. Cada modo funcionava

[71] p. 224
[72] p. 60
[73] p. 773
[74] https://www.youtube.com/watch?v=jTh2SJKHcPs

como um canal específico de revelação ética e emocional[75], moldando o caráter através de qualidades sonoras que se acreditava manifestarem diferentes dimensões do real (Palisca, 2007)[76].

Já na política, a *mousiké* se tornava instrumento de coesão social, mas também objeto de controle. Platão, citado por Roitberg (2018), via na música um instrumento importante para manter a ordem e a estabilidade política. Em sua perspectiva conservadora, um controle rigoroso sobre a produção musical era necessário para evitar que "ideias inovadoras" ou uma "liberdade musical" excessiva desestabilizassem o Estado, afastando os cidadãos dos valores tradicionais e da autoridade.

Com base nesse panorama, a reconstrução literal da *mousiké*, ou seja, em sua forma específica, apresenta desafios epistemológicos pela sua essência multimodal[77] e seu contexto ritual historicamente situado. Lawson (2020) destaca que *mousiké* era uma prática que integrava sons, movimentos e aspectos visuais, o que contrasta com a visão moderna de música. No entanto, compreender seus princípios fundamentais permanece essencial para resgatar a visão grega dessa prática musical como tecnologia da revelação. Esse *insight* é importante para revisitar o papel da performance oral na contemporaneidade.

Portanto, estudar as múltiplas facetas da *mousiké* é compreender como a oralidade estruturava-se como eixo articulador entre *ethos, cosmos* e *logos*. Essa herança viva, que não se esgota na antiguidade, lança as bases para repensar as experiências de sentido na contemporaneidade, para além da transmissão de informação informal.

1.2. Conceitos e Abordagens da Música

Definir música é um exercício que revela mais sobre a necessidade humana de delimitar e compreender o mundo do que sobre a música em si. Ao estabelecer o que deve ser incluído ou excluído de seu significado, toda definição expressa uma determinada visão de mundo, carregando consigo valores e crenças específicas. Partindo da premissa de que a definição simplista de "som organizado" é insuficiente[78], este capítulo explora a complexidade desta experiência sonora significativa através de suas diversas abordagens ontológicas, sempre em diálogo com o legado da *mousiké* grega como prática reveladora.

Scruton (*apud* Couto, 2019)[79], argumenta que a organização sonora, por si só, não

[75] Exemplo: Dórico, transmitia força e equilíbrio; Frígio associado à paixão e excitação; Lídio carregado de suavidade e alegria; Mixolídio evocava tristeza ou melancolia.
[76] O Humanismo renascentista fomentou a redescoberta e tradução de tratados musicais gregos, reacendendo o estudo de seus conceitos teóricos. Esse movimento contextualiza as tentativas da época, como a de Glarean, de recuperar, ainda que reinterpretando o sistema musical da Antiguidade. (Palisca, 2007. p. 187).
[77] Sonora, corporal, visual.
[78] Insuficiente porque existem outros eventos sonoros organizados que não são considerados música, como por exemplo, a própria fala humana ou os ruídos de máquinas.
[79] p. 30

define a música, uma vez que está também presente na poesia. A distinção reside na matéria-prima e em seu fim, ou seja, enquanto a música elege os elementos da estrutura sonora[80] como fim em si mesmo, na poesia a sonoridade da palavra (seu ritmo, seus fonemas) constitui a própria essência do fazer poético, e não um suporte para o significado linguístico. Em outras palavras, o som da palavra é a própria poesia, aproximando-se da concepção integradora da *mousiké*, que unia esses elementos numa experiência estética e formativa indissociável.

Um exemplo paradigmático que desafia a noção tradicional é a obra "4'33''" de John Cage[81]. Sua execução, baseada em silêncios ambientes, transforma sons casuais, como vento ou chuva, em parte da experiência musical, questionando radicalmente a necessidade de intenção e organização sonora convencional. Conforme Couto (2019), obras como esta ampliam os limites conceituais da música, como também arriscam dilui-la até a perda de significação. Esse evento performático pode ser entendido como um convite a ouvir o mundo como uma composição, reafirmando a capacidade da música de revelar dimensões do real através da experiência auditiva.

As discussões ontológicas subsequentes, no entanto, frequentemente se distanciam dessa natureza reveladora e performática. O debate entre idealistas, que localizam a obra na mente do compositor, e platonistas, que a entendem como uma estrutura abstrata e intemporal[82] tenta capturar a música em categorias que não correspondem à sua essência vivida[83]. Esses dilemas, como a dificuldade de uma estrutura intemporal se relacionar com performances temporais, evidenciam o caráter singular da experiência musical (Couto, 2019)[84]. Mas ela exige a materialidade de performance para se manifestar, ao mesmo tempo em que aponta para uma dimensão transcendente. Na tradição grega, a música era uma força atuante que, através da performance, manifestava o *ethos* e conectava o humano ao cósmico, e não era ideia na mente do compositor, nem estrutura abstrata.

---

[80] Altura, ritmo, timbre, harmonia.

[81] A estreia de 4'33", em 29 de agosto de 1952, em Woodstock, Nova York, foi realizada pelo pianista David Tudor. A obra, dividida em três movimentos silenciosos — de 30 segundos, 2' 23" e 1' 40" —, consistiu no ato de abrir e fechar a tampa do piano e acionar um cronômetro, transformando os sons ambientes, como vento e chuva, em parte da composição. A reação da plateia, entre saídas e aplausos, reforça seu caráter disruptivo, que coloca em questão a necessidade de intenção e organização sonora na definição de música. Composta em 1952. https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4

[82] Conforme Couto (2019) o termo intemporal refere-se à natureza ontológica do objeto abstrato, algo que não existe no tempo, ou seja, está fora da duração cronológica, não ocupa lugar na sucessão de instantes, então, uma categoria lógica e metafísica. A autora traz este tema à discussão com a pergunta "A música pode ser considerada um objeto abstrato, mas caso ela seja de fato um objeto abstrato, não possui existência temporal. Sendo assim, como consegue ter relações temporais com particulares concretos?" (Couto, 2019. p. 12). É uma investigação na qual ela atribui à música uma categoria de entes que não se submetem à dimensão temporal. Nesse sentido, a obra não "dura", ela simplesmente é (ou subsiste) fora do fluxo temporal. Portanto, o termo "intemporal" aqui utilizado se refere à uma discussão ontológica, e não a capacidade de uma obra permanecer relevante através do tempo, que seria atemporal.

[83] Se a obra é um objeto abstrato intemporal, como a 5ª Sinfonia de Beethoven pode ter relações temporais com performances concretas após a morte do compositor?

[84] p. 12-13

Outras abordagens[85], como o nominalismo[86] e a teoria performativa[87], enfatizam a concretude da execução sonora, mas também se mostram insuficientes para explicar plenamente o poder revelador da música. A tensão entre estas correntes filosóficas (entre o abstrato e o concreto, a forma e a emoção) sinaliza que a música reside justamente na relação fecunda entre esses pólos, e é nesse contexto que as definições intencionalistas ganham relevância. Jerrold Levinson (1990)[88] propõe que a música seja "som humanamente organizado" com a intenção primária de ser ouvido como tal, visando uma "elevação da vida, ou da consciência". Esta definição abrange tanto o concerto reflexivo quanto o ritmo frenético, posicionando a intenção humana de enriquecer a experiência como núcleo da atividade musical. De modo complementar, Andrew Kania (*apud* Couto, 2019)[89] incorpora a essa intencionalidade características musicais básicas, como altura tonal e ritmo, legitimando a improvisação como um ato criativo intencional e espontâneo.

Aproximando-se das definições intencionalistas de Levinson (1990) e Kania (2019), a concepção de música aqui adotada reconhece a intencionalidade humana como elemento central. Contudo, por exemplo, o canto dos pássaros pode ser incluído como música quando a escuta humana o investe de intencionalidade estética. A intenção, nesse contexto, se desloca da fonte sonora para o ouvinte, que, ao perceber o som natural com atenção musical, o transforma em experiência significativa e reveladora.

Com base nessa reflexão, a música se consolida como organização intencional de sons que visa, antes de tudo, o desvelamento de dimensões do real. As definições citadas que enfatizam a intenção e a experiência enriquecida ecoam em termos contemporâneos a aspiração reveladora da *mousiké.* Diferente de ruídos casuais, a organização musical é um ato deliberado que ressoa essa tradição, não mais para moldar diretamente o *ethos* do cidadão da *pólis*, mas para restaurar, na contemporaneidade, a experiência da música como acesso ao transcendente. A criação espontânea e oral consolida-se, assim, como a atualização viva de uma tradição sonora e cultural que atravessa os tempos.

1.3. A Discursividade Musical

A oralidade musical descreve a fusão entre palavra e som, performada e transmitida pela voz[90]. Como testemunho de um modo de ser, a música oral adentra os campos ético,

[85] A autora ainda inclui o idealismo (considera as obras musicais como expressões da mente humana, capturando as ideias e emoções do compositor) e eliminativismo (rejeita a ideia de obras musicais como entidades distintas, focando nas performances e experiências auditivas concretas). Couto, 2019. P. 14.
[86] Nega a existência de universos abstratos, afirmando que as obras musicais são apenas nomes atribuídos a conjuntos de sons específicos.
[87] Enfatiza que cada execução musical é uma realização única de um tipo abstrato.
[88] p. 271-272
[89] p. 100
[90] Monteiro, 2014. p. 16

filosófico e formativo[91], constituindo-se como uma força integradora na vida comunitária que ultrapassa a esfera estética. Para compreender essa abrangência, investiga-se aqui a discursividade musical, ou seja, a capacidade da música de se organizar como uma prática significante, articulando intenções, códigos e contextos de recepção.

Se, para os gregos, a *mousiké* já englobava uma dimensão comunicativa e educativa, atualmente a noção de discursividade musical permite compreender como os sons intencionalmente organizados agem no mundo social, mediando relações, constituindo identidades e veiculando visões de mundo. A música, segundo Geertz (2008)[92]opera, assim, como uma forma de ação simbólica, encapsulando e transmitindo os valores, tensões e afetos de uma comunidade.

Este termo, discursividade musical, designa uma modalidade de ação sobre o mundo, um meio pelo qual indivíduos e comunidades constroem, negociam e transmitem sentidos. A natureza discursiva da música, no entanto, se fundamenta numa capacidade singular, que é de estabelecer uma via de acesso ao sensível e ao inteligível, constituindo-se como prática social de revelação e não de mera significação. Diferente do modelo linguístico, a música opera através de sons organizados no tempo que atingem diretamente a sensibilidade, para propiciar experiências de desvelamento onde os sentidos emergem antes de conceitos.

A noção de intencionalidade, discutida por Levinson (1990)[93], é central para essa compreensão, pela sua definição como sons organizados com uma intenção, voltada para o enriquecimento ou intensificação da experiência. Essa perspectiva é complementada por Small (1998), que desloca o foco da música como objeto para compreendê-la como ação, afirmando que seu significado reside exatamente "no que as pessoas fazem" (Small, 1998, p. 08)[94] ao participarem de um ato musical.

Por fim, a discursividade musical manifesta-se em suas dimensões expressiva, comunitária e ontológica, não como esferas separadas, mas como uma prática reveladora única. Mais que um sistema de signos, a música é um meio vivo através do qual o indizível se faz presente, atualizando na oralidade a tradição reveladora da *mousiké.*

1.3.1. A Música como Expressão e Comunicação

A música opera como um processo de partilha e construção de sentidos, criando vínculos e fortalecendo identidades coletivas. Nesse contexto comunicativo, a linguagem musical se configura como meio estruturante, uma "concatenação de momentos lógicos e

[91] Essa concepção ressoa com o *éthos* educativo da Grécia antiga, onde a formação do cidadão estava ligada à escuta dos *aedos*, à participação nos coros e à interiorização dos mitos cantados.
[92] p. 08
[93] p. 271-272
[94] Tradução nossa

expressivos"[95], portadora de um significado interno onde cada momento remete a outro, configurando uma linguagem que significa a si mesma.

Desde a Grécia antiga, a música é reconhecida como uma forma singular de expressão, capaz de transmitir afetos e significados complexos. Segundo Souza (2023)[96], ela funciona como um meio sistemático de comunicação que, similar à linguagem verbal, mas com características distintas, organiza sons de maneira intencional e racional. Sua expressividade evoca emoções de maneira direta através de elementos como melodia, ritmo e timbre, conectando-se profundamente às experiências humanas.

Souza (2023)[97] dá continuidade ao dizer que a música se distingue da linguagem verbal por comunicar sentimentos e conceitos abstratos. Enquanto a fala busca descrever o mundo de forma objetiva, a música se concentra em transmitir estados afetivos como "tranquilidade" ou "tensão", moldando a experiência subjetiva do ouvinte de forma universal. Esta capacidade de transcender barreiras linguísticas faz da música um veículo único de comunicação que ressoa através de culturas e épocas[98].

Lamas (1992)[99] sustenta que as diversas tradições musicais compartilham uma "unidade na multiplicidade", uma essência comum que transcende elementos acústicos para se revelar como força unificadora. Esta perspectiva ilumina o papel do pesquisador em contribuir ativamente para a transmissão das tradições musicais, garantindo que permaneçam vivas para as futuras gerações.

O poder comunicativo da música carrega, contudo, uma dimensão ética essencial. Platão (2002)[100] já alertava sobre seu duplo potencial, quando cita que a música pode tanto elevar quanto corromper a alma, dependendo de seu uso. Essa advertência ressoa através dos séculos, lembrando que a força transformadora da música exige responsabilidade em sua aplicação, seja na antiga *paideia* grega, nos encontros culturais ou nas práticas educativas contemporâneas.

Assim, da *mousiké* grega às ações de tradição atuais, a oralidade musical se perpetua como meio privilegiado de comunicação comunitária, acessando e manifestando dimensões do real que transcendem a linguagem ordinária. A oralidade musical perpetua-se, assim, como meio privilegiado de comunicação comunitária, atuando como linguagem essencial da condição humana que conecta diretamente o sensível ao inteligível.

---

[95] Noronha, 2014. p. 62-63
[96] p. 04
[97] p. 09
[98] Lamas, 1992. p. 11
[99] p. 11
[100] Platão, 2002, Livro III, p. 139

1.3.2. A Música como Linguagem

A música se manifesta revelando dimensões da experiência humana inacessíveis à racionalidade discursiva, e esta seção propõe uma reflexão sobre a música como linguagem que expressa o indizível, isto é, os afetos e significados que escapam às estruturas da linguagem convencional. Desde o mundo grego antigo, reconhecia-se na fala elementos musicais, evidenciando uma conexão entre som, pensamento e afetos. Esta conexão originária é explorada por Otto (2005), que observa que "o carácter original da língua como canção falada nos conduz necessariamente em direção à música" (Otto, 2005. p. 70)[101]. Enquanto a linguagem verbal é condicionada pela estrutura das palavras, a música, na tradição oral, liberta-se desta "prisão" fonética para tornar-se veículo direto de revelação.

Sob uma perspectiva filosófica, Russomanno (2013)[102] , ao discutir a exposição de mundo na obra musical, recupera a concepção heideggeriana de que a linguagem é a "casa do ser". Para Heidegger, a linguagem não se reduz à comunicação verbal, mas constitui o âmbito originário onde o ser revela-se, morada na qual habitam pensadores e poetas. Nessa perspectiva, Russomanno compreende a própria música como linguagem nesse sentido ontológico:

> A obra musical não se configura apenas no *métier* e na capacidade inventiva do compositor, mas é acima de tudo linguagem enquanto morada do ser: λόγος e ἀλήθεια em ideais contextuais de beleza. (Russomanno, 2013. p. 29)

Assim, mais do que uma analogia com a palavra, a música participa diretamente dessa abertura de mundo em que o ser se dá a conhecer pelo *lógos* como também pela *aletheia*. Diferente da linguagem discursiva, que opera através de signos, a música permite o desvelamento do ser através da experiência sensível direta, tornando-o presente em sua manifestação sonora.

Essa capacidade reveladora da música como linguagem encontra eco em pensadores contemporâneos, como Agamben, que apresenta a música como "linguagem originária" capaz de tocar a essência da existência humana, articulando tanto o que pode ser dito quanto o que escapa ao discurso (*apud* Burchard, 2023)[103]. Nietzsche, por sua vez, vê na música uma expressão direta e emocional da vida, uma forma de conhecimento que se manifesta sem a necessidade de palavras, constituindo uma "rebeldia" contra a tentativa da filosofia de racionalizar o inefável (*apud* Branco, 2012)[104].

A universalidade dessa linguagem musical é confirmada empiricamente por Mehr

[101] Tradução nossa
[102] p. 29
[103] p. 15
[104] p. 232

(2019)[105], que demonstra como padrões musicais diversos compartilham uma "tonalidade afetiva" que transcende culturas. Sua pesquisa revela que, apesar das variações culturais, as características acústicas da música estão diretamente ligadas a emoções e comportamentos universais.

Entende-se que a música se consolida como linguagem, por constituir um modo singular de desvelamento do real, e não por mimetizar a estrutura verbal. Ela é a morada sonora onde o ser ressoa em sua imediatez, a linguagem originária que dá voz àquilo que escapa à palavra, a expressão universal que comunica através da tonalidade afetiva. Nesta perspectiva, a oralidade musical consolida-se como a forma mais autêntica desta linguagem, vivida e partilhada na experiência humana direta.

1.3.3. A Música e a Filosofia

Esta seção investiga a música como via filosófica de acesso ao ser do mundo, na estrutura íntima e fundante da realidade, e à interioridade humana, no âmbito pré-reflexivo onde se originam afetos e sentidos. A hipótese que orienta esta investigação é a de que a experiência musical, em sua ocorrência sonora sem mediação, constitui uma forma singular de desvelamento, capaz de tornar manifestas, de modo simultâneo, a tessitura do real e as camadas mais profundas da subjetividade.

A tradição ocidental, desde o período arcaico grego, compreende a música como prática reveladora capaz de formar o caráter e orientar a alma. Platão fundamenta esta concepção ao criticar a abordagem puramente técnica da arte musical, defendendo que a verdadeira *mousiké* deve conduzir à harmonia universal e ao bem, influenciando a organização da *pólis*[106]. Esse potencial formativo ecoa em Agostinho, para quem a música funcionava como "porta de entrada para a interioridade" e caminho de revelação do divino na alma (*apud* Silva, 2023, p. 17). A perspectiva da música como *ascese*[107] espiritual prepara o terreno para leituras metafísicas posteriores.

Schopenhauer (2005) atribui à música um estatuto singular entre as artes, mas não como representação de ideias, mas como expressão direta da Vontade, força primordial que permeia a existência. Como destaca Oliveira (2013)[108], "a música é a cópia da 'Vontade mesma'", possuindo um "efeito penetrante muito mais eficiente" que as demais artes. Esta concepção explica por que o processo criativo do compositor ocorre em estado de inspiração profunda, quase hipnótico, onde a consciência racional cede lugar à manifestação direta dessa

[105] P. 01 Tradução nossa
[106] Cotrim, 2016. p 336
[107] Ascese – (askēsis), "exercício" ou "prática". Designa o processo de aperfeiçoamento espiritual, moral ou intelectual por meio de disciplina, esforço e autocontrole. Refere-se ao caminho de purificação interior.
[108] p. 44

essência cósmica. Kant (1995), por outro lado, mantém-se na ambivalência. Se, por um lado, a música ocupa o "último lugar" entre as artes intelectuais, por "jogar simplesmente com sensações" e, segundo ele, oferecer menos "cultura ao ânimo" que as artes poéticas, por outro, é também a primeira em sua capacidade de comover.

> Se, contrariamente, se apreciar o valor das belas artes segundo a cultura que elas proporcionam ao ânimo e tomar como padrão de medida o alargamento das faculdades que na faculdade do juízo têm de concorrer para o conhecimento, então a música possui entre as belas artes o último lugar (assim como talvez o primeiro entre aquelas que são apreciadas simultaneamente segundo a sua amenidade), porque ela joga simplesmente com sensações. (Kant, 1995, §53. p. 174)

Esta dualidade reflete o caráter liminar da experiência musical, que prioriza o "sentir" sem abandonar completamente o "pensar", uma tensão que o próprio Kant (1995) reconhece ao definir a música como "faculdade do ânimo que consiste em poder criar a harmonia dos seres a partir do seu princípio suprassensível" [109] (Kant, 1995. p. 401). Desse modo, para o filósofo, a música opera por meio de sensações puras, sem a necessidade de conceitos, o que coloca, em sua filosofia, em um patamar inferior às artes poéticas no que tange à reflexão duradoura[110], ainda que sua potência para mover o ânimo seja inegável.

Nesta concepção, há um núcleo comum, entre Kant (1995) e Otto (2005) que é a compreensão da música como via de acesso privilegiada ao real, no qual o sensível se converte em meio do transcendente. Isto porque Otto (2005) retoma a concepção grega da música como auto expressão cósmica, mostrando como o canto individual participa da harmonia universal. Para ele, "a linguagem do seu próprio ser é ao mesmo tempo a linguagem da realidade cósmica" (Otto, 2005. p. 71)[111]. Essa tradição fundamenta a compreensão da oralidade musical como prática integradora, eixo que unifica as múltiplas perspectivas sobre a música como linguagem do inominável e via de compreensão orgânica da existência.

1.3.3.1. A Música como Sensação e Afeto

A música se revela como experiência liminar onde cognição e emoção, corpo e espírito, indivíduo e cosmos se entrelaçam. Ela impacta o ser humano ativando processos mentais complexos, provocando reações fisiológicas e evocando sentimentos, constituindo-se como uma via privilegiada de acesso ao sensível e ao inteligível. Essa compreensão holística permite que o indivíduo participe do acontecimento musical como experiência integral de sentido, na qual a integração entre corpo e mente se manifesta como expressão da unidade originária do ser.

---

[109] O mundo das Ideias ou Formas, que são realidades eternas e imutáveis, distintas do mundo sensível e material, e que constituem a verdadeira essência das coisas.
[110] Kant, 2017. § 53, p. 174
[111] Tradução nossa

Em relação aos afetos[112], a música revela sua potência ao evocar emoções complexas, da alegria ao êxtase, da tristeza à nostalgia. Essa capacidade de comover emerge da potência intrínseca da linguagem musical para ressoar com a condição humana em seu nível mais originário, nas emoções que nascem antes mesmo de serem compreendidas. A combinação de melodia, harmonia e ritmo opera como um convite à participação em um campo de sentido que precede a distinção entre corpo e espírito. Além disso, a música está intimamente ligada à memória e à identidade pessoal, ativando áreas cerebrais associadas à memória episódica[113], criando uma conexão emocional profunda com as lembranças[114]. Como observa Licursi (2017)[115], há uma necessidade instintiva de recorrer à música, uma predisposição inata que sugere seu enraizamento na biologia e psicologia, servindo como expressão universal da condição humana.

A filosofia, ao investigar a música nesses aspectos, busca compreender como essa forma de expressão artística transcende o físico e o racional. Schopenhauer (2005) e Nietzsche (1992)[116] radicalizam essa tradição ao atribuírem à música um estatuto metafísico singular. Para o primeiro, ela é a expressão direta da Vontade cósmica. Para o segundo, é a força dionisíaca[117] que dissolve os limites do indivíduo, conectando-o à energia criativa e caótica do mundo. Em ambos, a música age como um espelho dessas forças originárias, levando o ouvinte a uma conexão intuitiva que, como observa Sekeff (2013) tem habilidade inata de gerar significado e forçar a significação mesmo na ausência de palavras[118].

Diante do exposto, fica evidente que a música, enquanto sensação e afeto, não se esgota em seu potencial de entretenimento ou em sua prática sonora. A experiência musical constitui uma via de conhecimento singular, uma linguagem filosófica da oralidade que revela, de modo imediato e comovedor, camadas da realidade inacessíveis ao discurso racional, na qual os filósofos citados reconhecem, à sua maneira, seu caráter revelador.

Mesmo diante de tentativas filosóficas de hierarquizá-la como arte de menor valor reflexivo, afirma-se aqui a potência epistemológica da música. Nessa perspectiva, ela é um saber sensível e comunitário, que educa por ressonância, desvela e molda o *ethos* na trama de sons, ritmos e afetos, a própria textura do ser. Esse caráter formativo e mobilizador dos afetos, atestado pela tradição filosófica, é o fundamento para se compreender a oralidade

[112] Que também será descrita no texto como emoção
[113] Como o hipocampo, estrutura do cérebro localizada no lobo temporal medial, responsável pela formação e consolidação de memórias, navegação espacial, e sistema límbico (associado a emoções e comportamento).
[114] Uma canção ao transportar o ouvinte para momentos específicos de sua vida, revivendo emoções e experiências passadas, o que vem a constituir os sentimentos (Damásio *apud* Licursi, 2017. p. 55).
[115] p. 55
[116] Nietzsche, 1992. p. 45
[117] Veja 1.1. A *Mousiké* na Grécia Antiga
[118] p. 132

musical como um modo persistente e importante de pensamento e transmissão de saberes.

CAPÍTULO 2 - A MUSICALIDADE DO *AEDO* COMO DISCURSO

A presente abordagem propõe uma reflexão sobre a musicalidade do *aedo* enquanto discurso formador, transmissor e revelador de saberes na antiga Grécia, e para uma melhor análise, distingue-se o *aedo* do *rapsodo*: enquanto o primeiro era um criador-compositor que improvisava e adaptava narrativas tradicionais, o segundo atuava principalmente como recitador de obras já consolidadas. Com base em autores clássicos e contemporâneos, a análise ressalta o valor pedagógico e estético desse discurso oral performático, que ecoa ainda hoje como expressão viva da sabedoria ancestral. Essa articulação entre oralidade e conhecimento fundamenta um modelo de comunicação que instaura uma filosofia da expressão musical, na qual o som, o canto e o gesto assumem o papel de categorias cognitivas e existenciais próprias do pensamento grego arcaico.

Especializados em performar através da voz, as atuações de *aedos* e *rapsodos* constituíam os "primeiros performers especializados da voz de que se tem notícia" (Petrucci, 2018. p. 28). Eles estruturavam a cultura e a identidade grega mantendo viva a memória coletiva do povo. A oralidade musical, neste sentido, revela-se como forma de pensamento em ato, evidenciando a relação entre música e filosofia na Grécia.

Os *aedos* interpretavam as músicas como também as compunham enquanto os *rapsodos*, que "somente recitavam poemas, ou cantavam *rapsódias*[119], limitavam-se a reproduzir o que aprenderam" (Pereira, 2006. p. 147). Esse contraste entre criação e reprodução é importante para compreender como a cultura grega hierarquizava o conhecimento segundo sua proximidade com a inspiração e a verdade.

O *rapsodo*, no entanto, também cumpria um papel importante na preservação e divulgação da poesia épica, sendo responsável por se apresentar em eventos[120] como as *Panateneias*[121], onde se destacava a interpretação das obras homéricas[122]. Essa perspectiva é explorada, por exemplo, no diálogo de *Íon,* de Platão, que, embora de caráter bem-humorado e até caricatural, oferece a fonte mais importante sobre a atuação do *rapsodo* (Ferreira, 2011)[123]. Nesse diálogo, Sócrates questiona Íon, um *rapsodo*, sobre sua habilidade, sugerindo que os *rapsodos* não possuem um domínio reflexivo do que apresentam, mas agem tomados

---

[119] Trecho de poema épico grego declamado por recitador profissional; Pequeno trecho de uma composição poética. – Dicionário Michaelis - https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/raps%C3%B3dia/

[120] Dias, 2014. p. 92

[121] *Panateneias* eram festivais, caracterizados como uma grande celebração religiosa e cívica que acontecia em Atenas durante o verão, logo após o ano novo, no mês de Hekatombaion. Dedicado à deusa Atena, o evento incluía competições esportivas e artísticas, uma procissão solene, sacrifícios e um grande banquete. A cada quatro anos, realizavam-se as Grandes *Panateneias,* que atraíam visitantes de outras cidades e ofereciam como prêmio aos vencedores ânforas especiais com azeite sagrado. (Neils *apud* Martins, 2020. p. 68).

[122] Ferreira, 2011. p. 49

[123] p. 50

por um entusiasmo de origem divina que os capacita unicamente a proferir os cantos heróicos, ainda com comoção vibrante, ainda que destituídos de efetiva sabedoria sobre aquilo que declamam.

Para Platão, estabelece-se uma hierarquia, na qual o poeta recebe a inspiração divina diretamente, enquanto o *rapsodo* atua como um canal que conecta o poeta ao público. No entanto, seguindo a linha da oralidade como revelação, a "força emocional intensa" que Platão atribui ao ofício do *rapsodo* não é uma falha, mas a marca registrada de uma transmissão que opera em um registro diferente do *logos* filosófico. Trata-se de um registro onde a verdade se revela através do poder performático, da emoção compartilhada e da capacidade de comover o público.

As habilidades do *rapsodo*: memória, técnica e conexão emocional, são os modos próprios pelos quais a sabedoria ancestral se faz presente e viva. Essa aparente tensão entre técnica e inspiração espelha o diálogo complexo entre o nascente pensamento filosófico e a tradição oral, na qual a música se afirma como via de acesso a uma verdade que se desvela na performance. Em contraste com o *rapsodo*, o *aedo* era o cantor-poeta[124] criador que recitava suas próprias composições, muitas vezes em um contexto mais íntimo ou comunitário. O termo *aoidós* designa o cantor que interpretava e moldava tradições, apresentando-se frequentemente acompanhado pela lira e conferindo singularidade a cada ato performático (Brandão, 1986)[125]. Sua presença em festivais e cerimônias religiosas contribuía para a manutenção da tradição oral, transcendendo o mero entretenimento.

A crença na inspiração divina das Musas fundamentava sua função, que carregava uma tensão constitutiva, ser uma voz humana, portanto, profana, do mundo terreno, que se tornava veículo de uma mensagem divina e sagrada. Nesse sentido compreende-se o *aedo* como a profana voz do sagrado, expressão que busca sintetizar esse paradoxo próprio de sua mediação entre deuses e homens. Como guardião da tradição oral, o *aedo* atuava nesse limiar, recebendo a sabedoria revelada das Musas e a compartilhando com seu público, pois "as Musas cantavam para o poeta que cantava para os homens comuns" (Monteiro, 2019, p. 145).

O discurso transmitido pelo *aedo* moldava a ação, o comportamento e a compreensão da condição humana. Essa relevância se reflete, por exemplo, na *Odisseia* de Homero, onde o *aedo* Demódoco[126] é convidado para cantar sobre a Guerra de Tróia, transformando o evento cotidiano em um espaço de pensamento cultural.

---

[124] "divo cantor", θεῖος ἀοιδός.
[125] p. 117
[126] É o mais famoso *aedo* da casa de Alcínoo na Feácia, que canta as desventuras dos homens na Guerra de Tróia e que faz Odisseu chorar e ser flagrado por Alcino. Ele foi amado pelas Musas que o tiraram a visão, mas em troca lhe deram o poder de comover o coração dos homens com suas canções (ver VIII, 43, 254, 472). (Nuñez, 2011. p. 273).

> Mas vós, ó cetrados regentes, todos deveis reunir-vos no belo palácio em que habito, para que o hóspede seja por modo condigno acolhido. Não se recuse ninguém. Mandai vir o divino Demódoco, o *aedo* que obteve os deuses poder deleitar-se com a música, como lhe pede o furor, que no peito a cantar o estimula." Tendo isso dito, se ergueu; os cetrados regentes o imitam, sem exceção; ao divino cantor foi buscar logo o arauto. (Homero, 2015. Canto VIII. v. 43-47).

A performance do *aedo*, assim, tinha o poder de evocar imagens vívidas através das palavras cantadas, permitindo que as histórias fossem, além de preservadas, também revividas, mantendo viva a identidade cultural. Torrano (2007) destaca que o canto do *aedo* ocupa e ultrapassa a mera recitação, tornando-se uma experiência atemporal que entretém, educa e se enraíza em uma tradição milenar. Nessa experiência auditiva, a performance transporta o ouvinte para outras realidades, permitindo a visualização de paisagens, batalhas e reinos míticos[127].

Toda performance do *aedo* era única, e esta singularidade era uma expressão filosófica e criativa que entrelaçava passado, presente e futuro em um discurso contínuo e vivo.

> Cada apresentação é uma canção separada; pois cada apresentação é única, e cada apresentação traz a assinatura de seu poeta cantor. 'Ele pode ter aprendido sua música e a técnica de sua construção com outras pessoas, mas, bem ou mal, a música produzida na performance é sua. (Lord, 1971. p. 04)[128]

O *aedo* "não apenas transmite uma história, mas constrói sua performance, ou canção, sobre o esqueleto estável da narrativa" (Lord, 1971. p. 99)[129] e, neste papel de intermediário, assumia a responsabilidade de perpetuar a herança cultural pela memória, pois "na civilização homérica, o *aedo* dominava a construção e a difusão do passado." (Nuñez, 2011. p. 239). É precisamente nesta capacidade de criação contínua[130], e não somente da recitação, que reside a sua centralidade. Enquanto o *rapsodo* atuava como um crucial divulgador e intérprete de um repertório já consolidado, representando um estágio posterior de fixação da tradição, o *aedo* personifica o próprio núcleo gerador da oralidade musical como revelação. Ele é o agente da *poiesis* em estado nascente, o mediador direto entre o divino e o humano que, através da improvisação[131] e da singularidade de cada apresentação, mantém viva e renovada a sabedoria ancestral.

Dessa forma, essa prática performática é o mediador através do qual uma verdade ancestral se revela, preserva e renova-se. O *aedo*, ao unir som, palavra e reflexão existencial em um ato único de criação, consolida a tradição oral musical como uma contínua e fundamental revelação, fundamentando o papel da música como alicerce do pensamento

[127] Torrano 2007. p. 17
[128] Tradução nossa
[129] Tradução nossa
[130] Nuñez, 2011. p. 244
[131] Nuñez, 2011. p. 240

ocidental.

2.1. *Aedo*, o mantenedor da tradição oral na Grécia Antiga

Nessa época antiga, em uma sociedade alicerçada na oralidade, o *aedo* emergia como algo muito além de um mero entretenedor. Sua performance, uma fusão de palavra cantada, memória e musicalidade, constituía um discurso filosófico que revelava e atualizava os fundamentos da identidade grega. Como guardião da memória coletiva, ele era o elo entre o passado e o presente, perpetuando mitos e epopeias que forjavam os valores de seu povo. Através do improviso dentro de uma tradição consolidada, o *aedo* preservava a cultura, como também a reatualizava em cada performance, posicionando-se como um dos principais responsáveis pela manutenção e transmissão do legado civilizacional da época.

> Desde os primórdios da tradição grega, a imagem do *aedo* empunhando um instrumento de cordas (a *phorminx*[132]) remete a uma dupla investidura: por um lado, constitui o *arquétipo* do artista e da própria arte; por outro, consagra o lugar da palavra cantada e da oralidade num mundo que sobretudo prestigiava a audição. (Nuñez, 2011. p. 233)

Esse artista personificava o *arquétipo*[133] (compreendido aqui como acepção da psicologia analítica, ou seja, como uma estrutura universal e inconsciente da psique humana, que se manifesta em símbolos e padrões de comportamento recorrentes em diferentes culturas e épocas. O *aedo* seria a manifestação *arquetípica* do "cantor de histórias" ou "guardião da memória", um padrão que se realiza na figura do mestre cantador brasileiro, sem qualquer relação de causa ou dependência direta) daquele que, inspirado, cria, compõe e improvisa, ao mesmo tempo em que atua como guardião e perpetuador de uma tradição oral ainda não apoiada na escrita. Sua performance era uma demonstração de destreza artística, bem como um ritual que consagrava a oralidade como meio essencial de preservação do conhecimento. Tal atuação reúne expressão artística e compromisso com o saber, colocando o *aedo* no centro de um projeto cultural que vê a música como forma de saber e base do pensamento ocidental.

A poesia oral da Grécia antiga era uma arte que se fundamentava no engenho inspirado dos *aedos* para compor e perpetuar narrativas como guardiões da história. O elemento principal de sua técnica era a estrutura rítmica fixa do hexâmetro dactílico, que funcionava como uma espinha dorsal musical. Sobre essa base métrica, o *aedo* encaixava as fórmulas, utilizando sua habilidade para improvisar e sem perder a coesão narrativa. Essas

---

[132] *Phorminx* é a designação homérica para o mais tradicional tipo de lira, também denominado *kíthara* - Prefácio de Carlos Alberto Nunes. HOMERO. Odisseia. 2015.

[133] *Arquétipo* - palavra grega que significa "modelo original" ou "exemplo primitivo". É uma ideia que está presente no inconsciente coletivo de todas as pessoas, e que carregam sem perceber. – Do grego *arkhétypos*, etimologicamente, significa modelo primitivo, ideias inatas (...) conteúdo do inconsciente coletivo. No mito, esses conteúdos remontam a uma tradição, cuja idade é impossível determinar. Pertence a um mundo do passado, primitivo, cujas exigências espirituais são semelhantes às que se observam entre culturas primitivas ainda existentes. (Brandão, 1986. p. 37)

expressões auxiliavam na memorização dos longos poemas, como também atuavam como elementos estilísticos que conferiam ritmo e musicalidade no fraseado poético.

Dessa forma, a técnica poética revelava-se além de um recurso estético, também uma técnica de pensamento, enraizada na oralidade, cuja função era educativa e formativa, moldando o *ethos* da comunidade. A estrutura musical dessas fórmulas aponta, portanto, para uma linguagem de *poiesis* como a construção de mundo que antecede a escrita filosófica e a torna possível, inaugurando uma forma de pensamento vinculada à sensibilidade e ao corpo, onde a verdade se manifesta através do ritmo e da recitação.

Nessa dimensão performática, a música se aproxima da filosofia na medida em que transforma o evento narrativo em um ritual de reflexão coletiva. A combinação de palavras, melodia e gesto não descreve o mundo passivamente, mas o interpreta, coloca o público em contato com questões fundamentais sobre honra, destino, justiça e a condição humana. O *aedo*, como narrador, músico e sábio, ocupava uma posição de destaque na estrutura social da época, muitas vezes equiparado, ou até mesmo superior, aos *basileis*[134], tamanha sua relevância.

> O *aedo* (Hesíodo) se põe ao lado e por vezes acima dos basileis (reis), nobres locais que detinham o poder de conservar e interpretar as fórmulas pré-jurídicas não-escritas e administrar a justiça entre querelantes e que encarnavam a autoridade mais alta entre os homens. Esta extrema importância que se confere ao poeta e à poesia repousa em parte no fato de o poeta ser, dentro das perspectivas de uma cultura oral, um cultor da Memória (no sentido religioso e no da eficiência prática), (...) pela qual o nome traz consigo, uma vez pronunciado, a presença da própria coisa. (Torrano *in* HESÍODO, 2007. p. 16)

A figura do poeta como um cultor da memória é central na compreensão de sua função em uma cultura oral, pois nesse contexto, além de preservar o patrimônio pela memória, também a reverência e a honra, tanto no sentido religioso quanto na eficiência prática. A memória, aqui, é um elemento sagrado que liga o passado ao presente, permitindo que as histórias, os mitos e as tradições sejam transmitidos de geração em geração.

Reconhecido como um sábio guardião do conhecimento, o *aedo* se destacava como mediador privilegiado de preservação de um legado cultural entendido como sagrado. Nessa relação íntima entre canto e memória, ressalta-se que a oralidade, em um contexto sem registros escritos sistemáticos, exigia uma abertura à deusa Mnemosyne (Memória) como fonte de verdade, e não uma simples técnica de retenção. O *aedo* era um canal para essa memória coletiva e ancestral, onde o ensino se dava por revelação vivenciada e não por abstração teórica.

[134] Reis e líderes políticos

Lord (1971)[135], em sua obra *The Singer of Tales*, amplia a compreensão sobre o papel do *aedo*, afirmando que ele representa todos os contadores de histórias, de todos os tempos, não representando apenas os cantores da antiguidade grega, mas simboliza todos os contadores de histórias de tempos imemoriais até o presente. Esses "cantores de contos" preservavam conhecimentos essenciais, formando a base da comunicação e da cultura em diversas sociedades, com abordagens baseadas no compartilhamento de vivências, que era inacessível àqueles que não compartilhavam de seus valores. Eram verdadeiros representantes da tradição que possuíam outros métodos de aprendizagem, desconhecidos dos não tradicionais (Lord, 1971)[136]. Essa visão amplia a compreensão da oralidade musical como patrimônio filosófico da humanidade, indo além do traço etnográfico de uma cultura específica.

Na pedagogia da oralidade, a música se insere como uma linguagem filosófica primeira[137]. Isso porque, compreendendo a filosofia em seu sentido mais radical, não como um corpo de doutrinas, mas como um modo de questionar, interpretar e dar sentido ao mundo, então o canto do *aedo* é filosófico. Seu pensar é por meio de narrativas, símbolos e afetos, estruturando uma compreensão da condição humana antes que a razão abstrata se autonomizasse na escrita. Consequentemente é filosófico por ser fundante de mundo, oferecendo uma via de formação do ser por meio do sensível, do ritmo e da escuta.

Ao compreender o papel do *aedo* na sociedade grega, torna-se evidente que sua função não se limitava à difusão de mitos, mas abrangia a manutenção da identidade cultural e da tradição alimentado pela memória. Seu prestígio derivava da capacidade de transformar palavras em canto consolidando a oralidade, que moldou o imaginário grego. Mais do que isso, revela-se como ponto de origem da tradição filosófica ocidental, pois é no canto poético-musical que se delineiam os primeiros modos de perguntar, lembrar, ordenar e interpretar o mundo, e é ali que nasce, no canto do *aedo*, a filosofia como forma de vida. Isso reforça sua importância histórica, seu papel de transmissor de conhecimento, mediador entre o passado e o presente, e responsável por consolidar os pilares da cultura grega antiga.

2.1.1. A Relevância na preservação e transmissão da cultura e identidade

A atuação do *aedo* revelava e forjava a identidade grega em tempo real, e sua apresentação era um ritual de atualização da memória coletiva. Através da "cultura da canção", ele media simbolicamente a relação da comunidade com seu passado, seu presente e

---

[135] p. V
[136] p. 123 - Tradução nossa
[137] Conhecimento que é fundante, anterior e qualitativamente diferente da filosofia sistemática baseada na escrita. A "ciência do ser enquanto ser", formulada por Aristóteles, aquela que vem antes e fundamenta todas as outras. Cotrim, 2016. p. 120.

seus deuses, consolidando uma forma originária de filosofar por meio da linguagem poético-musical. A figura do *aedo* incorporava a dualidade essencial: era o guardião da tradição e simultaneamente, um criador que reinventava. Como aponta Lord (1971):

> O cantor de contos é ao mesmo tempo tradição e criador individual (...). Ele não procura outros e, ainda assim, pratica grande liberdade no uso deles porque eles próprios são flexíveis. (Lord, 1971. p. 04)[138].

Essa maleabilidade não representava uma ruptura com a tradição, mas sim condição essencial para sua perpetuação, permitindo que o poeta respondesse às necessidades de um público em transformação, por esse motivo se apresentava como um ato de reflexão coletiva.

Ao narrar cantando os dilemas entre honra e destino, justiça e vingança, o *aedo* conduzia a audiência a um exame de seus próprios valores e da condição humana, organizando simbolicamente a experiência comunitária. Lord (1971) destaca que "o épico heróico mais antigo assume naturalmente o colorido de sua época, e o estilo oral permite a mudança, a multiplicação de incidentes e a expansão geral." (Lord, 1971. p. 119)[139], revelando como característica, a capacidade da tradição oral de se adaptar em uma dinamicidade que se ajusta e se transforma ao longo do tempo.

Longe de ser um "documento fixo", o *aedo* incorporava as particularidades de sua época, atuando como um agente ativo nessa dinâmica social. Nuñez (2011) observa que ele era uma fonte de consulta para a manutenção da estabilidade do presente, manejando as três dimensões do tempo com coesão:

> Administra os materiais da tradição com uma técnica não muito diferente daquela com que o adivinho se aplica à construção do futuro. As três dimensões do tempo se achavam sob o seu controle, o que indica certa paridade entre poesia e *mântica.* (Nuñez, 2011. p. 239)

Esse paralelo com a *mântica*[140] insere a prática poética no campo da sabedoria antiga. Tanto o *aedo* quanto o adivinho interpretavam sinais e construíam narrativas que moldavam a percepção do tempo e influenciavam o presente. Dessa forma, o *aedo* orientava a comunidade, ajudando a interpretar o mundo que configurava imaginários e formações éticas por meio do canto. Nesse contexto, a palavra cantada era a principal tecnologia para preservar e difundir o conhecimento, configurando uma "cultura da canção" que permeava a vida comunitária. Como destaca Monteiro (2019):

> O modo de apreensão da realidade nesta tradição era essencialmente auditivo. (...) O sábio era o poeta, aquele que não somente conservava na memória o que não podia ser esquecido como transmitia isto que não podia ser esquecido pela palavra cantada.

[138] Tradução nossa
[139] Tradução nossa
[140] μαντική ou divinatio - é a arte da perscrutação e previsão do futuro. Fato é que os antigos filósofos buscaram dar sentido teórico a essa arte. Assim, os estóicos, amiúde, deram os formatos ou contornos precisos da *mântica* dentro da filosofia por causa da doutrina do destino. (Lira, 2018. p. 02).

(Monteiro, 2019. p. 145)

O *aedo*, inspirado pelas Musas, era a própria revelação pela qual um conhecimento de origem divina se apresentava como verdade viva. Através do poder do canto, ele transcendia fronteiras geográficas e temporais, tornando "audíveis, visíveis e presentes as figuras, fatos e mundos distantes" (Monteiro, 2019. p. 146). Logo, o canto inspirado era o caminho privilegiado de acesso à verdade e à memória coletiva.

A performance do *aedo* era uma experiência estética total e solene. Conforme Nuñez (2011)[141], ela integrava recitativos (*épos*), canto e passos de dança, criando um espetáculo que podia ser público ou privado, mas sempre de grande importância. Essa articulação de múltiplas linguagens evidencia uma pedagogia sensível, onde corpo, voz e memória operavam juntos na construção do saber. Nesse panorama, a música era apreciada como uma atividade contemplativa que, segundo Dias (2014)[142] orquestrava o ócio de maneira nobre, quando era chamado aos banquetes para aumentar os prazeres da festa com seus cantos. No entanto, seu papel transcendia o entretenimento, pois o canto servia como uma forma de elevação espiritual e intelectual, uma prática reflexiva que formava a sensibilidade, o caráter e a inteligência por meio da escuta atenta.

A atuação dos *aedos* consagrava a oralidade musical como um sistema educativo robusto. Sua performance garantia a continuidade da identidade cultural grega, articulando tradição, formação cívica e consciência histórica como alicerces da civilização ocidental.

2.2. A *poiesis* como linguagem de construção de mundo

A prática do *aedo* encontra seu princípio criativo e filosófico no conceito de *poiesis*. Entendida em sua essência, ela ultrapassa os limites da arte literária, envolvendo uma dinâmica que atravessa o sensível, o racional e o espiritual para dar forma ao invisível e instaurar sentidos.

> A palavra *poiesis*, que quer dizer 'criação', vale para qualquer forma de produção humana e divina; mas, por uma restrição linguística, passou-se a chamar com o termo *poiesis*, poesia, só uma forma específica de criação literária. Mas a limitação do significado de um termo que deveria valer para o toda a só uma parte desse todo não modifica a verdade efetiva da coisa. (Reale, 1991, p. 352)

O pesquisador Reale (1991) observa que, embora o significado da *poiesis* tenha sido reduzido ao longo do tempo à mera criação poética ou literária, sua essência original abrange qualquer forma de produção humana e divina. Platão já enfatizava essa dimensão ontológica ao definir a *poiesis* como o ato de 'levar do não-ser ao ser' (Platão *apud* Reale, 1991)[143]. Longe

[141] p. 240
[142] p. 92
[143] P. 397

de serem apenas compositores de versos, os *aedos* realizavam a *poiesis* em seu sentido primordial, trazendo à existência o conhecimento e a memória cultural. Por meio da performance, o passado heróico e os valores éticos, que de outra forma permaneceriam no 'não-ser' do esquecimento, ganhavam existência viva e compartilhada na consciência da comunidade."

Na tradição oral, a palavra cantada, sustentada pela *poiesis*, possui o poder de criar e recriar mundos. Monteiro (2019) aborda o tema sob uma perspectiva antropológica e literária, investigando a importância dos *aedos* nesse processo, destacando que, ao ouvirem o canto das Musas, adquiriram o poder de instaurar realidades e fundar conhecimento[144].

Evidencia-se que, por meio da palavra cantada, a *poiesis* era utilizada na prática dos *aedos* para as gerações na difusão do saber. Torrano (2007) reforça essa dimensão ao afirmar que a *poiesis*, na oralidade, ilumina e revela, tornando visível o que é invisível e conectando a memória à imaginação. Aponta também as Musas como fundamentais nesse processo, ao trazerem luz ao que está oculto, inspirando o *aedo* a participar de uma revelação cósmica.

> O Canto que o *aedo* está cantando é o Canto que as Musas cantam para que o Ser se dê e para que voluptuosamente se dê a Grande Percepção (*megas nóos*) vigilante e mundificante de Zeus no Olimpo. As Musas e o *aedo* Hesíodo se nomeiam neste mesmo Canto que cantam e é no exercício mesmo deste Canto que eles têm a sua mais plena manifestação de Ser: o Cantar, que cinge em si a Totalidade Cósmica e cujo centro é Zeus, se canta e se ouve a si mesmo. (Torrano, 2007. p. 96)

O canto se torna, assim, um meio de revelar e organizar a realidade, uma força que une todos os elementos do universo em uma percepção harmônica. Num contexto educacional, a *poiesis* se revela como um princípio formador, atuando como força fundadora de valores. A criação poética, nesse âmbito, abre novos caminhos, pois "tem na palavra cantada o poder de ultrapassar e superar todos os bloqueios e distâncias espaciais e temporais, um poder que só lhe é conferido pela Memória (Mnemosyne)" (Monteiro, 2019, p. 146). Torrano (2007) descreve essa união como a "Palavra-Presença", onde a voz do *aedo* encarna um saber vivo:

> A Palavra-Presença, i.e., a Voz múltipla e uníssona das Musas encarnada na voz do *aedo*, mais do que ouvida é percebida: é vivida e vista na arcaica concretude em que se reúnem e se confundem o nome e a coisa nomeada. (Torrano, 2007, p. 90)

Essa união entre palavra e canto, própria da *poiesis aédica,* aponta para uma dimensão interessante da experiência grega, que é o reconhecimento de que a própria música possuía um poder formativo sobre a alma. Mesti (2012) explora essa questão ao analisar os estudos de Damon[145], pensador que desenvolveu uma teoria do *ethos* musical, segundo a qual diferentes

---

[144] p. 145

[145] Damon ou Damão de Atenas (séc. V A.C.), filósofo pitagórico e músico, foi um dos primeiros a teorizar sobre o profundo impacto dos ritmos e melodias na formação ética e moral do indivíduo. Sua doutrina, que entendia a música como mimese (imitação) de caráteres e ações, defendia seu uso como ferramenta educacional fundamental para o

modos musicais estavam associados à formação de diferentes disposições éticas. Na concepção de Damon, a música cantada para as crianças revelava e construía o caráter da futura cidade onde elas iriam habitar (MESTI, 2012)[146]. A música, nessa perspectiva, é um elemento constitutivo na formação ética e política do sujeito. Dessa forma, a *poiesis* se realiza na síntese entre palavra e som, ambas atuando como forças integradas na construção do caráter e no cultivo das virtudes essenciais para a vida em comunidade.

Onde a *poiesis* se faz presente, cria-se um ambiente onde a verdade se manifesta, promovendo uma metamorfose tanto do educador quanto do educando. Logo, o canto poético-musical emerge como linguagem fundadora da tradição filosófica ocidental, sendo ao mesmo tempo memória, criação e revelação, ou seja, a via de uma educação integral que une sensibilidade, razão e experiência.

2.2.1. A dialética entre pensamento e palavra

Na oralidade musical a dialética entre pensamento e palavra se intensifica, pois encontra na *poiesis* o seu elo fundamental. É nesse espaço que a palavra, viva e carregada de memória e som, revela o pensamento de uma comunidade, articulando saberes e construindo visões de mundo de modo coletivo e performático. A *poiesis* emerge como elemento central nessa relação, precisamente porque na tradição oral a palavra possui o poder de moldar realidades e transmitir saberes acumulados ao longo das gerações.

Esse poder se materializa no fato de que a palavra falada atua como uma extensão do ser, um veículo de identidade e cultura que conecta a comunidade à sua temporalidade. Nas sociedades ágrafas, onde a escrita é desconhecida, essa experiência se manifesta de forma intensa e visceral, como cita Torrano (2007), existe um "imenso poder que os povos ágrafos sentem na força da palavra", poder que se instaurou por uma "relação quase mágica entre o nome e a coisa nomeada" (Torrano, 2007. p. 16). Neste ponto, revela-se o quanto a oralidade da palavra cantada se ancora em concepções ontológicas da linguagem, herdadas da tradição antiga, em que a palavra cantada participa da mesma constituição da realidade.

Com a introdução da escrita, a relação com a palavra sofre uma transformação. O que na oralidade era um ato de comunhão e criação conjunta no instante da performance, se torna na escrita um objeto de contemplação e análise reflexiva. A palavra escrita, fixa e suscetível a interpretações distanciadas, inaugura um novo regime de verdade, baseado na lógica e no conceito. A relação de intimidade quase mágica entre o nome e a coisa nomeada, como aponta

---

desenvolvimento das virtudes, antecedendo a ginástica. Mencionado por Platão e Aristóteles, Damon foi conselheiro de Péricles, mestre de Sócrates e sua teoria exerceu influência direta na filosofia musical desses pensadores. (Candé, 2001. p. 38)

[146] p. 253

Torrano (2007), cede espaço a uma relação mediada pelo signo e pela abstração.

A tradição oral grega preservava, através do canto e da performance, uma presença viva da palavra-revelação que o ocidente, com a primazia da escrita, transformaria progressivamente em verdade conceitual, sem necessariamente destruí-la, mas deslocando seu *locus* de manifestação. Com efeito, a *poiesis* se revela como um princípio que se manifesta de modo distinto em dois regimes de linguagem, que é, na oralidade, como revelação viva e comunitária, e na escrita, como reflexão e sistematização.

Esse legado oral mantém-se como o território originário da *práxis* poética e filosófica, no qual o saber é encarnado, memorizado e recriado como evento. A *poiesis* musical ergue-se, assim, como um dispositivo de transmissão de uma experiência integral, ao mesmo tempo sensível e ética, que transcende uma noção estética. Na tradição oral, a palavra se insere em um contexto vivo de memórias, no qual Torrano (2007) aborda:

> A palavra memória dita numa época em que a escrita ainda não havia sido desenvolvida traz um sentido muito distinto da memória dita numa época em que o acesso ao conhecimento só é legitimado pelos suportes da escrita. (Torrano 2007. p. 145)

A figura do *aedo* condensa essa vocação em formar, recordar e atualizar, tendo como base sua educação que dependia de suas memórias.

> A educação dos *aedos* arcaicos é dependente da memória auditiva dos gregos, o único elemento eficiente para a manutenção de um saber em uma época anterior à escrita. Essa "inteligência" auditiva é o paradigma para a reflexão que Platão e Aristóteles fazem sobre o início e os fundamentos da educação. Eles levantam a hipótese de que o *éthos* de uma comunidade gera, pela música, disposições morais nos indivíduos. (Mesti, 2012. p. 245)

O saber musical transmitido oralmente aparece então, como o alicerce de uma pedagogia não estética, mas ética e política. A natureza dinâmica dessa tradição é capturada por Lord (1971) que ressalta que "enquanto o cantor pensa a sua canção em termos de um plano flexível de temas, pensamos nela como um determinado texto que sofre alterações de um canto para outro" (Lord, 1971. p. 99)[147]. Essa flexibilidade revela o caráter dinâmico e criativo que caracteriza a *poiesis* na tradição oral, permitindo que a criação se mantenha viva e pulsante, aberta a novas interpretações. É um processo, em sua essência, dialógica, afirmado por Furst (2014):

> A comunicação oral se dá pela palavra, pelos gestos e pelos olhares. A comunicação correta é sempre um diálogo, não um monólogo. Ela supõe que o emissor, enquanto está falando, recebe resposta de quem o escuta." (Furst, 2014. p. 52).

O *aedo*, ao se expressar, sintoniza sua performance com as reações do público, e essa ressonância imediata transforma o ato comunicativo em uma comunhão na revelação,

[147] Tradução nossa

onde o saber se atualiza e se fortalece coletivamente. A palavra ganha vida não apenas pelo que é dito, mas pela forma como é recebida e interpretada. A música se desvela como forma filosófica e dialógica, em que a troca constante entre emissor e receptor gera uma construção compartilhada de significado.

Assim, a *poiesis* manifesta a dialética entre tensão criadora entre expressão e sentido, ou seja, pensamento e palavra, revelando-se como um processo criativo em que o significado é constantemente construído e reconstruído na interação. O pensamento dá forma à palavra, enquanto a palavra, ao ser expressa, reformula o próprio pensamento, em um movimento contínuo de criação e transformação. Esse dinamismo evidencia que a linguagem, além do reflexo do pensamento, é também um meio ativo de elaboração e reelaboração do sentido.

2.3. Os *aedos* e os mestres cantadores atuais

O *arquétipo* do *aedo* como guardião da memória e agente da *poiesis* encontra eco em figuras contemporâneas, os mestres cantadores. Embora separados por séculos e contextos culturais distintos, ambos os perfis artísticos compartilham o papel fundamental de manter viva a tradição oral, adaptando-a às necessidades de seu tempo. Ao reunir elementos da poesia, da música e da performance, esses artistas revelam como a criação estética pode servir como instrumento de educação, resistência cultural e formação ética.

"Mestre cantador" é um termo que pode ser aplicado a figuras como os trovadores medievais ou os cantadores de contos em diversas culturas, que se destacam por sua habilidade em criar e adaptar narrativas musicais diante de um público. Esses artistas sabem quais temas são essenciais para a história e quais podem ser adaptados ou omitidos conforme o contexto e a reação do público como ocorre no repente[148], no jongo e no calango[149]. Lord (1971)[150] leva à reflexão sobre a figura do mestre cantador, o "cantor de contos" como cita um artista que compõe e narra histórias de maneira improvisada, utilizando um repertório de fórmulas e temas aprendidos ao longo de sua vida.

Na tradição oral, criação e execução musical são indissociáveis, pois a apresentação é o próprio ato de composição. Lord (1971) destaca que para o poeta oral, o momento da composição é a performance. Enquanto no poema literário há um intervalo entre a

[148] O repente é um gênero de poesia cantada presente em todos os estados do Nordeste do Brasil, e naqueles que receberam imigrantes nordestinos. Em duplas, os cantadores se enfrentam, alternando-se na criação de estrofes, a partir de rígidas regras de métrica e rima e respeitando a exigência de coerência temática (oração). O objetivo é convencer o público da superioridade sobre o parceiro. (Nascimento, 2016. p. 525).
https://www.youtube.com/watch?v=mn5CZI1_Boc&list=RDmn5CZI1_Boc&start_radio=1

[149] O calango é ao mesmo tempo um gênero musical e uma forma de desafio poético em que dois ou mais versejadores cantam alternadamente versos de improviso, acompanhados pelo som do acordeão. (Lara, 2007. p. 31) - https://www.youtube.com/watch?v=c0uML9nVO6E&list=RDc0uML9nVO6E&start_radio=1

[150] p. 99

composição e a leitura ou execução, no poema oral essa lacuna não existe, pois composição e audição são duas vertentes do mesmo momento, de modo que cantor, intérprete, compositor e poeta são, na verdade, expressões de um único papel desempenhado simultaneamente[151].

Em contraste com os modos massificados de comunicação, a prática do mestre cantador se mantém como um espaço de revelação comunitária. Enquanto a cultura contemporânea frequentemente homogeneíza[152] e dessacraliza a experiência, essa tradição oral preserva sua capacidade de manifestar verdades fundantes através do canto. O desafio atual desses mestres é manter viva a dimensão reveladora de sua arte em um contexto cultural distinto, assegurando que a tradição continue a ser um veículo de sabedoria e não apenas uma expressão folclórica (Cotrim, 2016).

A improvisação estruturada e performática, que na Grécia arcaica permitia ao *aedo* entoar *epopeias* e fundar a identidade coletiva, encontra eco direto nas práticas dos mestres cantadores populares contemporâneos. Embora separados por séculos e contextos culturais distintos, ambos atuam como agentes da memória coletiva, construindo suas performances como um exercício de pensamento em ato. Nesse horizonte comum, a invenção poética, a sensibilidade rítmica e a escuta ativa da comunidade fundem-se em um discurso encarnado na voz que canta e interpreta o mundo, revelando a perenidade de uma filosofia da oralidade.

Num primeiro momento, ao analisar a história da música no período do grego antigo, identifica-se uma fase inicial (Mesti, 2012)[153] marcada pelo aspecto intuitivo dos *aedos* primitivos, que improvisavam suas narrativas, baseando-se em fórmulas e temas tradicionais, transmitindo oralmente os mitos e lendas. Finley (1988)[154] destaca que a elaboração da mitologia grega era uma atividade socialmente relevante na qual os mitos eram centrados em ações e eventos concretos, compartilhados em rituais e cerimônias, e não se limitavam a ideias abstratas. Ao ouvir essas narrativas, os gregos reviviam as experiências de seus ancestrais, acreditando implicitamente nas histórias que lhes eram contadas. É uma dimensão formativa da narrativa cantada que encontra correspondência direta nas tradições orais contemporâneas.

Posteriormente, com a sistematização do conhecimento musical, retoma-se aqui a teoria de Damon. Cerqueira (2017)[155] discute que no século IV A.C., como já citado por Mesti (2012), Damon desenvolveu a teoria do *ethos* musical que explorava como diferentes tipos de

[151] Lord, 1971. p. 13
[152] Processo pelo qual diferentes culturas locais ou nacionais perdem suas características únicas e distintivas, tornando-se cada vez mais semelhantes a uma cultura dominante, que serve como modelo.
[153] p. 244
[154] p. 19
[155] p. 06

música poderiam influenciar o humor e o caráter das pessoas[156]. Sua proposta estabelecia que cada modo musical grego estava associado a um caráter ou *ethos* específico[157], moldando o comportamento das pessoas (Tomás, 2005)[158]. A sistematização do conhecimento musical permitiu que as composições incorporassem princípios mais estruturados, buscando harmonia e equilíbrio na expressão das emoções. Com isso, a música passou a ser concebida como arte e também como ferramenta filosófica e educativa de formação do caráter, perspectiva que reverbera nas práticas dos mestres cantadores atuais.

Por fim, na reflexão filosófica mais ampla, Platão e Aristóteles destacaram a música como um componente vital na educação, defendendo sua regulamentação para reforçar a formação moral dos cidadãos. Como afirma Platão (2000), "só ela (a razão aliada à música), quando entranhada na alma, se mantém toda a vida como defensora da virtude". (Platão, 2000 – Livro VIII, p. 263). Tal perspectiva influenciou a atuação dos *aedos*, que adaptaram suas canções para transmitir valores morais e cívicos alinhados aos ideais da *pólis*. Esse uso da música como instrumento de formação e orientação ética atravessa os séculos, ressurgindo resistência simbólica frente à massificação, e como filosofia viva em práticas pedagógicas enraizadas na oralidade.

Além do ensino de conduta, havia a importância de transmitir a "técnica da vida", essencial para a integração do indivíduo na sociedade. O pesquisador Lord (1971) discute que o aprendizado do cantor ocorre por meio de um processo de ajustes contínuos, iniciados desde a infância.

> Ele deve tornar seu sentimento em relação ao padrão das falas, que absorveu anteriormente, específico com frases e versos reais e, pela necessidade da performance, aprender a ajustar o que ouve e o que quer dizer a esses padrões. (...) Este estilo foi criado e moldado na performance; tem sido assim com todos os cantores desde tempos imemoriais, e é assim com ele. O hábito do ajuste, da criação de falas na performance, isso é adquirido a partir do momento em que o menino começa a tentar cantar. (Lord, 1971. P. 37)[159].

Com o tempo, cada apresentação se transforma em uma oportunidade de desenvolvimento no diálogo com o tempo, o momento e o público, preparando o terreno para a aplicação das antigas técnicas mnemônicas e rítmicas que sustentam essas narrativas estruturadas.

A técnica dos *aedos* para facilitar a memorização, com o uso das repetições e fórmulas

[156] A concepção de que a música, ao imitar as paixões, afeta diretamente o caráter, sustenta que melodias em diferentes modos (lamentosos, heróicos etc.) influenciam a emoção e a moral. Damon foi pioneiro ao alertar que mudanças nos modos musicais teriam consequências além do indivíduo, atingindo a esfera política, pois a harmonia musical, ao mover profundamente os espíritos, poderia alterar as próprias leis fundamentais do Estado. (Tomás, 2005. p. 149).

[157] O modo dórico estava ligado à coragem e equilíbrio, enquanto o modo frígio, embora associado a paixões intensas, poderia também ser visto como representando equilíbrio e temperança em certos contextos (Platão, 2002. p. 120-122).

[158] p. 17

[159] Tradução nossa

rítmicas, auxiliava e garantia a construção de narrativas e a transmissão cultural entre o sensível e o racional, como observa Nuñez (2011):

> Com evidente finalidade mnemônica, epítetos[160] e fórmulas são um dispositivo automático que dá ao *aedo* a possibilidade da pausa e o controle de uma récita que podia durar horas ou dias, capaz de manter a plateia sempre familiarizada com a sequência. (Nuñez, 2011. p. 240)

Essa exigência de competência persiste nos mestres contemporâneos. O mestre cantador Lucas Evangelista[161], poeta cordelista e violeiro, relata que "não é fácil rimar. Rimar só rima quem tem um dom de fazer a rima. (...) trazer o dom dentro, pra rimar, pegar as rimas" (Freitas e Furtado, 2017. p. 210). Suas canções abordam aspectos importantes da vida, como a rotina no campo, a religiosidade popular e a luta pela sobrevivência, transmitindo lições de vida de forma acessível e envolvente[162]. Como argumenta Otto (2005)[163], essa linguagem reveladora permitia que os *aedos* cantassem sobre os deuses e heróis, dando vida a essas figuras, tornando-as presentes e relevantes para a comunidade. Os cantadores atuais, ao narrarem histórias, desvelam significados e valores ao mundo por meio do som e da palavra cantada. Sua arte revela as verdades que a constituem, não limitando-se a descrever uma realidade superficial.

Um exemplo marcante é o repente[164], forma de poesia cantada e improvisada reconhecida como Patrimônio Cultural do Brasil[165]. Assim como os aedos improvisavam narrativas, os repentistas demonstram inteligência e criatividade numa forma de improvisação poética que exige raciocínio rápido e domínio das rimas. Furst (2014) define que "improvisar é a difícil arte e técnica de dizer com palavras não previstas conceitos e ideias já previstas" (Furst, 2014. p. 53), ou seja, a habilidade de improvisar combina memória e sensibilidade para o ambiente, abordando temas que devem trazer reflexões sobre a realidade atual.

Embora a comparação revele diferenças contextuais (*aedos* enraizados na cultura

---

[160] Epítetos são adjetivos ou expressões que acompanham um nome ou substantivo para destacar uma característica ou qualidade específica.

[161] Além de poeta e cantador, Lucas Evangelista atuou na divulgação do cordel, vendendo versos em praças e ensinando sua arte em oficinas e palestras. Seu reconhecimento como Mestre da Cultura consolidou sua importância na preservação da tradição popular nordestina. (Freitas e Furtado, 2017. p. 210).
https://www.youtube.com/watch?v=OshZLIYXuuA&list=PLxAklLGyGkKnon5wg9QPfJp05KPGNOF_q

[162] "Cultura e Personalidades do Sertão Nordestino" mostra a vida e a cultura do sertão nordestino, com foco em atividades rurais, tradições locais e personalidades da região, além de abordar temas como a vida na roça, a criação de gado, a colheita de algodão e eventos culturais como cavalgadas.
Apresenta também apresenta uma série sobre folclore, contando causos e histórias populares que são parte importante da tradição oral da região. https://www.youtube.com/@CulturaePersonalidadesDoSertao

[163] p. 72

[164] Poetas do Repente - E01 - Tecendo o repente - https://www.youtube.com/watch?v=VO2REyqCRK4

[165] O processo de registro do Repente como Patrimônio Cultural Imaterial junto ao Iphan foi articulado por repentistas durante os Encontros Nordestinos do Cordel em Brasília. Após retomada do tema em 2013, o pedido formal foi protocolado pela Associação dos Cantadores Repentistas e Escritores Populares do Distrito Federal e Entorno (ACRESPO) em 18 de fevereiro de 2013. Em 2 de abril do mesmo ano, a Câmara do Patrimônio Imaterial emitiu parecer favorável ao registro, tendo a performance do repente como objeto de reconhecimento (TED Nº 001/2017 - Iphan/MinC).
- http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/TED_1-2017_UnB.pdf

grega como mediadores do divino, portadores de uma revelação inspirada pelas Musas; mestres cantadores brasileiros refletindo a fusão de influências externas[166] e a resistência cultural) ambos compartilham um elo essencial que se manifesta na oralidade, na improvisação sobre temas cotidianos[167] e regionais, no envolvimento do público e na interação direta. Rocha (2012) reafirma esta ideia.

Vale reiterar o diferencial entre o rapsodo, intérprete e divulgador e *aedo*, personificação do próprio ato revelador, que instaurava uma verdade da vida, pela voz inspirada no conhecimento de origem divina. É justamente esse ato revelatório que os aproxima dos mestres cantadores brasileiros, quando estes fazem emergir sentidos no instante mesmo do canto. Rocha (2012) reafirma esta idéia ao aproximar essas tradições:

> Em parte por causa do baixo nível de escolaridade do povo em geral, no Brasil existe, sim, poesia cantada, de um modo que lembra o que acontecia na Baixa Idade Média, com os trovadores, e na Grécia Antiga, com os *aedos*. (Rocha, 2012. p. 85)

Ao refletirem sobre a vida em diferentes épocas e culturas, esses artistas oferecem uma visão sensível das experiências humanas, permitindo ao público conectarem-se com afetos e realidades. Trata-se, portanto, de um mesmo projeto filosófico e educativo em que a oralidade musical, desde a época citada até os dias de hoje, se apresenta como forma de pensar, sentir e ensinar o mundo, consolidando-se como herança cultural, epistêmica e estética da tradição ocidental. Dessa forma, consolida-se a compreensão dessa prática como o meio perene através do qual a verdade se revela às comunidades, constituindo-se como a herança filosófica importante da tradição ocidental, ou seja, aquela que, do *aedo* ao mestre cantador, faz do canto a voz da revelação.

2.3.1. A Valorização da Tradição, Identidade e Comunicação na Música Oral Contemporânea

As práticas musicais de transmissão oral na atualidade demonstram a resiliência de um sistema ancestral de conhecimento fundamentado na comunicação direta, na memória coletiva e na experiência corporal compartilhada. Como os *aedos*, os mestres cantadores atuais, sejam os *griots* africanos, os cantadores de repente ou os mestres de jongo, não repetem passivamente, mas eles recriam a tradição a cada ato performático. Eles são os guardiões de um conhecimento que codifica, em suas melodias, ritmos e narrativas, a história,

[166] Castro, Isabel; Hoffmann, Guilherme. Jongos, Calangos e Folias: Música Negra, Memória e Poesia. Niterói: Universidade Federal Fluminense, Laboratório de História Oral e Imagem, 2005. DVD. Documentário. Apoio: Edital Petrobrás Cultural/2005. - https://www.youtube.com/watch?v=iRM4nsKcfHM

[167] Outros exemplos da tradição oral brasileira incluem à Moda de Viola, narrativa rural que atua como resistência cultural (Garcia, 2017, p. 304), e a Embolada, gênero de ritmo acelerado e texto satírico, marcado pela dicção rápida e complexa (Wolfenbüttel, 2020, p. 18).
https://www.youtube.com/watch?v=sOp-ExLTVX8&list=PLX3m-rb46dmCPta0Io4ot2D1le5AyNZHj;
https://www.youtube.com/watch?v=jh02pxiXSzk&list=RDjh02pxiXSzk&start_radio=1

a cosmovisão, a ética e a identidade de um povo.

A música oral contemporânea abarca um vasto repertório. Há cantos religiosos que elevam a espiritualidade, canções de trabalho que marcam o ritmo da vida cotidiana, cânticos de guerra que clamam por justiça e resistência, além de músicas que expressam conforto em momentos de luto, celebrações em festas e os sentimentos profundos do amor (Petrucci, 2018)[168], demonstrando a resiliência de um sistema ancestral de conhecimento. Tal como os *aedos,* os mestres cantadores atuais são guardiões que recriam a tradição a cada ato performático, codificando melodias, ritmos e narrativas à história, a cosmovisão e a identidade de um povo. Esta análise focará em como essa prática, enraizada no canto e na escuta, funciona como um mecanismo vivo de memória, mediando passado e presente para tecer identidades comunitárias e conferir sentido à experiência coletiva.

A oralidade, enquanto via de revelação, permite compreender as culturas tradicionais em seu modo próprio de manifestar a verdade, onde o conhecimento se estrutura como evento performático. Como destaca Queiroz (2016) [169], os textos orais dizem e não dizem, eles mais velam do que revelam. Sob a cintilação das imagens, eles convidam a descobrir um sentido oculto, e a partilhar com o outro a procura do sentido.

Na experiência da oralidade como revelação, a presença física é condição para o evento do desvelamento. Diferente da escrita, que se objetiva no texto, a oralidade musical se realiza como presença viva que atualiza o saber na performance. Esta, por sua vez, é:

> … a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida; locutor, destinatário, circunstância se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. Na apresentação, redefinem-se os dois eixos da comunicação social: o que junta o locutor ao autor e aquele que une à situação e a tradição (Zumthor, *apud* Diniz, 2016. p. 20).

Esse caráter de presença remonta à função epifânica e comunitária da palavra no teatro grego e nos ritos dionisíacos, nos quais o canto e a dança tornavam a divindade sensivelmente presente entre os fiéis, enquanto no teatro a palavra performada fazia emergir os mitos diante da coletividade. No âmbito social, essa comunicação se organiza formalmente a partir das limitações impostas pela presença de um público, que assegura a validade do que é proferido. O suporte material do enunciador é a própria declamação, a qual demanda preparo prévio da voz para garantir clareza, projeção e precisão na transmissão da mensagem. (Queiroz, 2016)[170].

Nesse contexto performático, tanto os *aedos* quanto os mestres cantadores em

[168] p. 24
[169] p. 06
[170] p. 05

tradições orais vivas, operam através da improvisação regrada, dominam um repertório de fórmulas, temas e estruturas métricas que permitem recompor a narrativa a cada performance.

> O procedimento mnemônico é garantido pelo estilo oral, cujo ritmo é sua espinha dorsal. Ele se traduz na textura do texto, onde forma e conteúdo estão em constante simbiose. Graças à utilização harmoniosa de refrãos, de repetições, de assonâncias, de paralelismos, e à exploração sistemática dos fatos prosódicos, o texto é ritmado e se torna apto a evocar o conteúdo. (Queiroz, 2016. p. 06).

Diferente da memória escrita, que se objetiva no texto, a memória oral existe apenas na ação performática de revelação que a atualiza. Através do canto, o *aedo* o traz à presença como verdade, tornando o público contemporâneo dos heróis que canta, e não se limita a representar o passado. Essa estrutura rítmica reiterada evidencia um saber antigo segundo o qual a harmonia e o ritmo educam o caráter, ideia presente na *paideia* grega, em que música e ética são indissociáveis.

A união desses compostos é observada por Ricoeur (1994) como uma "tessitura da intriga" que transforma eventos dispersos em configurações significativas na tradição oral. O ritmo e as repetições, longe de serem meros recursos mnemônicos, são a expressão concreta dessa síntese narrativa que organiza a experiência coletiva em estruturas inteligíveis. Ricoeur (1994)[171] observa que o tempo se torna tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, no qual a tradição oral, ao recontar histórias em novos contextos, mantém viva a experiência temporal compartilhada pelo grupo. A narrativa opera como um mecanismo de atualização permanente, onde, a cada performance, a tradição oral reinsere os acontecimentos fundadores no presente dos ouvintes, estabelecendo uma ponte entre o que foi, o que é e o que será. Isso impede que o tempo se reduza a uma sucessão vazia de instantes, mas o transforma em experiência partilhada através da palavra performada.

A noção de "tessitura da intriga" ilumina o mecanismo cognitivo da oralidade. No Canto IX da *Odisseia*, quando, por exemplo, o *aedo* narra o episódio de *Polifemo*[172], na performance, com suas pausas dramáticas, entonação da voz e o ritmo do hexâmetro, constrói uma "intriga" que organiza a experiência ética e intelectual do público. Através do canto, as categorias filosóficas, como justiça, destino e honra, não são discutidas, mas experienciadas[173] na estrutura narrativa e musical.

> A constituição de uma tradição, com efeito, repousa sobre o jogo da inovação e da sedimentação. É à sedimentação, para começar por ela, que devem ser relacionados os paradigmas que constituem a tipologia da tessitura da intriga. Esses paradigmas

[171] p. 85
[172] Polifemo, filho de Poseidon e da ninfa Toosa, é o ciclope antagonista do Canto IX da Odisseia. Um ser selvagem com força bruta que contrasta com a astúcia (*metis*) de Odisseu. Simbolizando a *hýbris* (ou *hubris* = excesso de orgulho, arrogância) oposta à inteligência humana. Tecendo uma configuração de sentido onde a astúcia de Odisseu (*metis*) se opõe à força bruta do Ciclope.
[173] Santos, 2012. p. 28

> saíram de uma história sedimentada cuja gênese foi obliterada. (Ricoeur, 1994. p. 107)

A tradição nesse "jogo da inovação e sedimentação", permite ao cantor, pela "deformação regrada", modificar nuances da narrativa, preservando o núcleo da tradição, enquanto a atualiza para novos contextos. Esta ação, que só pode ser narrada porque já está articulada simbolicamente (Ricoeur, 1994)[174], reforça os sistemas de representação que estruturam a identidade coletiva.

> As identidades sociais são construídas a partir de representações dentro de discursos culturais, que informam como um grupo vive e compartilha seus significados. A cultura é um discurso de existência e de práticas sociais que depende de um significado para produzir efeitos dentro deste mesmo discurso. As identidades culturais são construídas dentro de um processo interior de representação, inerente à própria cultura. (Canabarro, 2018. p. 113).

Esse processo de representação, por sua vez, ancora-se na memória, fenômeno social que, como observa Halbwachs (*apud* Canabarro, 2018)[175] se desenvolve na relação entre o indivíduo e as instituições, manifestando-se por meio da linguagem.

> A memória coletiva se configura nas instituições sociais como família, igreja, escola, que formam o sujeito com determinadas visões de mundo. A individual apoia-se na coletiva, uma vez que o indivíduo se insere nessa coletividade a partir de uma estrutura de sentido que o grupo compartilha (...). As memórias de grupos sociais possuem quadros de significação, (...) com estratégias, simbologias, representações, experiências da vida cotidiana que criam temporalidades e espacialidades. Essas visões de mundo se ligam ao que Hall (2012) chama de centralidade cultural, gerando pertencimento entre os membros de um mesmo grupo. (Canabarro, 2018. p. 115, 118).

Nesse entrelaçamento entre representação cultural e memória coletiva é que a música cantada emerge como prática filosófica por excelência. Enquanto veículo oral performático, ela constitui uma instância de reinscrição contínua dos saberes tradicionais no presente, sendo a memória componente importante para o pertencimento, na medida em que viabiliza o compartilhamento da cultura como representação social entre indivíduos[176].

É nesse contexto de memória partilhada que se instaura uma estrutura dialógica, baseada numa palavra viva, pois "o vivido do grupo está ligado a essa palavra. Um implica o outro: o vivido precisa ressoar na palavra e esta, proferida, deve repercutir no vivido" (Queiroz, 2016. p. 07). Nesse diálogo, "o leitor (ou ouvinte) é o operador por excelência que assume a unidade do percurso" (Ricoeur, 1994. p. 87), pois a tradição só se completa quando a comunidade reinterpreta e vivifica a narrativa. O significado pleno só é alcançado através da participação ativa na transmissão e na interpretação do discurso.

---

[174] p. 91
[175] p. 114
[176] Canabarro, 2018. p. 116

No mundo contemporâneo, essa dinâmica dialógica permite aos músicos de tradição oral resistir e se adaptar, buscando maneiras de integrar seus saberes com as novas tecnologias. Como afirma Furst (2014), "muito do que vem sendo considerado revolucionário neste século é meramente um repensar e renomear das ideias e procedimentos ancestrais." (Furst, 2014. p. 56). Envolvem-se em projetos educacionais, como o movimento *Griô*, que valoriza a conexão entre linguagem, música, mito e conhecimento.

Petrucci (2018)[177] afirma que, apesar dos avanços, o som ainda se materializa fisicamente em um corpo diante de uma audiência, reforçando a ideia de que o "ao vivo" mantém uma relevância única. A canção se manifesta na prática do canto, indissociável da voz que a canta, reafirmando sua condição filosófica originária, como forma de saber incorporado, que se revela na *práxis* do canto e na escuta partilhada.

Portanto, a oralidade musical, desde a antiguidade, apresenta-se como uma filosofia viva, em que a educação, a memória e o canto se entrelaçam na construção da experiência humana. O cantador, ao recontar, "atualiza" a tradição para o ouvinte contemporâneo, atuando como mediador entre passado e presente. Dessa forma, o ato de narrar e cantar configura-se como *poiesis*, em sentido filosófico, um fazer que constrói o mundo simbólico e o horizonte de sentido das comunidades, mantendo viva a herança do pensamento grego sobre a educação do *ethos* por meio da arte.

[177] p. 26

CAPÍTULO 3 - A RESILIÊNCIA DA TRADIÇÃO ORAL

A capacidade de permanência e renovação, características da cultura oral, requer uma distinção proposta por MacIntyre (2001)[178], a diferença entre costume e tradição. Enquanto o costume se manifesta com hábitos sociais cotidianos, frequentemente acríticos e repetidos de forma mecânica, a tradição implica uma continuidade no tempo mediada pela narrativa. Essa concepção dinâmica contrapõe-se à ideia de um conjunto conservador de costumes, representando um "movimento" de continuidade crítica e ressignificação criativa do legado recebido a cada geração[179].

É nesse "movimento" contínuo e de recriação que a tradição oral revela seu caráter filosófico, cujo modo de operar é o da revelação sensível e comunitária. Trata-se de uma presença performada pela voz e pelo ritmo, que se dá por meio da experiência direta. Essa epistemologia da oralidade, na qual o saber se encarna e se valida na escuta coletiva, constitui o núcleo filosófico da tradição oral. De modo indissociável, ela (tradição oral) articula estética, ética e formação humana, ou seja, a própria essência da *paideia* que a *mousiké* grega arquitetou.

A tradição confirma-se, assim, como um sistema ativo de conhecimento que se renova socialmente. Sua natureza narrativa garante sua resiliência mesmo diante da cultura letrada hegemônica[180], persistindo como "bem comum", que expressa a diversidade cultural. Embora a expressão na performance[181] seja efêmera, a memória coletiva atua como um repositório estável. O mecanismo de transmissão oral é, por essa razão, um processo ativo de recriação que garante a continuidade cultural.

> A expressão é transitória, mas as memórias não. Ninguém nas sociedades orais duvida que as memórias podem ser repositórios fiéis que contêm a soma total da experiência humana passada e explicam o como e o porquê das condições atuais. *Tete are ne nn*[182]*e*: "Coisas antigas são hoje" ou "A história se repete". Quer a memória mude ou não, a cultura é reproduzida pela lembrança expressa em palavras e ações. A mente, por meio da memória, transmite a cultura de geração em geração. Como é possível para uma mente lembrar e, do nada, criar ideias, mensagens e instruções complexas para a vida, que manifestam continuidade ao longo do tempo, é uma das maiores maravilhas que se pode estudar, comparável apenas à inteligência e ao próprio pensamento humano. (Vansina, 1985. p. xi)[183]

Ki-Zerbo (2010) reforça o valor da tradição oral como fonte histórica autêntica, rica em verdade e vivacidade, valendo-se de um provérbio africano:

> Indubitavelmente, a tradição oral é a fonte histórica mais íntima, mais suculenta e melhor nutrida pela seiva da autenticidade. "A boca do velho cheira mal" - diz um

[178] 379-383
[179] MacIntyre, 2001. p. 345, 375
[180] Hegemonia – Preponderância, supremacia, predomínio, superioridade.
[181] MacIntyre, 2001. P. 373
[182] Em língua *iorubá*, um dos idiomas africanos (Nigéria, Benin e Togo).
[183] Tradução nossa

> provérbio africano - "mas ela profere coisas boas e salutares". (Ki-Zerbo, 2010, p. 38).

A metáfora aponta o ancião como depositário da memória e revela que a tradição oral não é inferior à escrita, mas opera por outros modos de validação, transmissão e atualização do conhecimento. Hobsbawm (2008)[184] ao falar em "invenção das tradições", mostra que essa dinâmica de adaptação não é uma falsificação, mas um processo simbólico de continuidade histórica, mecanismo intrínseco à tradição oral, que se reinventa para manter o senso de pertencimento.

As manifestações musicais folclóricas evidenciam a vitalidade da tradição oral também como forma de pensar, sentir e agir abertas à criatividade individual dentro de padrões estabelecidos[185]. Configura-se um fio que une a memória coletiva à presença ativa, dinâmica e operante no cotidiano. Esta dinâmica evoca um "tempo-lugar mítico", que fundamenta a cultura. Como diz Silva (2011):

> O passado, a memória, o fundo, a fonte, lá onde nasce a cultura, onde é forjada a identidade; lá, nesse lugar que é também um tempo (...). Tudo isso é real, é presente, é contemporâneo, está na mente, na base da cultura que tece, aglutina e possibilita a junção social. Tudo isso é o que traz a tradição, a tradição é símbolo e eco persistente dessa fonte. (Silva, 2011, p. 08)

Essa evocação reafirma que o passado simbólico persiste na atualidade em um movimento que instaura uma tensão dialética. Por um lado, a tradição oral projeta-se como um retorno às origens, mergulho nas raízes que conferem sentido à existência coletiva, e por outro, ela não se limita a simples repetição do que foi, ressignificando os saberes ancestrais à luz das circunstâncias contemporâneas. Eis uma potência criadora que, ao ecoar antigos saberes, permite novas tessituras de experiência de vida.

Segundo Lamas (1992)[186], essa herança de saberes e práticas culturais, transmitida pelo legado da memória, não é um fardo, mas uma força que resiste e sobrevive alimentando essa "potência criadora" da tradição. A música vocal, presente desde seus primórdios, ocupa um lugar privilegiado nesse processo.

> O arcaísmo e a sutileza do canto, o fato de que ele associa o histórico de nossa aparição na terra ao desenvolvimento de cada individualidade esclarece as razões de sua presença nas grandes instâncias da vida: louvar os deuses, chorar os mortos, decifrar o destino, saborear os prazeres, festejar o corpo, intimidar, reunir-se. (Pradier *apud* Petrucci, 2018. p. 23).

O canto associa o sensível (sonoridade, melodia), ao simbólico (palavra), constituindo-se como mediação entre o indivíduo, o coletivo e o sagrado (Petrucci, 2018)[187].

---

[184] p. 07-10
[185] Rabaçal *apud* Barros, 2018. p. 173
[186] p. 158
[187] p. 23

Conforme Lord (1971) cada performance é uma atualização ativa da tradição, "a música que estamos ouvindo é 'a música', pois cada performance é mais que uma performance, é uma recriação" (Lord, 1971. p. 100)[188].

Na contemporaneidade, a tradição oral enfrenta o desafio da cultura letrada dominante[189], mas sua importância resiste como um "bem comum" que expressa a diversidade dos povos.

> O saber é originalmente oral, corporal, vivencial. Assim, o desafio é colocar-se no lugar de aprendiz da linguagem e do saber da tradição oral e passar a registrá-los na corporeidade que desperta o ser no(do) mundo. (Pacheco, 2005. p. 12)

Superar a falsa dicotomia entre oralidade e escrita é reconhecer a oralidade como um sistema epistemológico[190] próprio, cuja essência está na experiência partilhada, na escuta e no corpo em presença (Pacheco, 2005). O sujeito da tradição oral deve ser visto como agente[191] produtor de saber, detentor de uma filosofia de mundo fundada na ancestralidade e no vínculo comunitário.

A tradição consolida-se, portanto, como um processo contínuo que reinventa o legado cultural frente às demandas contemporâneas. A música de tradição oral é exemplar nesse processo, revelando, em cada performance, a recriação viva do patrimônio cultural.

3.1. A Ascensão da escrita e a cisão Epistemológica

A escrita, ao se consolidar historicamente como tecnologia dominante de registro e transmissão, representou uma cisão nos modos de produção, circulação e validação do conhecimento. Enquanto a prática musical oral organizava o saber como algo vivido no corpo, compartilhado na relação com o outro e manifestado na performance coletiva, a escrita instaurou uma nova lógica, a do distanciamento, da fixação do pensamento e da objetificação do saber. Compreender essa passagem significa perceber uma mudança no lugar de onde se valida o conhecimento, mudança que colocou as formas orais em posição secundária, mas sem jamais anular sua força criadora e sua capacidade de revelar sentidos.

Para a tradição oral, o saber é indissociável da experiência vivida, ou seja, articula o sensível, o simbólico e o espiritual, carregando afetos e identidades culturais vinculadas à coletividade e à corporeidade. A voz, o gesto, a entonação e a performance musical estabelecem uma relação direta e constitutiva com o território, os ancestrais e os elementos naturais. A escrita, ao permitir a externalização e fixação da palavra, criou novas possibilidades de reflexão abstrata e de acumulação transgeracional, mas simultaneamente,

---

[188] Tradução nossa
[189] Ong, 1998, p. 10
[190] Sistema próprio de conhecimento.
[191] Seu campo do conhecimento, seu modo como, em um determinado grupo produz, organiza, transmite e valida saberes.

introduziu uma fratura nessa sinergia originária. O conhecimento, que antes era um evento, um fazer-se na voz e no corpo coletivo, pôde então ser concebido também como um objeto, um texto a ser decifrado.

Para compreender a música oral fora do paradigma escritocêntrico que essa cisão consolidou, é importante adotar a articulação conceitual de Walter J. Ong[192] entre oralidade primária e secundária. Isso permite concebê-la não como um estágio inferior ao pensamento letrado, mas como um modo específico e autônomo de constituição e transmissão do saber, estruturado pela memória, pelo ritmo e pela performance. Em culturas de oralidade primária a fala se organiza em padrões rítmicos, repetições e fórmulas tradicionais, sendo a memória a ferramenta cognitiva fundamental.

> A expressão oral pode existir – e na maioria das vezes existiu – sem qualquer escrita; mas nunca a escrita sem a oralidade, uma vez que, todos os textos escritos devem, de algum modo, estar direta ou indiretamente relacionados ao mundo sonoro, habitat natural da linguagem, para comunicar seus significados. (Ong, 1998. p. 16).

Distinguindo essa oralidade primária da oralidade secundária[193] , o autor refere-se à que ocorre em culturas já impregnadas pela escrita e tecnologias de registro, mas que ainda preservam traços orais como repetições formulares e ritmo na fala cotidiana, adaptados ao contexto letrado. A oralidade secundária diferencia-se da primária por não ser "essencialmente oral", mas uma manifestação híbrida influenciada pela escrita, onde o falante interioriza padrões escritos na produção oral, como em discursos ou interações modernas.

A tradição oral sustenta-se na tensão criativa entre permanência e transformação, na qual guarda e atualiza saberes ancestrais e princípios éticos, sendo dinâmica e apta a se ressignificar sem romper com o fio da ancestralidade. Nas palavras de Pacheco (2015):

> Ancestralidade é aquilo que assemelha e reconecta o ser humano numa relação transcendente a um território, uma família-comunidade, um povo, uma ou mais divindades, ao planeta, a elementos da natureza, aos seus ancestrais e com a vida no universo (Pacheco, 2015. p. 86).

Esse saber circula nas práticas rituais e performances, onde a palavra que vibra e o som que ressoa revelam e atualizam cosmovisões e não se encerra em textos. É essa unidade indissociável entre palavra, som, corpo e contexto que a escrita, enquanto tecnologia tenderia a fragmentar.

Assim, a oralidade revela-se como um processo bio-psico-social integrado, no qual se unem as capacidades fisiológicas (fala e escuta), processos cognitivos e imersão cultural, constituindo uma experiência relacional e viva (Netto, 2008)[194]. A escrita, ao romper essa

[192] Walter J. Ong (1912-2003), filósofo e historiador da comunicação.
[193] ONG, 1998. p. 11 e 19
[194] p. 09

sinergia característica da oralidade musical, especialmente entre palavra, melodia e ritmo, criou novas possibilidades de pensamento abstrato, mas também introduziu cisões[195]. McLuhan (1972) aponta que o alfabeto fonético, em especial, possui uma força "destribalizante"[196], rompendo com a "interdependência e inter-relação que é o do mundo auditivo" e conduzindo a uma lógica mais individualizada e visual" (Mcluhan, 1972, p. 38).

Esse efeito potencialmente redutor da escrita, que pode solidificar e dessecar a dimensão performativa e relacional do saber, já era filosoficamente problematizado. Ki-Zerbo (2010)[197] adverte que a fixação pode paralisar, perdendo sua vitalidade adaptativa. Pacheco (2015) complementa lembrando que "a tradição escrita se tornou racionalista e hegemônica, porém o saber emerge do mundo da oralidade, da corporeidade e da vivência" (Pacheco, 2015. p. 38). A autora detalha essa natureza distinta do registro oral:

> Um registro fundado na oralidade tem a linguagem de registro que é a vivência, o movimento, a dança, o canto, a corporeidade afetiva, a memória oral, o diálogo. É assim que, ao longo dos séculos, a tradição oral garante a sua transmissão de geração em geração. Um registro escrito tem sua função de valorização, mas não significa uma prática fundada na oralidade, nem garante sua transmissão (Pacheco, 2015. p. 82).

Esse contraste entre o saber-acontecimento e o saber-registro encontra sua formulação filosófica no mito de Thoth[198], no *Fedro* de Platão[199], onde a escrita é apresentada como um *phármakon* (remédio e veneno), um simulacro do conhecimento verdadeiro, estático e incapaz de se defender no diálogo. Na tradição oral, em contraste, o conhecimento é um acontecimento que se realiza no corpo, na voz e no tempo presente da interação.

Reconhece-se, contudo, que a escrita permitiu saltos civilizatórios ao superar as restrições espaço-temporais, abrindo novas possibilidades para a reflexão e a escrita. Mais do que opostos excludentes, oralidade e escrita mantêm uma relação de complementaridade tensa e necessária. No entanto, a dimensão de verdade e de conexão com o transcendente que se manifesta na performance musical, e no canto comunitário, constitui um conhecimento próprio e irredutível. O desafio é reconhecer que a revelação que emerge da oralidade musical oferece um caminho de acesso ao saber, que a escrita, por sua própria natureza, não pode fornecer. Nisso se encontra a defesa central da tradição oral musical, sua capacidade de revelar um *modo de ser* no mundo, que a escrita é estruturalmente incapaz de capturar ou

[195] Neto 2008. p. 7-10
[196] Desintegração ou enfraquecimento das estruturas.
[197] p. 38
[198] Thoth apresenta a escrita como um "remédio para a memória", capaz de tornar os homens mais sábios. No entanto, Tamuz rebate essa ideia, argumentando que, na verdade, ela enfraqueceria a memória verdadeira: ao confiarem em signos externos, as pessoas negligenciariam a memória interna, recordando apenas superficialmente por meio de caracteres escritos, e não da essência das coisas. Assim, a escrita produziria apenas a aparência do saber, criando "sábios imaginários" em vez de sábios de fato.
[199] Platão, 2000b. p. 119 – 129 (274b – 278b)

transmitir em sua plenitude.

3.1.1. *Modus operandi* antes e depois da técnica da escrita

A tradição oral é um mecanismo primário para a transmissão de saberes, valores e memórias, sendo a música a sua forma mais elevada e reveladora, porque une palavra, som, corpo e comunidade numa só experiência[200].

A invenção da escrita introduziu uma mudança paradigmática no *modus operandi*[201] da transmissão do conhecimento. Como apontado por McLuhan (1972) [202], ela deslocou a função da memória, externalizando o saber e favorecendo um pensamento mais abstrato e menos vinculado à experiência sensorial imediata e às relações comunitárias. Embora tenha proporcionado avanços inegáveis na preservação e no acesso ao conhecimento, a fixação escrita pode, simultaneamente, enfraquecer sua vitalidade e sua conexão com a experiência viva.

Antes desse deslocamento promovido pela escrita, o aprendizado na tradição oral envolvia anos de prática disciplinada, nos quais o aprendiz, iniciado desde a infância, memorizava longos trechos sob supervisão rigorosa de um mestre.

> Os mestres encarregam-se de treinar seus aprendizes na recitação literal do cântico (...) durante vários anos e conseguem resultados notáveis, embora eles próprios façam, nas suas próprias recitações, mudanças das quais não se dão conta. (Ong, 1998. p. 76)

Surge assim, uma dialética importante da tradição oral, que é a tensão entre a fidelidade absoluta ao conteúdo transmitido, acreditando reproduzir um conhecimento imutável, e a transformação sutil e inconsciente que ocorre em cada ato da performance. É justamente essa flexibilidade não declarada, essa capacidade de recriação no momento da enunciação, que assegura a sobrevivência e a vitalidade da cultura oral.

O saber oral, portanto, constitui um modo de ser que integra ancestralidade, corpo e memória. É um saber vivo que representa tanto uma fonte de resistência cultural, quanto um desafio epistemológico. Conforme Pacheco (2015)[203], uma pedagogia que se apoie nesses saberes tem o potencial de subverter práticas hegemônicas, valorizando processos de aprendizagem vivenciais e comunitários. A autora também adverte que "o registro da tradição oral na linguagem escrita, ou qualquer outra, não traduz valorização da oralidade" (Pacheco, 2015, p. 42).

---

[200] O ritmo grava o saber na memória, a melodia desperta a emoção, e o canto transforma a transmissão em vivência partilhada. A música revela, faz emergir o sagrado, e identidade e a tradição viva, algo que a escrita não pode capturar.
[201] Ou "modus vivendi" (modo de viver) e "modus faciendi" (modo de fazer). O modo de uma pessoa operar ou trabalhar, a maneira como um indivíduo ou organização desenvolve suas atividades.
[202] p. 42
[203] p. 30

A resiliência e a capacidade reveladora da tradição oral musical manifestam-se historicamente. Um exemplo potente são os cantos dos escravos das fazendas cafeeiras do sudeste brasileiro, estudados por Stein (*apud* Reily, 2019):

> Stein (2007) afirmou ter encontrado uma forma de acessar as memórias dos escravos nos cantos, particularmente nos jongos, e nas histórias narradas pelos negros na época em que fazia o levantamento de dados para seu livro clássico, Vassouras, a Brazilian Coffee Country, 1850-1900 (Stein, 1957). Foi com a cantoria de dois jongos que um negro entrevistado por Stein respondeu à sua pergunta sobre como a notícia da Abolição havia sido recebida entre os escravos. (Reily, 2019. p. 12).

Através dos jongos, os escravos registravam de forma fluída suas experiências, memórias e sentimentos; uma memória resiliente que só revelava-se na performance cantada. Como observa David (2006), "o antigo ritmo inerente à música parece ter sido tão profundamente gravado na alma humana que foi capaz de sobreviver por si só" (David, 2006. p. 102)[204]. Este exemplo concreto materializa o princípio descrito por Lord (1971)[205], isto é, a comunicação oral não é "imprecisa e mutável" até ser fixada; sua precisão e força residem justamente em sua adaptabilidade contextual e reveladora.

A essência reveladora da tradição oral musical reside no seio das comunidades onde é gerada e recriada. Segundo Pacheco (2015)[206], ela se reinventa em uma linguagem transversal que integra arte, educação e mito. É nessa contextualização comunitária que sua dimensão de revelação se manifesta de forma plena e viva, distinta de qualquer representação externalizada. O ponto comum, aqui sustentado, é a compreensão de que a música na tradição oral valoriza a experiência, o corpo e a coletividade como fundamento do saber vivencial. É um modo dinâmico de estar no mundo, onde o conhecimento comunitário se atualiza e se fortalece continuamente na performance.

3.2. A Resistência da Oralidade Musical

A escrita que fixou os poemas homéricos apagou sua natureza oral. Pesquisadores como como Ong (1998) reconhecem que seu meio de composição, circulação e recepção primordial era o universo da oralidade; a oralidade atuou como suporte de fixação posterior, sem invalidar a natureza oral de sua gênese[207]. Esse diálogo entre oralidade e escrita, longe de invalidar a primeira, confirma sua autonomia[208] como sistema epistemológico, premissa que agora permite compreender como a música oral resiste à hegemonia do letramento.

Essa natureza reveladora é o cerne de sua resistência. A distinção está ancorada na

---

[204] Tradução Nossa
[205] p. 80-81 Tradução Nossa
[206] Por exemplo, grupos de Maracatu, Reisado ou Congo que têm a intenção de resgatar ou celebrar tradições em seu contexto de significado autêntico, o que é diferente da atuação de um grupo artístico. (Pacheco, 2015. p. 83) https://www.youtube.com/watch?v=4Lo0cg_pIRQ
[207] Ong, 1998. p. 52
[208] Pacheco, 2005. p. 12

própria essência do saber oral, que, como destaca Pacheco (2015)[209], é um patrimônio coletivo cuja transmissão viva constitui um processo comunitário de revelação de sentidos, e não um objeto a ser simplesmente protegido. É a tensão entre preservação e transformação que se reflete na fluidez da música oral, recriada a cada performance, em contraste com a fixidez da escrita.

É nesse ponto que a travessia do *arquétipo* grego para o solo brasileiro revela sua potência como lente interpretativa. Ao se reconfigurar no encontro das matrizes indígena, africana e portuguesa, o princípio revelador da *mousiké* não se perde, mas se transforma. O que era, na Grécia, o ideal pedagógico da *pólis,* um instrumento de harmonia e formação do cidadão livre, torna-se, nas terras brasileiras, uma epistemologia da resistência, a luta contra o apagamento pela afirmação da presença. Não se trata mais do *ethos* do cidadão ideal, mas do *ethos* da comunidade que resiste, forjando sua própria verdade na fé e na criatividade. As manifestações artísticas oriundas da tradição oral musical brasileira configuram-se, assim, como filosofias encarnadas, um sistema de pensamento que usa o corpo, o ritmo e a voz para questionar o mundo, transmitir uma história não escrita e afirmar uma identidade, que não se pode registrar nas cinco linhas musicais.

A transcrição para o pentagrama, em sua lógica de fixação, encontra limites para registrar fielmente o timbre e a execução viva, pois o "saber do povo" possui uma criatividade instintiva e de uma profundidade performática e contextual que escapa às convenções gráficas (Lamas, 1992)[210]. Essa inadequação da notação em capturar a essência da tradição oral, discutida até aqui em plano teórico, revela uma hierarquia cultural de longa data, na qual a escrita é valorizada em detrimento da oralidade. No contexto brasileiro, esse preconceito manifestou-se de forma contundente já no período colonial, adquirindo contornos específicos em razão do encontro entre a cultura letrada dos colonizadores e as tradições orais dos povos africanos escravizados.

Naquele contexto, as manifestações musicais afro-brasileiras[211] eram percebidas pelos senhores de escravos apenas como entretenimento, sem se reconhecer nelas a transmissão de saberes e estratégias de resistência cultural (Reily, 2019)[212]. Para as populações escravizadas, porém, essas práticas funcionavam como instrumentos importantes de preservação da memória e do legado ancestral nos corpos e na vivência cotidiana.

Superar essa dicotomia requer reconhecimento do valor epistemológico da oralidade e

[209] p. 36-39
[210] p. 142
[211] Exemplo: batuques, jongo, lundus.
[212] p. 11

a garantia de que as comunidades tradicionais assumam o protagonismo na gestão de seus saberes, conforme defende Pacheco (2015)[213]. Esse protagonismo pode ser concretizado através de mecanismos como a consulta prévia, co-autoria em pesquisas e sistemas de propriedade intelectual coletiva. Práticas como as Folias de Reis[214], que, segundo Reily (2019)[215], dramatizam a viagem dos Reis Magos, constituem um exemplo de "memória social", onde histórias e valores são preservados não através de textos, mas por meio de performances musicais ritualizadas. É nesse contexto de protagonismo comunitário e valorização da performance como guardiã da memória, que se insere o Movimento Griô, o qual converte esses princípios em uma proposta pedagógica sistemática atual.

O Movimento Griô constitui um exemplo emblemático de como a tradição oral pode ser convertida em instrumento pedagógico e de fortalecimento dos vínculos sociais. Estudado por Nunes (2018)[216] e Penzani (2020)[217], esse movimento resgata a prática ancestral do *griot* africano e a reinventa no contexto baiano como proposta educativa. A pedagogia Griô, organizada pela educadora Lílian Pacheco (2015) propõe uma ruptura com o modelo hegemônico ao instituir a performance oral e musical como ato de revelação, transmitindo informações e revelando mundos através de histórias, cantigas, danças e rituais.

> A Pedagogia Griô orienta a: reconhecer saberes da tradição oral, valorizar a diversidade, fortalecer a identidade e criar redes afetivas. (...) A solução foi pesquisar e reinventar métodos de educação, participação e encantamento do social para valorizar a expressão da palavra, dos afetos, da memória, da história, das cantigas, das danças e dos rituais de tradição oral. (Penzani, 2020, p. 14 e 19).

Aprender, nesse contexto, é um ato encarnado de acesso a um saber que se revela na integração entre corpo, afeto e ancestralidade, sendo uma inversão paradigmática de cunho descolonizador.

Enquanto a escola convencional compartimenta os saberes, a pedagogia *griô* recontextualiza o conhecimento em redes de significado compartilhado, tendo os afetos e os rituais como eixos estruturantes. Ao colocar os afetos no centro, valoriza-se a memória emocional que une passado e presente, tornando cada performance um momento de reforço identitário. Desse modo, teoria e prática se entrelaçam num mesmo tecido social, afirmando a

---

[213] p. 83

[214] Tradição com ritual que dramatiza a viagem dos Reis Magos, que relata quando Maria presenteou os Magos com uma viola, um pandeiro e uma caixa, instruindo-os a anunciar o nascimento de Cristo através do canto. A persistência dessa memória, transmitida por gerações sobre um evento do passado remoto, ilustra o conceito de "memória social", na qual um grupo constrói e preserva sua identidade por meio de narrativas compartilhadas. (Reily, 2019, p. 9).

[215] p. 09

[216] A tradição do griô africano, que veio do Mali, é uma tradição de contação de história passada de geração em geração. A pedagogia griô, criada na Bahia, se baseia nessa contação de histórias com uma proposta pedagógica, valorizando as vivências das comunidades tradicionais. (Nunes, 2018, p. 4).

[217] Penzani (2020) destaca que o termo "griô" abrange qualquer indivíduo capaz de difundir, pela oralidade, costumes, mitos e narrativas comunitárias, assumindo múltiplas funções sociais além da simples performance artística. (p. 08-10)

autoria coletiva e transformando o ato de ensinar numa experiência viva de revelação.

Se Lord (1971) e Lamas (1992) demonstram sua autonomia frente à escrita e à notação, Reily (2019) e Pacheco (2015) revelam seu funcionamento como uma filosofia cultural encarnada, esta entendida como um sistema de pensamento e transmissão de conhecimento que não se separa da prática vivida, da corporeidade e da tradição de um povo. A Pedagogia Griô é a prova prática de que este modo de conhecer pode dialogar com o pensamento contemporâneo. A presença filosófica nessa Pedagogia se manifesta ao explicitar os limites do pensamento atual, ao mesmo tempo em que oferece uma via alternativa de acesso ao conhecimento, via essa fundada na experiência corporificada, na escuta sensível e na relação intergeracional. Seu valor está na radicalidade de sua proposição, isto é, na verdade sobre uma comunidade que não precisa estar registrada em textos, pois se revela no canto, no ritmo e na performance que tecem sua memória coletiva.

3.2.1. Valorização da sabedoria musical não escrita no contexto atual

Longe de representar um estágio ultrapassado, a tradição oral constitui uma epistemologia distinta, desafiando hierarquias culturais e oferecendo formas plenas de construção identitária e transmissão de saberes. O estudo do tema revela um paradoxo metodológico, que, mesmo quando investigações fundadoras, como as de Parry[218] (*apud* Ong, 1998) sobre a épica homérica, buscam compreender a oralidade em seus próprios termos, a análise acadêmica frequentemente recai sobre ferramentas e pressupostos do universo escrito.

Esse dilema é emblemático na própria história linguística. A figura de Saussure[219] (*apud* Ong, 1998)[220] o ilustra paradoxalmente: ao mesmo tempo em que estabeleceu a primazia da fala (a "língua" como sistema social), forneceu a base para uma ciência que, em suas aplicações, frequentemente privilegiou o objeto escrito, estável e analisável, em detrimento do fluxo da performance oral. Como ressaltou Ong (1998), a sociedade moderna consolida essa visão ao considerar a escrita mais duradoura e confiável, obscurecendo a natureza dinâmica do saber oral. Contudo, este pesquisador observa que foi justamente a análise escrita dos textos de Homero que permitiu reconhecer a oralidade como um sistema cognitivo autônomo[221].

Essa incongruência revela, no entanto, uma filosofia da composição incorporada à

[218] Milman Parry, classicista (1902–1935) cujas pesquisas revolucionaram o estudo dos poemas homéricos, especialmente a Ilíada e a Odisseia.

[219] Ferdinand de Saussure - linguista suíço considerado o pai da linguística estrutural. Ele introduziu conceitos fundamentais como o signo linguístico, que é composto pelo significante (a forma sonora ou gráfica) e pelo significado (o conceito associado), e a distinção entre língua (sistema social compartilhado) e fala (uso individual da língua).

[220] p. 6 - 13

[221] O maior alerta para o contraste entre modos orais e modos escritos de pensamento e expressão ocorreu não na lingüística, descritiva ou cultural, mas nos estudos literários, iniciados inquestionavelmente com o estudo de Milman Parry sobre o texto da Ilíada e da Odisseia. (ONG, 1998, pág. 14).

performance, realizada por meio da voz, do ritmo e da interação com o público, processo dinâmico que a natureza linear e fixa da escrita tende a ocultar. Assim, a oralidade não deve ser vista como estágio "primitivo", mas como um modo alternativo de conhecimento, onde a voz, o ritmo e a memória corporal transmitem saberes que a escrita não consegue traduzir integralmente.

Nesse campo, a música surge de maneira privilegiada. As repetições rítmicas e fórmulas da tradição oral, como observa David (2006)[222], expressam uma forma de pensamento que opera por associação, acumulação e impacto sensorial, em contraste com a linearidade e abstração do texto, não sendo meros recursos mnemônicos. Diante dessas reflexões, a oralidade deixa de ser vista como simples traço de "primitivismo", conforme apontado por Parry (*apud* Ong, 1998), e passa a ser compreendida, à luz de Vaccari (2024), como um sistema dinâmico de conhecimento. Trata-se de uma performance que se configura como filosofia em ato, na qual oralidade e improvisação se constituem como verdadeiras epistemologias corporais.

Essa dinâmica se manifesta como "tecnologias do vivido", fundindo conhecimento e experiência. Lamas (1992), ao descrever a música folclórica como fruto de um "impulso criativo espontâneo" que se transmite oralmente, enfatiza que conhecê-la é, necessariamente, experimentá-la corporal e comunitariamente.

> Música folclórica é aquela que corresponde aos impulsos criativos espontâneos de um grupo. É música que se transmite e se preserva oralmente, por isso, expande-se com toda naturalidade, simplicidade e possui aceitação coletiva. (Lamas, 1992, p. 15)

A performance, seja de um *aedo* grego ou de um repentista contemporâneo, é um ato de "recriação orgânica"[223], onde o legado é reinterpretado e atualizado no momento presente.

No contexto brasileiro, essa tradição reveladora mantém vitalidade. Vaccari (2024) mostra como mestres[224] da cultura popular transformam praças em palcos de memória coletiva. Herr (*apud* Vaccari, 2024) acrescenta que, mesmo em ambientes urbanizados, a vocalidade preserva laços profundos com as raízes culturais, evidenciando a persistência de um modelo fonocêntrico de comunicação. As investigações de Mário de Andrade (*apud* Vaccari, 2024) já identificavam a improvisação dos cantadores como um elemento fundador

[222] p. 49
[223] McLuhan, 1972. p. 15
[224] Exemplos: repentista Adão Fernandes - reconhecido por sua atuação na preservação e vivificação da cantoria tradicional nordestina; Sebastião Marinho - trajetória marcada pela valorização da cultura nordestina, com carreira que expressa à importância da cantoria como forma de resistência cultural e preservação da identidade regional. - https://capital.sp.gov.br/web/cultura/w/bibliotecas/biblioteca_belmonte/cultura_popular/aconteceu_biblioteca_cultura_popular/9065

de identidade nacional. O artista da tradição oral, ao se apresentar, pensa e transmite conhecimento por meio do corpo. Sua forma de cantar e se expressar se torna, em si, uma maneira de compreender e ensinar o mundo. Esse saber não se origina dos livros, mas do corpo e da escuta, valorizando a experiência vivida.

Pacheco (2015) capta a dimensão prática dessa revelação ao descrevê-la como uma "escuta vazia e musical, corpo e sentimentos entregues ao movimento" (Pacheco, 2015. p. 46), um estado de inteireza no qual o conhecimento se revela através da "integração entre as diversas formas de elaboração do conhecimento" (Pacheco, 2015. p. 32). Esse saber, como destaca a autora, emerge de uma integração entre arte, ciência e tradições.

A essência da oralidade como revelação reside no fato de que seu conhecimento não é objeto de posse, mas evento de participação. Enquanto o paradigma escritocêntrico frequentemente produz um saber sobre o outro, distante e catalogável, a oralidade musical gera um saber com o outro, revelado e compartilhado na imanência do encontro performático. Essa escuta comprometida desafia a tradicional hierarquia ocidental entre razão e emoção. Na música oral, não se trata apenas de ilustrar conceitos filosóficos, mas de criá-los na própria ação performática. A verdade da tradição oral revela-se no ato comunitário da escuta e do canto, configurando-se como um modo de conhecer que recusa a objetificação e insiste em se realizar como experiência partilhada.

A sabedoria musical não escrita consolida-se, portanto, como um sistema epistemológico ativo e resistente, cujas performances atuam como guardiãs dinâmicas da identidade coletiva. Essa exposição revela como a oralidade, frequentemente marginalizada, preserva saberes essenciais para o pertencimento comunitário. O que antes se manifestava na *ágora* grega[225] ressurge, hoje, reinventado em diversas regiões do Brasil, em manifestações como o repente, o maracatu e o jongo.

A tradição oral persiste, assim, porque oferece respostas e significados para o bem-estar coletivo (Lord, 1971) [226]. Sob uma perspectiva filosófica, ela revela uma epistemologia do pertencimento, pois o conhecimento se apresenta como um tecido de responsabilidades compartilhadas, que conecta ancestrais e futuras gerações, reafirmando que o bem-estar se realiza plenamente no vínculo com o outro. Valorizá-la no contexto atual é reconhecer vias plenas de acesso ao sentido, importante para a construção de identidades coletivas plurais e descolonizadas.

---

[225] *A Ágora* grega era um espaço público central das cidades da Grécia Antiga, especialmente de Atenas. Funcionava como um lugar de encontro, convivência e participação social, onde as pessoas se reuniam para debater questões políticas, filosóficas, culturais e comerciais.

[226] p. 220

3.2.2. A epistemologia da tradição na oralidade musical brasileira

No Brasil, a síntese das matrizes indígenas, africanas e portuguesas gerou expressões musicais que operam como sistemas de conhecimento revelador, nos quais o canto, o ritmo e a dança atuam como veículo de memória e resistência cultural.

A contribuição portuguesa introduziu estruturas poéticas e melódicas que foram ressignificadas no contexto popular[227]. Como analisa Lamas (1992), canções coloniais portuguesas migraram de ambientes burgueses para o espaço popular, germinando gêneros como a modinha e a cantoria de viola[228], dando base à tradição dos repentistas e cantadores[229]. Esta emerge como oralidade híbrida, combinando improvisação com estruturas métricas portuguesas.

A contribuição indígena é igualmente essencial. Manifesta-se como um sistema musical integrado a suas cosmovisões e rituais, embora sua presença possa ser considerada mais sutil em virtude do violento processo de colonização. Segundo Gallet (1934)[230], a música indígena brasileira incorpora sistemas próprios, como o uso de intervalos atípicos (quartos de tom) e formas de polifonia distintas da tradição ocidental. Essas especificidades demonstram a resistência e a presença ativa de modalidades de canto e práticas orais indígenas, que preservam sistemas diferenciados de afinação e funcionamento musical articulado a contextos próprios[231], como por exemplo o *toré*[232].

A influência africana é a mais presente na herança da tradição brasileira. A oralidade do continente africano, manifestada em práticas musicais polirrítmicas centradas na percussão, dança e rituais comunitários, representa um modo de pensar, sentir e viver, que se expressa através da ligação entre corpo, som e cultura. Essa tradição viva resiste, constrói identidades e atua como tecnologia social para a preservação da memória e saber popular, onde o canto funciona como diálogo e protocolo coletivo de transmissão do saber. A música, o canto, o movimento e o ritual como elementos centrais da experiência social africana, configuram uma forma integrada de transmissão do conhecimento coletivo.

Desse encontro forjado no trauma colonial e na criatividade dos povos diaspóricos,

---

[227] Eclipsada por narrativas que priorizam a centralidade da matriz africana e indígena na cultura musical brasileira, valorização das expressões populares urbanas contemporâneas, que celebram a mestiçagem e o sincretismo cultural sem dar a devida ênfase ao papel formativo das estruturas poéticas e melódicas trazidas por Portugal.

[228] Almeida e Melo, 2022. p. 08

[229] Os jesuítas, ao catequizar os indígenas, introduziram cantos litúrgicos e instrumentos europeus, promovendo uma aproximação entre as musicalidades europeia e indígena.

[230] A "multiplicação de vozes" presente nos cantos indígenas, que fogem aos parâmetros tradicionais ocidentais. Gallet, 1934, p. 44-45

[231] Abreu, 2024, p. 12-14

[232] Canto ritualístico que mantém estruturas vocais e rítmicas indígenas tradicionais, que promove a cura do corpo e alma, e ajuda a trazer força para realizar o que o espírito intui, orienta, e mostra.
https://www.youtube.com/watch?v=3-jDsyK2oaE&list=RD3-jDsyK2oaE&start_radio=1

emerge uma epistemologia da oralidade musical brasileira. Porém, é necessário problematizar que este "encontro" de matrizes se deu em condições de um processo violento de colonização, escravidão e imposição cultural. Portanto, ao invés de termos uma "miscigenação" harmônica (conceito que carrega o risco de evocar o mito da democracia racial), o que se observa é um sincretismo forçado e uma reconfiguração criativa de resistência. As culturas indígenas e, sobretudo, africanas, não se "misturaram" pacificamente, mas reinventaram suas epistemologias como forma de sobrevivência, criando uma síntese única que é, ao mesmo tempo, herança e resistência ao apagamento.

Trata-se de um sistema filosófico autônomo que opera em uma perspectiva própria, isto é, o da resistência pela reinvenção. Nesse sistema, a filosofia se localiza na própria performance: na umbigada do jongo que comunica sem palavras, no desafio do repente que exige pensamento rápido e crítico, na roda de capoeira onde o corpo é o texto que ensina história e estratégia. Constitui-se, assim, uma epistemologia da resiliência, ou seja, um pensamento que não se apresenta como tese ou doutrina, mas como ação encarnada.

A filosofia não está fora da roda, observando de uma distância pretensamente neutra, mas é a ginga que desloca o centro, o desafio que instaura o pensamento no instante da resposta, o toque dos ventres que comunica o que a palavra colonial silenciou. Nessa oralidade, esse lugar de margem que se faz centro de criação, a resistência é a afirmação de um modo próprio de existir e conhecer. Estabelece-se, dessa forma, uma nova relação entre corpo e mente, entre tradição e invenção, entre silêncio imposto e comunicação insurgente. Trata-se de um pensamento que se faz no movimento, exigindo que aquele que o investiga abandone a posição de observador distante para reconhecer o solo histórico, rítmico e corporal onde a filosofia brasileira, em sua potência diaspórica, realmente germina.

A estrutura desse saber funde som, movimento e coletividade, de modo que o conhecimento não é posse individual, mas um evento comunitário que se revela no fazer juntos (cantar, dançar, tocar). É a perspectiva de um povo que fez do próprio corpo um arquivo vivo, da voz um instrumento de resiliência e da música um tratado de resistência. Configura-se, assim, como uma filosofia do movimento que ensina e resiste, afirmando-se como arte transformadora.

A dimensão rítmica, corporal e comunitária da herança africana é constitutiva da oralidade musical brasileira. Como enfatiza Ki-Zerbo (2010)[233], a tradição viva africana se manifesta na variação rítmica complexa, na centralidade da percussão e na concepção da música integrada à dança e ao ritual, elementos essenciais à cultura africana e seu

[233] p. 167

prolongamento nas práticas brasileiras.

Desse encontro forçado e criativo, entre essas três matrizes epistemológicas, surgiu uma síntese radical que ressignificou o próprio conceito de conhecimento musical e não uma mera justaposição de etnias. Tomando o *arquétipo* da *mousiké* grega como uma lente inaugural para compreender a unidade entre som, poesia e formação ética (*ethos)*, observa-se que as manifestações musicais brasileiras, sob as condições históricas da colonização, da escravidão e do contato forçado entre culturas, reconfigura a *mousiké*.

O legado ocidental, centrado na escrita e na razão abstrata[234], foi deslocado e confrontado por sistemas de conhecimento indígenas e africanos baseados na oralidade, na corporeidade e na comunidade. Desse confronto e fusão emergiu uma epistemologia sincrética própria, na qual o canto da tradição oral atua como vestígio do passado, mas sobretudo, como tecnologia social de resistência e existência. Nesse processo, a herança grega, filtrada pelo pensamento cristão e escolástico português, encontrou-se com as epistemologias ameríndias, onde o conhecimento é relacional, mito poético e inseparável do território e dos seres que o habitam, frequentemente transmitido por cantos e narrativas ritualísticas[235].

O jongo, por exemplo, é uma arte que sintetiza o círculo e a centralidade comunitária (indígena e africana), a polirritmia e a percussão corporal (africana), a lírica metafórica e crítica (africana e adaptada à realidade escrava) e elementos melódicos e estruturais (portugueses). Essa síntese cria um sistema cognitivo-comunitário onde a história, a luta, a cosmologia e a ética são codificadas num ato performático inseparável. Ele resiste à hegemonia do letramento não por ignorá-la, mas por oferecer um modo alternativo e completo de saber, saber este que se faz no corpo coletivo, na batida do tambor, na umbigada[236] (como exemplo de dança). Como observa a pesquisadora Lara (2007)[237], o canto e a dança no jongo funcionavam como arquivos vivos da experiência coletiva, capazes de guardar e transmitir saberes, sentimentos e projetos de liberdade.

Da mesma forma, o repente incorpora a métrica e as formas poéticas ibéricas, mas as coloca a serviço de uma lógica oral-agônica[238] e de uma inteligência situada, profundamente brasileira. Sua virtuosidade está na capacidade de, a partir de um repertório formulaico e de

---

[234] Base escrita com conceitos universais; a relação com o corpo em separação mente-corpo; validação por lógica formal e demonstração; conhecimento universal e descontextualizado.

[235] Com as epistemologias africanas, especialmente de matriz banto e iorubá, onde a música e a dança são constitutivas do saber, ferramentas de inscrição da memória (nkisi, oriki), tecnologias do corpo e modos de vinculação com o cosmos e a ancestralidade.

[236] Passo de dança característico em que dois dançarinos encostam o ventre. (Lara e Pacheco, 2007)

[237] p. 16-17

238 Disputa oral.

escuta aguçada, gerar pensamento filosófico, social e até humorístico em tempo real (Rodrigues, 2022)[239]. O repente democratiza o debate e a criação, resistindo à ideia de que a sabedoria está confinada aos livros, mas que a cantoria é um diálogo vivo, um exercício de pensamento rápido e profundo que desafia a noção de saber legitimado apenas pelo papel.

Essas práticas constituem-se como manifestações artístico-culturais vivas que testemunham conexões ancestrais, resistem ao apagamento, preservam a memória coletiva e constroem identidades. Nelas, o canto funciona como um protocolo comunitário, organizando e transmitindo saberes. Este princípio encontra sua expressão educacional mais estruturada na Pedagogia Griô (Pacheco, 2015), a qual concebe a palavra como fio condutor entre passado e presente, fundamentando o processo educativo na transmissão oral, na cultura ancestral e na sabedoria tradicional.

Como observa Lamas (1992)[240], "uma inevitável mistura de raças e etnias" em um território extenso e em curtos espaços de tempo resultou em "uma extraordinária variedade de manifestação no modo de pensar, sentir e viver do povo brasileiro". A partir desse caldo cultural, emerge uma filosofia encarnada, que opera por meio de uma dialógica que articula corpo e pensamento, indivíduo e coletividade, passado e presente. Aqui, o pensar não se antecipa à ação, nem se sobrepõe a ela, mas se realiza no próprio ato performático, instaurando um espaço no qual o saber não é abstraído da experiência, mas sim vivenciado.

O cantar e compor tornam-se, assim, modos de organizar, preservar e transmitir saberes nos quais a performance musical materializa sistemas de pensamento, funcionando como um meio vivo de resistência cultural. Resistir, nesse contexto, não significa apenas opor-se ao dominante, mas manter vivos os modos de pensar. Trata-se, portanto, de uma filosofia que resiste ao apagamento por meio da encarnação cotidiana do saber, no corpo e no vínculo coletivo.

Como representantes dessa resistência estão os mestres cantadores, guardiões da tradição que transmitem pela memória e pela convivência. Esse processo se inicia nas bases mais simples e cotidianas, como nas cantigas infantis, e evolui para as práticas adultas complexas. A própria Lamas (1992)[241] oferece base empírica para esse percurso ao documentar como cirandas infantis, originalmente modinhas coloniais, foram ressignificadas e assumiram papel cognitivo nas brincadeiras infantis. É a partir desse solo comum e aparentemente simples que se ergue a cantoria da tradição oral brasileira, a qual se constitui, em sua plenitude, como um sistema autônomo de revelação.

239 p. 13
240 p. 15
241 p. 103

Sua potência como objeto de estudo reside em sua capacidade de, através da improvisação e da performance, revelar valores, narrativas e uma filosofia cultural[242]. Isto demonstra que aquilo que é vivido localmente como revelação cotidiana possui, na verdade, um valor inestimável para a compreensão da riqueza cultural da humanidade (Lamas, 1992)[243]. Freitas e Furtado (2017)[244] analisam sua mecânica social como um "diálogo vivo", ou seja, um protocolo de pensamento coletivo que funciona como tecnologia cognitiva para processar experiências comunitárias.

A aprendizagem nesse sistema, como observa Rodrigues (2022)[245] a partir da figura do repentista, se inicia pela escuta e convivência, exigindo do cantor o domínio da memória e da improvisação. Registrar essa espontaneidade e suas nuances prosódicas[246], onde a entonação, a acentuação e o ritmo específicos transmitem significados que transcendem a palavra escrita (Furst, 2014)[247], é um desafio que evidencia a complexidade desse conhecimento encarnado.

Essa epistemologia da oralidade está presente também em práticas performáticas como o Samba de Coco[248], e nas capoeiras[249], evidências de corporeidade do saber, no qual o corpo que dança e canta é o próprio corpo que conhece e transmite[250]. São mestres que atuam como guardiões análogos aos *aedos*[251] gregos, renovando o saber popular. Nesses espaços a oralidade musical sintetiza espontaneidade e intencionalidade, atuando simultaneamente na preservação da memória, na crítica social e na iniciação ritual.

Essa herança cultural brasileira configura-se como uma epistemologia da resiliência, forjando um *ethos* sincrético no qual o saber é performático, comunitário, corporal e vinculado à experiência histórica de resistência. Ela se revela como uma alternativa radical aos modelos ocidentais de produção e transmissão do conhecimento, se distanciando de ser um estágio preliminar da cultura escrita. Sua resiliência desafia noções hegemônicas sobre o saber, posicionando-se como via de acesso a verdades comunitárias.

---

[242] Sistema de pensamento e transmissão de conhecimento que não se separa da prática vivida, da corporeidade e da tradição de um povo.
[243] p. 29
[244] p. 78
[245] p. 13
[246] Prosódia é o estudo sistemático da acentuação, entonação e ritmo na fala, elementos fundamentais para a musicalidade da linguagem. Na música, ela é crucial por moldar a execução das letras, influenciando diretamente a expressão emocional, a clareza semântica e a relação estrutural entre texto e melodia. Andrade, Mário de. Dicionário de Música. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.
[247] p. 54
[248] O Samba de Côco é representado por mestres como Martinha do Coco (Dumas e Almeida *apud* Leitão, 2024).
[249] SFOGGIA, 2017. p. 246-249. Capoeira entoada por figuras como Mestre Raimundinho, da Escola Filhos do Sol de Jacareí – SP.
[250] Personificado pelos mestres, que atuam como guardiões e renovadores do saber popular, e exemplos como: Patativa do Assaré, Louro do Pajeú, Geraldo Amâncio, Raimundo Jacó, Chico Pessoa, Sebastião da Silva, Ivanildo Vila Nova, Bebé e Salu.
[251] A utilização do termo "*aedo*" deve ser compreendida como uma analogia contemporaneizada, que reconhece o papel central desses mestres na preservação e transmissão oral do conhecimento, mas sem ignorar as profundas diferenças históricas e culturais.

Diante disso, valorizar essa epistemologia é reconhecer que o pensamento complexo e a formação do caráter se dão organicamente também através da escuta, do ritmo partilhado e da palavra cantada. Se a música oral é filosofia em prática, sua integração nos espaços formais de ensino evidencia a urgência de se abrir outras formas orgânicas de aprender o real.

3.3. Convite ao pensamento filosófico sobre Oralidade Musical Não escrita

A reflexão filosófica sobre a musicalidade não escrita encontra eco na linhagem que aponta os limites da escrita para transmitir saberes profundos. Como retoma McLuhan (1972)[252] através de Tomás de Aquino, figuras como Sócrates, Cristo e Pitágoras preferiram não confiar seus ensinamentos à escrita, reconhecendo nela uma limitação para a profundidade do aprendizado. Na *Summa Theologica*[253], Aquino justifica a opção de Cristo pela oralidade argumentando que um Mestre superior exige um método superior, e a impressão direta da doutrina no coração dos ouvintes só seria plenamente alcançada pela palavra viva, carregada de autoridade e adaptável às necessidades de cada um. (Aquino *apud* McLuhan, 1972). A palavra falada, sem se confundir com a música, partilha com ela a mesma recusa à fixação escrita, pois o conhecimento é o evento que se realiza na relação viva entre mestre e discípulo.

A oralidade, nesse sentido, opera como uma pedagogia em que o mestre forma e molda o discípulo por meio da convivência e do exemplo, um processo que McLuhan (1972) ilustra também com a análise de Hajnal[254] sobre a cultura manuscrita medieval, que, mesmo apoiada em textos, mantinha o ensino como um ato profundamente oral, performativo e dialógico.

Enquanto a modernidade frequentemente reduz a música a produto e o ensino com manuais, a filosofia das tradições orais lembra que há saberes que só se revelam na voz, no improviso das rodas e na escuta atenta dos mais velhos. Larrosa (2002) [255] capta essa essência ao distinguir "experiência" da mera "informação", quando expõe que a verdadeira transmissão do saber se dá num ato de compartilhar que exige corpo, escuta sensível e presença integral, reinventando-se no momento mesmo da troca. A música oral é esse *locus* de experiência, ela funciona, como destaca Rocha (2012)[256] , a partir de uma perspectiva antropológica, como tecido social integrador, portador de uma cosmovisão compartilhada que fortalece a coesão comunitária e vincula os indivíduos às suas tradições.

---

[252] p. 128 - 130
[253] A Summa Theologica ou Suma Teológica - Escrita entre 1266 e 1273 Obra magna de Tomás de Aquino (1266-1273), que sintetiza a doutrina cristã articulando fé e razão (Fontoura, 2016).
[254] István Hajnal (1892–1956), paleógrafo húngaro, em seus estudos sobre a cultura manuscrita medieval.
[255] p. 21-22
[256] P. 91

Visto isso, a educação pela tradição oral musical é um espaço de troca que se reconstrói na relação entre quem narra/canta, e quem escuta. Uma filosofia educacional comprometida com essa tradição reconhece que o conhecimento não está confinado aos livros, mas pulsa nas vozes e nos corpos das comunidades. Essa perspectiva se alinha ao que Pacheco (2015) concebe como "pedagogia vivencial".

> Colocamo-nos como aprendizes da história de vida e linguagem vivencial, corporal e oral da trabalhadora velha e ancestral. A nossa angústia se transforma em uma nova pedagogia por meio da coragem de perguntar e antes de tudo vivenciar. São infinitas as perguntas e respostas que se pode construir. (Pacheco, 2015. p. 52).

Um método de ensino que privilegia a experiência corporal e comunitária direta na qual, para a autora, aprender é imergir na história de vida, transformando a angústia do desconhecido num movimento ativo de perguntar e, sobretudo, de vivenciar. Abrindo espaço para a multiplicidade de sentidos, as "infinitas perguntas e respostas" mencionadas são gestadas no corpo, no ritmo da fala, na memória compartilhada. Aprender, nesse contexto, deixa de ser um ato de decodificação de signos distantes para se tornar um gesto de coragem, a coragem de perguntar, de se expor ao outro e de permitir que o conhecimento se forme no entremeio das experiências.

A passividade associada ao conhecimento consolidado no registro escrito é contrastada com a dinâmica da oralidade, que exige presença e participação criativa. Nesse processo, a música oral se apresenta simultaneamente como veículo e conteúdo, meio e mensagem, cuja essência reside no processo de transmissão viva, e não no produto final. Ela fortalece a transmissão do conhecimento ao integrar som, corpo e convivência, reafirmando que o saber se constrói na experiência partilhada. Esse vínculo entre conhecimento e corporeidade é fundante, pois, conforme define Pacheco (2015):

> Identidade é aquilo que diferencia e afirma o ser humano bio-psico-social histórico, ecológico e étnico-cultural, desde a concepção da sua vida até a morte, por meio da consciência e corporeidade vivida. (Pacheco, 2015. p. 85).

Trata-se de um processo de construção da identidade, que se dá na relação com o outro e encontra na música um de seus mais potentes articuladores, que atua como narrativa sonora. É um pertencimento que se forma no encontro com o outro, numa narrativa em constante transformação. A música, ao moldar a ética e a conduta, atua de maneira profunda e interiorizada, uma visão que ressoa a preocupação de Aquino (*apud* McLuhan, 1972) com o ensino que se imprime no coração.

Ele reafirma, assim, seu papel clássico de instrumento de *paideia*, mediador entre o individual e o coletivo, entre a emoção e a razão (Mesti, 2012)[257]. Tal compreensão da música

[257] p. 255

como mediadora entre dimensões aparentemente opostas[258] aproxima sua função daquela atribuída à filosofia, que é a de promover a formação integral do ser humano por meio do diálogo. Nisto, percebe-se que a filosofia e a música oral compartilham um mesmo gesto revelador, em que ambas privilegiam o diálogo, no qual o conhecimento se manifesta na escuta e na resposta.

Esse privilégio do diálogo, próprio à tradição oral, opõe-se à tendência da escrita que, em certos momentos históricos, reconstruiu o pensamento em sistemas fechados. A oralidade musical mantém viva uma epistemologia do encontro, onde o saber emerge da fusão indissociável com a experiência viva. A resiliência da música não escrita está, portanto, em sua dupla natureza de memória e invenção reveladoras. Seu estudo resgata o passado e abre caminhos para repensar radicalmente a construção e transmissão do conhecimento na atualidade.

3.3.1. Valorização do modo de ser pela transmissão da música oral

Este tema analisa como a tradição oral, com a música como seu veículo privilegiado, sustenta modos de ser e saber resistentes à homogeneização cultural, atuando como um sistema de revelação de cosmovisões. Esse movimento assegura a continuidade das manifestações musicais, pois a música oral incorpora e expressa valores, histórias, e identidades, revelando-se como um ato filosófico que reconhece a experiência vivida, a memória coletiva e a interação social como fundamentos de um conhecimento que se realiza na performance.

Mário Quintana[259], embora não seja um mestre cantador da tradição oral, oferece uma definição precisa do que significa ser poeta e do papel da poesia como revelação do ser por meio das palavras. Suas obras exemplificam essa ideia ao transformar a realidade em poesia, conferindo beleza ao cotidiano. Em uma entrevista, ao ser questionado sobre o significado de ser poeta, afirmou:

> Para mim ser poeta significa dizer tudo, ser gente e para ser gente, é ser eu mesmo, porque é uma afirmação do seu 'eu'. Porque a poesia para mim não é uma fuga da realidade, como pensam, é um aprofundamento da visão da realidade, o aprofundamento da visão que a gente tem da vida e o aprofundamento em si mesmo. A poesia para mim é um instrumento de reconhecimento do meu mundo, do mundo dos outros e talvez dos outros mundos[260]. (Quintana, 2013)

O modo de ser, que se afirma pela experiência vivida, carrega em si uma potência formativa, pois, reconhecer-se a si mesmo e ao mundo por meio da tradição oral também é um

[258] Individual e coletivo, emoção a razão.
[259] Renomado escritor da segunda geração do modernismo brasileiro (1096-1994).
[260] Entrevista de Mário Quintana ao Programa Encontro Marcado. Mário de Miranda Quintana (1906 - 1994) Poeta, Tradutor e Jornalista Brasileiro. - https://www.youtube.com/watch?v=ujJHrfxuwyc.

ato de aprendizado, que não se dá por instruções formais ou partituras, mas pela escuta atenta, pela imersão na prática e pela convivência com os mais velhos. A educação musical fundamentada nessa tradição desafia a hegemonia do ensino escrito, propondo uma pedagogia centrada na escuta, na prática e na imersão cultural, constituindo-se como uma forma de resistência e afirmação identitária. O entrelaçamento orgânico entre modo de ser e processo educativo, descrito por Pacheco (2015) remete sobre a educação pela oralidade musical.

> A tradição oral constitui um sistema ou rede cultural viva que abarca mitos, ritos, cantos, danças, brincadeiras, *arquétipos*, instrumentos, objetos, símbolos, culinária, ofícios, ciências de cura, expressões artísticas e artesanais. Ela é criada e recriada com referência na identidade e ancestralidade de um povo, conduzindo o processo de elaboração, aprendizagem e transmissão de seus saberes, sentimentos, valores éticos, história e projetos de vida (Pacheco, 2015, p. 80).

Essa rede estabelece-se como um dispositivo pedagógico essencial à transmissão intergeracional, integrando conhecimentos ancestrais ao processo educativo e conferindo centralidade à experiência vivida.

A responsabilidade de quem transmite a tradição oral assume um papel simbólico e essencial, pois são personagens que representam uma figura *arquetípica*[261], de caráter mítico, cuja existência se manifesta como corpo vivo de memória, funcionando como uma verdadeira biblioteca encarnada (Pacheco, 2015)[262], defensores do saber e presenças vivas que ganham a continuidade da rede de ensinamentos.

É o que se observa, por exemplo, nas comunidades indígenas, quilombolas e de terreiro, onde esses mestres exercem uma função educativa holística, na qual ensinar é tão importante quanto aprender, e o conhecimento se transmite pelo exemplo e pela convivência. Por meio desse corpo, saberes, práticas são preservados e compartilhados. A presença das histórias cantadas envolve o indivíduo como parte intrínseca de sua existência, e a técnica da canção narrativa é uma herança cultural imersiva (Lord, 1971) [263].

A resiliência da música oral se manifesta justamente em sua capacidade de recriação permanente, porque cada performance é original (Lord, 1971)[264]. São apresentações ligadas a cantos de trabalho, brincadeiras de roda e principalmente de natureza sagrada que se consolidam como instrumento de manutenção e continuidade dos saberes do grupo social (Torrano, 2007)[265].

---

[261] Figura de modelo original que serve de exemplo; tipo ideal; na psicologia analítica (Jung), imagem primitiva do inconsciente coletivo, comum a toda a humanidade. Os *arquétipos* são estruturas universais do inconsciente coletivo, como o herói, o velho sábio, a grande mãe, o trickster (trapaceiro), entre outros, que se manifestam em narrativas, sonhos, mitos e símbolos culturais (Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa online).
[262] p. 73
[263] p. 236 Tradução Nossa
[264] P. 100
[265] P. 16

Nesse universo de transmissão viva, as palavras carregam um poder de fazer vibrar uma energia considerada mística, capaz de moldar pensamentos e ações. McLuhan (1972)[266] observa que, nas culturas orais, as palavras, ao serem proferidas, possuem um "poder" mágico e performativo, que conjura mundos e cria laços sociais. Quando o som se converte em imagem, ele perde parte desse "poder mágico" integrando-se a um mundo visível que se distancia do sujeito. A escrita, ao fixar a linguagem, a desloca para um espaço de "indiferença", esvaziando-a parcialmente de seu poder ontológico e contribuindo para o "desencantamento do mundo[267]".

Vale ressaltar que ao longo deste trabalho, a linguagem tem sido compreendida em sua acepção mais ampla e originária, como expressão viva que abarca o gesto, a postura corporal, a intencionalidade, a entonação da voz, o ritmo, o silêncio e a presença performática. Na tradição oral musical, a linguagem se realiza como evento encarnado, no qual palavra, som, corpo e comunidade se fundem em uma experiência de revelação que a escrita não captura em sua totalidade. Quando a escrita fixa a linguagem, ela deixa escapar essas dimensões constitutivas, ou seja, a inflexão que carrega um sentido não dito, o gesto que acompanha e completa o enunciado, a respiração que marca o tempo coletivo. É nesse sentido que a escrita desloca a linguagem para um espaço de "indiferença", pois, ao estabilizá-la, apaga os traços únicos e relacionais que, na performance oral, constituem o próprio coração do saber transmitido.

Esse processo de cristalização, que na filosofia ocidental, desde Platão, tendeu a ser privilegiado como meio de estabilização do pensamento e da verdade, cria uma complexidade formal que pode ser ilusória quando confrontada com a dinâmica viva e performática da poesia oral, cujo significado reside na recriação contínua que se alimenta da tradição viva (Lord, 1971).

É justamente essa plenitude da linguagem e da experiência que se preserva em ambientes comunitários específicos. Como sugere Otto (2005)[268], nesses contextos, a experiência musical opera como manifestação de uma vibração interior e princípio formador, ordenando sensivelmente a existência. Lamas (1992) descreve pequenas comunidades que cultivam uma existência mais tranquila, mantendo a música oral como espaço central de

[266] p. 36
[267] McLuhan, 1972. p. 36 – Um "ser" que dá sentido e significado ao mundo e constroem a realidade humana.
[268] p. 70

revelação comunitária[269]. Nesse ponto, ecoa a reflexão de Benjamin (1994) [270], sobre a narrativa oral como experiência compartilhada, em contraste direto com a solidão inerente ao ato da leitura escrita. Não se trata de nostalgia, mas de práticas que revelam um modo de ser onde a arte é vivida como experiência coletiva genuína, sem mercantilização.

A pureza dessas cantigas não é falta de sofisticação, mas uma resistência cultural. A criatividade do povo se manifesta na capacidade de reelaborar melodias dentro da cultura, revitalizando e incorporando novos significados sem perder as raízes, pois "é deveras curioso e digno de menção a criatividade do povo, reelaborando uma melodia na mesma representação" (Lamas, 1992. p. 64). Cada interpretação carrega traços da personalidade de quem a executa, sendo este uma ligação com a ancestralidade.

Ao se aprofundar nos estudos sobre práticas musicais de tradição oral, se percebe um universo rico de metáforas e significados implícitos que vão além da superfície sonora. Como destaca Reily (2019)[271], em referência ao jongo, identificam-se símbolos e pressupostos cosmológicos no repertório, cujo objetivo na dança e jogo é "desatar" o ponto, isto é, desvendar as imagens nele contidas. O ato de "desatar", transcende o jogo e torna-se um ato ritualístico e cognitivo. Por meio da performance, os participantes revelam metáforas, e se envolvem com uma cosmologia que percebe o mundo como uma rede de significados interligados, os quais se manifestam exclusivamente por meio da prática coletiva e do corpo em movimento.

A tradição oral, em sua essência performática e coletiva, afirma-se como um ato contínuo de revelação. Ao eleger a experiência vivida e a memória compartilhada como fundamentos do saber, ela evidencia os limites da escrita como racionalidade única. Emerge assim uma epistemologia viva na música oral, onde o conhecimento se manifesta na relação dinâmica entre corpo, voz e comunidade. A oralidade desvela e recria, tornando a música um veículo de resistência que preserva cosmovisões alternativas. Como pedagogia, cultiva uma relação ética e estética com o mundo, exigindo participação ativa para que o sentido emerja na performance. A tradição oral se apresenta, portanto, como uma perspectiva filosófica cuja reflexão autêntica só se realiza no ato de cantar, dançar e narrar.

3.3.2. Educação Pela Oralidade Musical

O aprendizado que ocorre por meio da música de tradição oral fundamenta-se em um

[269]Exemplos empíricos, como o Samba de Roda de estilo corrido, onde a transmissão dos saberes se dá pela observação e imitação (Bulhões, 2016). E outras manifestações como o Marabaixo, do Amapá, cuja transmissão ocorre pela prática, imitação e vivência comunitária (Azevedo, 2018).
https://www.youtube.com/watch?v=ZSx_pW9QFco&list=RDZSx_pW9QFco&start_radio=1
[270] p. 213
[271] p. 12

processo de revelação coletiva, em que saberes ancestrais, valores culturais e capacidades cognitivas se desvelam e são perpetuados por meio da performance. Considera-se, assim, uma abordagem pedagógica, enraizada na herança oral, que permite aos indivíduos acessar, pela experiência vivenciada, um conhecimento que se manifesta no desenvolvimento da escuta ativa, da memória corporal e da criatividade. Esses elementos são importantes para uma formação integral vinculada à expressão vocal tradicional e comunitária.

O conceito de experiência, nesse sentido, se relaciona diretamente com a interação dos sentidos com a cognição, indo além da percepção passiva para atuar na instauração de hábitos e na configuração das práticas cotidianas (Ferreira, 2011)[272]. A oralidade musical, na relação entre sensorialidade e cognição, se concretiza como uma pedagogia encarnada, ou seja, o aprendiz incorpora um saber através do gesto vocal, da respiração compartilhada, do ritmo que organiza tanto o trabalho quanto a memória coletiva. A consciência se dirige ao mundo por meio de uma corporeidade vivida, onde o conhecimento é revelado na ação.

Ela opera como uma rede de saberes compartilhados que, ao transmitir conhecimentos e memórias, constrói uma pedagogia de caráter decolonizador, alinhada à perspectiva freireana, pois, à semelhança do que ocorre na "pedagogia do oprimido"[273], a oralidade musical codifica e problematiza a realidade do grupo, transformando-se em prática de libertação cultural (Freire, 1983)[274].

Uma abordagem prática que materializa de forma exemplar esse princípio é a Pedagogia Griô[275] (Pacheco, 2015)[276]. Por um método vivencial e dialógico já consolidado, ela integra escola e comunidade, conferindo protagonismo aos *griôs*, não como informantes, mas como veículos vivos de uma tradição reveladora.

Trata-se de uma dinâmica educativa e resistente que se manifesta em diversas expressões comunitárias da cultura brasileira[277]. Um exemplo dessa transmissão são os *Vissungos*[278], cantos entoados nas minas de Diamantina (MG), que preservam línguas

---

[272] O conceito de experiência em geral, está intimamente relacionado com o conjunto dos sentidos (tato, audição, paladar, visão, olfato) e que estes, por sua vez, interagem com a cognição de um agente. (...) este conceito vai um pouco mais além, colaborando com a instauração ou manutenção de hábitos (...) e nesta perspectiva, passa a ter relevância nas atividades de um agente no plano da ação cotidiana. (Ferreira, 2011. p. 149)

[273] Proposta pedagógica que parte do princípio de que a educação verdadeiramente libertadora não pode ser um ato de deposição de conteúdos ("educação bancária"), mas um processo dialógico no qual o saber se constrói na reflexão crítica sobre a experiência vivida. O paralelo com a oralidade musical evidencia que cantar e compor configuram uma práxis de libertação cultural.

[274] p. 13

[275] O termo "griô" se refere a todo(a) cidadão(ã) reconhecido(a) pela comunidade como detentor(a) da tradição oral e da memória cultural (Pacheco, 2015. P. 64).

[276] p. 64

[277] Como os terreiros de candomblé, as rodas de capoeira, os cantos de trabalho, os reisados, narrativas dos repentistas, entre outros.

[278] Cantos de origem africana, especificamente da etnia Ovimbundu de Angola.

africanas e particularidades rítmico-melódicas específicas (Lamas, 1992)[279]. Além de ritmar o trabalho, esses cantos codificam saberes de resistência, funcionando como educação libertadora, na qual o canto se torna veículo para a crítica social e a preservação identitária. São práticas que promovem uma educação de perspectiva biocêntrica[280] e dialógica (Pacheco, 2015)[281], colocando a vida no centro do processo de conhecimento.

No cerne do aprendizado na tradição oral, o conhecimento é transmitido pela escuta atenta, memorização e observação. Esse processo, já mencionado anteriormente, encontra em Lord (1971)[282] uma descrição precisa ao comentar que o aprendiz memoriza trechos ou fórmulas (unidades estruturais de versos ou melodias) a partir das performances dos mestres, apropriando-se delas. Entende-se ser um processo de recriação constante que encontra sua plenitude no conceito de "vivência plena", compreendido por Pacheco (2015) como aquilo que conecta o ser ao sentimento da vida.

> A vivência é o instante vivido que marca, afetivamente, a corporeidade, a consciência e o inconsciente da identidade em direção à evolução da vida. A vivência acontece e tem fim em si mesma. (Pacheco, 2015. p. 88)

Essa experiência, alicerçada na memória, constitui uma categoria filosófica central para esta pesquisa, pois o conhecimento se apresenta como encarnação significativa, uma intensificação da presença. Com isso, a memória é também corporal, pois reside no gesto, nos movimentos para tocar o instrumento, na inflexão da voz, na respiração que marca o ritmo e une o grupo. A execução torna-se, assim, o momento específico em que o saber tradicional se revela e se reinventa, já que "em todos os estágios de nossas reflexões sobre o épico oral, achamos necessário recriar em nossa imaginação não um momento geral, mas um momento específico da performance" (Lord, 1971, p. 31)[283], desafiando a dicotomia mente-corpo.

Sendo assim, o processo educativo pela oralidade musical se revela como uma jornada de pertencimento, onde saber, sentir e existir no mundo se fundem. A experiência integral se materializa no ato performático compartilhado, onde o indivíduo não apenas aprende sobre sua cultura, mas a vive e a reinventa corporalmente, assegurando a continuidade e a transformação viva dos saberes tradicionais. Nesse percurso, a filosofia assume um papel central quando o aluno percebe que o aprender transcende a assimilação de conteúdos. Ele passa a dominar categorias fundamentais, reconhecendo a oralidade como modo legítimo de produção; a *poiesis* como ato criador revelador; o *ethos* como construção ética identitária; e a

[279] P. 14
[280] Cognitiva e Corporal. Mente e Corpo.
[281] p. 67
[282] P. 31
[283] Tradução nossa

memória corporal como arquivo vivo do conhecimento.

Essa tomada de consciência se dá na vivência mediada pela escuta ativa, ou seja, aquela que escuta além da superfície, escuta o outro sem pressa de responder, escuta a si mesmo, escuta o silêncio e escuta o corpo, bem como pela voz e ritmo, pela narrativa sonora e pelo diálogo mediado. Paralelamente, o trabalho com a identidade, a herança cultural, as matrizes brasileiras, o senso crítico e o antipreconceito epistêmico convoca o aluno a reconhecer-se como sujeito de sua própria história. As ferramentas que auxiliam esse processo, além da escuta, observação e experimentação, são os instrumentos como relatos orais que sustentam a vivência mediada, narrativas e pesquisas sobre a própria comunidade que levam o aluno ao aprofundamento e reconhecimento identitário. Quanto à avaliação, nesse contexto, ela é processual, qualitativa e parte integrante do percurso pedagógico, não um momento final de medição.

Por fim, a presença da tradição da música oral no ambiente educacional formal contribui significativamente para o resgate e a vivência de valores éticos, para a ampliação da compreensão da diversidade cultural e para o fortalecimento dos vínculos identitários. Tal abordagem fomenta o pensamento crítico e reflexivo, promovendo a formação integral do sujeito e assegurando a continuidade dos saberes tradicionais em uma sociedade em constante transformação.

CAPÍTULO 4 - PRODUTO DIDÁTICO: *PODCAST EDUCACIONAL*

Título: Sons e Saberes na Oralidade Musical

Tipo: *Podcast*

Link de acesso:

https://drive.google.com/drive/folders/1x5trL1JCaX2NkT-xahhgp9zRewAZaHXC

Ao longo desta pesquisa, afirmou-se que a tradição oral musical constitui um sistema epistemológico autônomo de revelação, um saber que se realiza na performance, na escuta atenta e na corporeidade da voz. Neste capítulo, materializa-se pedagogicamente essa tese, com a apresentação de um produto didático: um *podcast*. Mais do que um recurso técnico complementar, ele se apresenta como um ato filosófico-pedagógico de resistência e recontextualização.

Em um ambiente educacional ainda marcado pelo paradigma escritocêntrico, o *podcast* surge como uma "tecnologia da oralidade" (Freire, 2017) [284], que busca restituir, no cerne da prática formativa, os princípios do saber oral, isto é, a centralidade da escuta, a autoridade da voz carregada de intencionalidade e o conhecimento como evento dialógico e revelador.

Esse movimento se alinha ao conceito de "oralidade secundária" (Ong, 1998)[285], que descreve o retorno de traços da cultura oral, como a comunitariedade e a centralidade da fala, mediados por novas tecnologias. No entanto, esse produto vai além de uma simples adaptação, pois ao veicular conteúdos sobre a tradição oral musical, o *podcast* realiza uma síntese onde, além da fala sobre a revelação sonora, também provoca um processo no ouvinte. Consiste em uma experiência de compreensão que emerge da escuta, momento em que o som, para além de informação, se transforma em compreensão significativa.

Se o *aedo* e o mestre cantador performavam a memória coletiva em praças e rodas comunitárias, este produto didático promove uma transposição criativa desse princípio para o ambiente acadêmico. A proposta é criar uma "roda de escuta expandida" no espaço digital, transferindo para a educação superior a lógica vivencial e relacional que caracteriza a transmissão do saber nas tradições orais. Dessa forma, o produto demonstra que os princípios epistemológicos da oralidade musical, sua natureza reveladora, comunitária e corporal, podem e devem informar a criação de tecnologias educativas contemporâneas.

Proposta e Público-Alvo

O produto consiste em uma série de três episódios (30 a 50 minutos cada), destinada

[284] p. 56
[285] Vide 3.1

prioritariamente a estudantes e professores de música e filosofia, mas acessível a qualquer interessado. Será disponibilizado gratuitamente em plataformas de áudio e link de livre acesso, visando à ampla disseminação e aplicação em contextos educacionais variados.

Justificativa

A escolha pelo *podcast* fundamenta-se em sua acessibilidade, dinamismo e facilidade de distribuição em ambientes educacionais. Por meio do áudio, é possível capturar informações, entonações, emoções, histórias de vida, dimensões essenciais da transmissão oral que frequentemente se perdem na textualização.

Objetivos Pedagógicos e Estratégias de Aplicação

Concebido como recurso complementar versátil, o *podcast* pode ser utilizado de forma assíncrona (preparação ou revisão de aulas) e integrado a atividades individuais ou colaborativas. Seus objetivos se dividem em duas frentes:

- **Para os alunos**
  - Aprofundamento teórico por meio da escuta[286];
  - Fomento ao debate a partir dos temas abordados[287];
  - Estímulo à aprendizagem ativa, com a criação de *podcast* em equipe[288].
- **Para os professores**
  - Material de apoio dinâmico, complementando o livro-texto com vozes e exemplos sonoros.
  - Instrumento para atividades de escuta crítica, orientando a identificação de conceitos filosóficos e estéticos nas tradições musicais.
  - Recurso de modernização didática, incorporando tecnologia digital de forma acessível e alinhada às linguagens contemporâneas.

Fundamento e Contexto

O *podcast* se consolidou como uma mídia de relevância educacional, evidenciado pela sua acessibilidade e baixo custo[289], características que foram potencializadas durante o período de reclusão causado pela pandemia de COVID-19[290]. Do ponto de vista pedagógico, sua inserção responde à demanda por metodologias dinâmicas e renovação didática principalmente em áreas como música e filosofia, onde a experiência sonora e o diálogo são

[286] Expansão dos temas discutidos em aula
[287] Análise, crítica e relação com o conteúdo programático e episódios do *podcast*.
[288] Síntese do conhecimento, pesquisa colaborativa e expressão oral.
[289] Dados da Associação Brasileira de *Podcasters* (ABPod, 2024). Resultados Pod-Pesquisa 2024/2025. A coleta de dados ocorreu entre julho e agosto de 2024, totalizando 352 respostas válidas, provenientes de 24 das 27 unidades federativas do Brasil. O processo de análise foi realizado em setembro de 2024. https://abpod.org.br/podpesquisa-2024-2025
[290] Distanciamento social, conforme UNESCO – 04/11/2022 - https://pt.unesco.org/covid19/educationresponse

centrais. A metodologia de construção deste produto didático parte de uma revisão bibliográfica sobre oralidade musical e se integra a uma análise incorporada, na qual a própria forma do *podcast* como mediação pela voz, ritmo da fala e entonação, torna-se parte da investigação. Por fim, o meio deixa de ser um suporte neutro, para ser um elemento constitutivo da mensagem, estabelecendo-se como um recurso didático de fácil acesso, perfeitamente alinhado às demandas por metodologias ativas e integradas às linguagens digitais contemporâneas.

Avaliação e Experimentação

A proposta desta série de *podcast* foi destinada a promover o diálogo entre música e filosofia no ensino superior, aplicados na disciplina como Folclore Brasileiro (licenciatura em Música), servindo como material para discussões sobre oralidade, performance, *ethos* e resistência cultural. Ao final do período, a elaboração de um relatório avaliativo com as percepções dos alunos foi apresentado, dando um retorno crítico sobre a eficácia do recurso.

Considerações Finais do Produto Didático

Embora não substitua a interação presencial, o *podcast* como ferramenta complementar demonstra potencial para inovar o ensino-aprendizagem. Ao estimular a escuta ativa e a produção discente, o projeto reforça o valor da oralidade na educação musical e filosófica, atendendo às demandas contemporâneas por metodologias dinâmicas e acessíveis.

4.1. Análise do Produto Didático

Como procedimento metodológico, foram conduzidas três entrevistas no formato de conversas gravadas, com mestres e educadores cujas trajetórias e práticas são centrais para a compreensão da tradição oral musical e de seus desdobramentos pedagógicos. Foram convidados para as conversas uma educadora, autora de um livro sobre Pedagogia Griô; um mestre capoeirista; e uma líder mestra de um grupo de jongo de formação feminina.

Nas entrevistas, abordaram-se perguntas referentes à transmissão do conhecimento, ao papel do corpo e da performance, aos desafios e às possibilidades de integração entre tradição oral e espaços formais de ensino, e ao uso de tecnologias como aliadas na expansão dessas culturas. Esses diálogos abordaram e respaldaram questões desta dissertação acerca da oralidade, da memória viva e da educação.

O primeiro episódio, intitulado "A voz que carrega a memória", contou com a participação de uma líder mestra de um grupo musical formado por mulheres que cantam ponto em jongo. Durante a conversa, foram explorados temas como a concepção do grupo como um arquivo vivo da tradição, onde o saber é corporificado e transmitido pela performance, entendida como um ato de resistência e comunhão. A mestra refletiu sobre os

limites do registro escrito para capturar a essência dessa vivência, afirmando que "se a gente escreve só a partitura, não dá conta da gente entender o que é um jongo". Ela destacou a importância do tambor como "ser ancestral" que convoca e estrutura o conhecimento, e defendeu que a oralidade não se opõe à escrita, mas demanda formas de registro que capturem suas dimensões subjetivas e corporais. Sobre a tecnologia, avaliou o *podcast* como um "braço amigo da questão da construção de saber na oralidade", uma ferramenta capaz de capturar e disseminar essas conversas de forma acessível, ampliando o alcance da cultura.

O segundo episódio, "O gesto e o canto que reencantam o mundo", teve como convidado um mestre capoeirista com mais de duas décadas de experiência como educador. A entrevista percorreu a capoeira como saber corporal e histórico, discutindo sua origem, transformação e o papel do mestre como guardião e recriador da tradição. O mestre descreveu o "encantamento da roda" como o fenômeno que une o individual ao coletivo, sendo o corpo um "arquivo vivo em palavras e movimento". Ele narrou como o preconceito, muitas vezes baseado no "desconhecimento", ainda constitui um grande desafio, compartilhando episódios de resistência em instituições escolares. Ao abordar a transmissão oral, refletiu que o registro escrito pode ser um aliado para a preservação, mas que a essência dinâmica da tradição reside na performance e na transmissão direta na oralidade. Um dos conselhos deixados aos ouvintes foi um canto que sintetiza a dimensão acolhedora e curativa da arte: "Tô chamando. Vem cá, vem cá, vem jogar capoeira... é o remédio que vai te curar".

O terceiro e último episódio, "Da Roda da Vida Para a Sala de Aula", foi a entrevista com a educadora e pesquisadora responsável pela criação da Pedagogia Griô. Nesse diálogo, aprofundou-se a proposta de descolonização da sala de aula, discutindo práticas e desafios para integrar a tradição vivencial ao ambiente escolar estruturado. Como destacado por ela, a pedagogia propõe um "ritual pedagógico" que valoriza a escuta ativa, a corporeidade e a história de vida, desafiando a imobilidade e a avaliação tradicional. Ainda explicou que o processo de aprendizagem na Pedagogia Griô segue um caminho de "encantamento, vivência, diálogo e produção partilhada", onde o conhecimento é elaborado coletivamente e a avaliação se dá por meio de uma "autoavaliação dialógica e coletiva". Sobre a tecnologia, afirmou que ferramentas como o *podcast* são "um recurso do processo" pedagógico, e não apenas um complemento, desde que integradas a uma metodologia significativa. Ao projetar uma escola inspirada nesses princípios, ela vislumbra um espaço onde desde a entrada os ritos são intergeracionais e as práticas culturais são fontes de metodologia e conteúdo, sempre a serviço da construção de uma humanidade mais consciente e equitativa. Como mensagem final, convidou os ouvintes a refletirem criticamente sobre os "rituais pedagógicos" que constituem

seu dia a dia, pois é neles que se constrói o projeto civilizatório do futuro.

A análise das três entrevistas permite extrair um ponto comum, que é a oralidade musical que se revela como uma tecnologia social viva e corporal de resistência, identidade e transmissão de saberes. Para os três mestres, o conhecimento válido não está contido apenas no texto, mas é arquivado e perpetuado no corpo, no gesto, no ritmo e na voz coletiva. Seja no jongo feminino, na roda de capoeira ou nos princípios da Pedagogia Griô, há um consenso de que a performance e a vivência comunitária são atos cognitivos e políticos que desafiam epistemologias colonialistas e imobilizadoras.

Eles concordam, ainda, que a escrita e as tecnologias digitais (como o *podcast*) não são inimigas da tradição oral, mas podem tornar-se aliadas estratégicas para sua expansão e valorização, desde que utilizadas sem esvaziar a essência relacional, afetiva e corporal do saber. Todos apontam, ainda, para a escuta ativa, seja do tambor, do outro, da ancestralidade, da comunidade, enfim, como o pilar ético e metodológico que sustenta essa rede de conhecimento. Essa escuta propõe um paradigma educacional e cultural mais inclusivo, democrático e enraizado na memória viva dos povos.

Na perspectiva filosófica, este produto didático materializa os fundamentos desta pesquisa ao operar como uma tecnologia da oralidade que fala sobre a tradição, mas sobretudo a vivência em sua forma, revelando o conhecimento como evento que se dá experiência da escuta atenta e no desvelamento. Trata-se, também, de um exercício de recriação, pois, ao dar forma sonora às entrevistas, instaura um mundo de sentidos para um novo público. Ao colocar a escuta no centro do processo formativo, este produto didático resgata a dimensão prática da *paideia* e do *ethos,* utilizando a materialidade sonora do *podcast* para transpor, ao ambiente digital, a força relacional das tradições orais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao percorrer a trajetória conceitual que vai da *mousiké* grega às rodas de jongo e aos

desafios de viola no sertão brasileiro, esta dissertação argumentou a oralidade musical como ato contínuo de revelação (*aletheia*). A filosofia, longamente tomada como privilégio da escrita e do conceito, também foi colocada como objeto deste percurso, ou seja, sua própria autocompreensão foi alvo de reflexão, a partir da performance oral da vivência. Se para o *aedo* grego cantar os feitos dos heróis era desvelar a ordem cósmica, para o mestre cantador brasileiro, entoar seus versos é revelar uma história não escrita, uma cosmovisão de resistência e um *ethos* coletivo (Mesti, 2012)[291], forjada na diáspora e no sincretismo. Em ambos os pólos, a verdade não é um conteúdo a ser decifrado, mas presença a ser performada pela voz, pelo ritmo e pela escuta atenta.

A eleição dos *aedos* como referência *arquetípica* para compreender os mestres cantadores atuais justifica-se pelo reconhecimento de um mesmo princípio epistemológico e ontológico em ação[292]. O *aedo*, mediador inspirado pelas Musas (Otto, 2005)[293], era agente de uma *poiesis* reveladora na qual a memória do coletivo, valores éticos e compreensão do cosmos se atualizavam como verdade viva (Reale, 1991)[294]. Da mesma forma, o mestre cantador contemporâneo, seja griô, repentista ou jongueiro, são guardiões que, pela vivência, dão voz a um saber comunitário que só se completa na performance como "cantores de contos" (Lord, 1971)[295]. A referência ao *aedo* identifica uma constância filosófica, ou seja, a linguagem musical oral constitui, em culturas e épocas distintas, um sistema autônomo de pensamento e revelação, no qual o conhecimento se encarna na voz e se valida na escuta partilhada.

Esta investigação demonstrou que a primazia da escrita, embora tenha produzido formas poderosas de abstração num paradigma que começa com Platão (*phármakon*)[296], não conseguiu apagar o potencial revelador da música transmitida oralmente. A tradição oral musical manteve-se como um sistema cognitivo resiliente, privilegiando a experiência sensível sobre o conceito, a memória corporal sobre o arquivo, e a criação em conjunto sobre a autoria individual, o que confirma o legado grego como *arquétipo*[297] da unidade

---

[291] p. 244

[292] É necessário explicitar que a referência à Grécia não se constitui como um método comparativo hierárquico, mas um dispositivo tipológico-análogo. O *aedo* não é a "origem" ou a "causa" do mestre cantador brasileiro, cuja epistemologia é autônoma e forjada em seus próprios contextos de resistência. A Grécia é utilizada como uma "lente heurística" ou um "modelo revelador" que, por ter consolidado na tradição ocidental a discussão filosófica sobre a união entre música, palavra e formação (*mousiké*), permite iluminar um princípio estrutural similar em outras culturas. O objetivo não é justificar o cantador brasileiro pela Grécia, mas sim demonstrar que existe uma constância filosófica na oralidade musical como modo de conhecimento, algo que se manifesta tanto na antiguidade europeia quanto nas tradições diaspóricas brasileiras, cada qual com sua própria história e valor.

[293] P. 30 - Tradução nossa

[294] P. 397

[295] P. 123

[296] Platão, 2000b. p. 119 – 129 (274b – 278b

[297] Modelo originário. Matriz conceitual transcendente ao seu contexto histórico de surgimento.

indissociável entre som, palavra e formação do caráter (*paideia*)[298].

No solo brasileiro, contudo, esse *arquétipo* foi reconfigurado pelo trauma colonial e pela fusão criativa de matrizes indígenas, africanas e portuguesas. A *mousiké* deixou de ser ideal pedagógico da *pólis* para tornar-se tecnologia social de sobrevivência e afirmação identitária (Pacheco, 2015)[299]. A oralidade musical brasileira sincretizou o princípio revelador grego com epistemologias ameríndias, africanas e lusitanas, fundando uma filosofia encarnada onde o canto é o ato de resistência, memória corporal e crítica social (Reily, 2019)[300] nas manifestações folclóricas[301] (Lamas, 1992)[302].

A importância deste trabalho desdobra-se em três esferas. Para a filosofia, representa ampliação epistemológica ao tomar a prática musical da tradição oral como via legítima de revelação, desafiando o predomínio do registro escrito e seus efeitos[303], e reinserindo a experiência estético-sonora no coração da investigação filosófica. Para a educação, oferece crítica aos modelos hegemônicos centrados na transmissão escrita, evidenciando a oralidade musical como pedagogia vivencial e ancorada no grupo[304], exemplificada pela Pedagogia Griô[305], que educa o *ethos* pela sensibilidade, valoriza a escuta como ato cognitivo e reconhece os mestres da tradição como legítimos portadores de saber.

O escopo desta pesquisa é a contribuição da oralidade musical para a educação musical e filosófica no ensino superior, especialmente em disciplinas de licenciatura que tratam de folclore, estética e filosofia da música. Embora a Pedagogia Griô inspire esta pesquisa com seus princípios mais amplos, a aplicação do produto didático (o *podcast*) e das reflexões aqui contidas, é direcionada prioritariamente para a formação de professores e licenciandos nessas duas áreas, sem, contudo, negar seu potencial de diálogo com outras esferas educacionais. Por fim, para os alunos, o produto didático[306], o *podcast*, traduz esses princípios como "tecnologia da oralidade"[307] e "oralidade secundária"[308], permitindo compreender a potência epistemológica da música oral, vivenciar os princípios da transmissão oral, reconhecer-se herdeiro de matrizes culturais brasileiras e aplicar esses *insights* na prática profissional.

As entrevistas com a mestra jongueira, o mestre capoeirista e a educadora da

[298] Cotrim, 2016. p. 249.
[299] P. 85
[300] P.12
[301] Artes como, por exemplo, o repente, o jongo, a capoeira, o samba de coco, a moda de viola, a umbigada, entre outras.
[302] P. 15
[303] McLuhan, 1972. P. 38
[304] Pacheco, 2015. p 52
[305] Penzani, 2020, p. 14 e 19
[306] Série de *podcasts* Sons e Saberes na Oralidade Musical.
[307] Freire, 2017. p 56
[308] Ong, 1998. P. 11 e 19

Pedagogia Griô ofereceram uma materialização viva da tese central. Seus depoimentos foram atos performáticos de revelação. Ao narrarem trajetórias e filosofias no fluxo da conversa e da memória corporal, demonstraram como o saber se encarna e se transmite, isto é, a fala sobre o tambor como "ancestral mais antigo", a música que revelou uma história que a escola não contava, o "ritual pedagógico" que integra corpo, ancestralidade e território. Essas vozes realizaram o princípio da *aletheia*[309] pela oralidade, validando na escuta atenta do *podcast* o diálogo entre teoria e guardiões da tradição oral. Tal presença em ação foi evidenciada ao longo deste trabalho, constituindo uma filosofia encarnada, na qual saber e fazer, pensamento e ação, indivíduo e coletividade são indissociáveis.

Trata-se de uma filosofia dialógica, performática e cultural, dimensões que não se justapõem, mas se fundem num movimento vivo de conhecimento. Esse saber emerge do encontro relacional, da escuta ativa e da construção compartilhada de sentido, consumando-se na performance, na qual o pensamento se revela na corporeidade da voz, no ritmo partilhado e na presença, realizando a poiesis como revelação encarnada.

Ancorada no solo histórico e comunitário onde foi forjada, nesse encontro sincrético que marca a formação cultural brasileira[310], essa filosofia configura-se como uma epistemologia da resiliência, ou seja, um sistema vivo de pensamento que articula ancestralidade, identidade, crítica social e resistência ao apagamento. Transmitida não por manuais, mas pelo exemplo, pela convivência e pela encarnação cotidiana no corpo e no vínculo coletivo, revela-se como filosofia viva, onde conhecer não se distingue do conviver, pensar não se antecipa ao fazer, e o passado não se separa do presente. Sua potência reside em recusar a fragmentação, afirmando que o conhecimento pleno só se realiza na experiência encarnada e comunitária. Esse ensino opera de forma encarnada e dinâmica, sustentando-se nas imagens imersivas das cantigas[311], na tensão *agônica*[312] dos repentes e na circularidade integradora do jongo, entre outras performances folclóricas.

A música, ao afetar a sensibilidade e os afetos[313]grava ensinamentos de forma duradoura, forjando o caráter e fortalecendo vínculos coletivos. A tradição musical oral vive da dinâmica entre sedimentação e inovação[314], no qual, cada performance é única, adaptando o legado ao contexto sem romper o fio da ancestralidade. Sua força mnemônica e afetiva explica a sobrevivência de músicas e histórias sem registro escrito, pois carregam uma

[309] Revelação ou desvelamento, trazer à luz o que estava escondido
[310] As matrizes indígena, africana e portuguesa.
[311] Metáforas.
[312] Disputa.
[313] Nietzsche, 1992. p. 45
[314] Ricouer, 1994. p 107

potência reveladora que atende a necessidades coletivas de identidade e pertencimento, sendo seu modo de transmissão indissociável da experiência compartilhada.

Quando esse partilhamento é inserido no ambiente educacional formal, a tradição oral musical se apresenta como um sistema epistemológico autônomo no qual o saber se desvela na imanência da performance, na corporeidade da voz e na escuta (Jardim, 2005) [315]. Diferentemente da linearidade abstrata do texto escrito, sua transmissão opera pela *poiesis* performática, um levar do "não-ser ao ser" (Platão *apud* Reale, 1991)[316] que se consuma na presença viva da comunidade[317], agindo por acumulação sensorial, recriação[318] e associação[319], o que permite ao aluno assimilar saberes complexos[320] na experiência direta.

Como tecnologia cognitiva e ética, essa tradição estrutura a memória coletiva, forja identidades e transmite cosmovisões de forma integrada e vivencial. O aluno aprende, assim, conteúdos, mas também modos de conhecer que ampliam sua compreensão da diversidade cultural, resgatam e vivenciam valores éticos, fortalecem vínculos identitários e fomentam o pensamento crítico e reflexivo, promovendo sua formação integral e assegurando a continuidade dos saberes tradicionais em uma sociedade em constante transformação. Ao final desse percurso, o aluno sai com novos ouvidos para escutar o mundo, um deslocamento da percepção que a escuta atenta pode provocar.

É nesse encontro entre voz que canta e os indivíduos em comum que escutam, do *aedo* ao mestre jongueiro, da lira grega ao tambor ancestral, que a oralidade musical se afirma como linguagem originária, compreendida em sua acepção mais ampla, abarcando o gesto, a entonação, a intencionalidade e a presença corporificada, constituindo-se, nos termos de Russomanno (2013), como morada sonora do ser[321]. Mais do que objeto, ela se revela como filosofia viva, ou seja, saber que não se fixa no registro, mas se desvela no evento performático. É a educação que não se dá por prescrições, mas pela vivência plena do corpo, do ritmo e do afeto. Reconhecer seu valor epistemológico é ampliar os horizontes do conhecimento e afirmar que a voz que canta, o corpo que dança e a comunidade que escuta são fontes de filosofia e sabedoria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

[315] P. 150
[316] P. 397
[317] Reale, 1991, p. 397
[318] Lord, 1971. p 100
[319] Souza, 2023. p 23
[320] Éticos, filosóficos, históricos, técnicos.
[321] Russomano, 2013. p. 29

ABREU, Martha. *Histórias da 'Música Popular Brasileira'*, uma análise da produção intelectual. Universidade Federal Fluminense, 2024, pp. 12, 18, 21.

ALMEIDA, Diego Luiz Ribeiro de; MELO, Karina Moreira Ribeiro da Silva e. Práticas musicais no contato entre europeus e indígenas nas capitanias do norte entre fins XVI e início do XVII. *Anais do Encontro ANPUH-PE*, 2022.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário de música*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

ARISTÓTELES. *Política*. Trad. António Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990.

AZEVEDO, Maria de N. da S. Marabaixo: processo ensino/aprendizagem na música de tradição oral. In: *Simpósio Brasileiro De Pós-Graduandos Em Música – V Simpom*. Brasília. Etnomusicologia. Universidade de Brasília. DF, 2018.

BARROS, Ewerton W. S. *Nos enredos do folclore*: Luís da Câmara Cascudo no movimento folclórico brasileiro. Cajazeiras, PB. 2018.

BARROS, João P. et al. *O conceito de "Sentido" em Vygotsky*: considerações epistemológicas e suas implicações para a investigação psicológica. UFC. Ceará, Fortaleza. Revista Psicologia & Sociedade; 21 (2): 2009. 174-181

BENJAMIN, Walter. *O Narrador*: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov - magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. (Obras Escolhidas, v. 1). 7. ed. Brasiliense, São Paulo, 1994, p. 197-221.

BRANCO, Maria J. *A música, nossa precursora* - acerca da música na filosofia de Nietzsche. Cadernos Nietzsche 31, 2012. p. 209-234

BRANDÃO, Junito de S. *Mitologia grega*. Editora Vozes. Vol. 1. Petrópolis, RJ. 1986.

BURCHARD, Alan B. Música e linguagem na filosofia de Giorgio Agamben. *Revista Profanações*, Vol. 10, 2023. p. 679-709

BULHÕES, Jeanderson. Educação musical em contexto de tradição oral: experiência vivenciada em um grupo de capoeira angola, em Feira de Santana. In: *Encontro Regional Nordeste Da Abem – XIII. Diversidade humana, responsabilidade social e currículos: interações na educação musical.* Teresina: ABEM, 2016.

CANABARRO, Ivo. S. et al. História, memória e identidade: Refletindo sobre a oralidade como aporte para leitura de uma cultura. *Revista Memória em Rede,* Vol. 10, nº. 18, jan./jul. Pelotas, 2018. p. 112-127.

CANDÉ, Roland de. *História universal da música*. Vol. 01. Trad. Eduardo Brandão. 23ª ed. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 2001.

CASTANHEIRA, Carolina P. *De institutione música de Boécio* Livro 1: Tradução E Comentários. Dissertação. UFMG. BH, 2009.

CERQUEIRA, F. V. *A música e o fantástico na Grécia Antiga: o imaginário, entre mito e filosofia*. Per Musi, Ed. por Fausto Borém et al., Belo Horizonte: UFMG, 2017. p. 1-28.

COSTA, Alexandre. *Quatro ensaios sobre música e filosofia* - da relação entre lógos e daímon em heráclito: a escuta como definidora do homem. Ed. Coruja. Ribeirão Preto, SP. 2013.

COTRIM, Gilberto. *Fundamentos de filosofia.* 4°. ed. Ed. Saraiva. São Paulo, 2016.

COUTO, Vanessa M. *Uma revisão da ontologia musical.* UFOP. Ouro Preto, MG. 2019.

COVRE, Josiane F. ZANINI, Cláudia R. *Música e comunicação:* inter-relações e possibilidades de utilização terapêutica. XXIV Congresso da Anppom, São Paulo. 2014.

DAVID, A.P. *The dance of the muses choral theory and ancient greek poetics.* Oxford University Press Inc., New York, 2006.

DIAS, Rosa. *A música no pensamento de Aristóteles*. Ensaios Filosóficos, Volume X, págs 91-99, 2014.

DINIZ, Janick de L. *Toadas de Bumba Meu Boi*: Um canto entre a palavra folclórica e a poesia oral. Dissertação de Mestrado em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

DODDS, Eric R. *Os Gregos e o irracional.* Ed. Escuta. São Paulo, 2002.

ENTENDA o movimento griô e a importância da ancestralidade na cultura - o movimento griô transmite ensinamentos, de geração em geração, por meio da oralidade. *Correio Braziliense,* Brasília, 12 dez. 2018. disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/12/12/interna_diversao_arte,724615/conheca-o-movimento-grio.shtml. Acesso em: 30.05.24

FERREIRA, L. N. *Mobilidade poética na Grécia antiga*: uma leitura da obra de Simonides. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011. p. 49-59.

FINLEY, Moses. I. *O mundo de Ulisses*. Lisboa: Presença, 1988.

FONTOURA, Odir M.C. *Em defesa da cristandade*: Tomás de Aquino e o conceito de "bem comum" na Suma teológica. UFRGS, Porto Alegre. 2016.

FREIRE, Eugênio Paccelli Aguiar. Podcast: breve história de uma nova tecnologia educacional. *Educação em Revista*, Marília, v.18, n.2, p. 55-70, Jul.-Dez. 2017.

FREIRE, Paulo. *Extensão ou comunicação?* Trad. Rosisca Darcy de Oliveira. 7ª ed. Ed. Paz e Terra. Rio de Janeiro. 1983.

FREITAS, Dora. FURTADO, Sílvia. *Livro dos Mestres* - o legado dos mestres: cultura e tradição popular no Ceará. Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 2017.

FURST, Mariana S. B. C. *O tratamento da oralidade em sala de aula*. Pág. 48-57 - A Oralidade na Contemporaneidade. Universidade Federal De Minas Gerais. BH, 2014.

GALLET, Luciano. Estudos de Folclore. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia, 1934, pp. 44-45.

GARCIA, Rafael M. da S. *Um paradoxo entre o existir e o resistir*: a moda de viola através dos tempos. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG. Estudos Avançados, 31 (90), 2017.

GATTO, Eduardo A. G. Considcraçõcs a rcspcito dc música a partir do pcnsamcnto dc Heidegger. *Revista Portuguesa de Filosofia*, v. 74, n. 4, p. 1043-1076, 2018.

_____. Notas sobre música e educação à luz do pensamento de Heidegger. *Prometeus*, ano 10, n. 22, jan.-abr. 2017. p. 142-143

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. 1ª Ed. LTC — Livros Técnicos e Científicos Editora S.A - Rio de Janeiro, 2008.

HESÍODO. Teogonia. *A origem dos deuses.* Estudo e Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 25ª Ed. Nova Fronteira. Nova Friburgo. RJ, 2015.

JAEGER, Werner W. *Paideia*: a formação do homem grego. Trad. Artur M. Parreira. Edit. Martins Fontes, 3ª Ed. São Paulo, 1995.

JARDIM, Antonio. *Música*: Vigência Do Pensar Poético. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e António Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. *Crítica da faculdade do juízo*. Ed. Forense Universitária. 3ª edição. São Paulo. SP. 2017. Disponível em: https://www.topleituras.com/livros/critica. Acesso em :10/10/2023.

KI-ZERBO, Joseph. *História geral da África, I*: Metodologia e pré-história da África. 2ª Ed. Ver. UNESCO. Brasília. 2010.

LAMAS, Dulce M. *A música de tradição oral (folclórica) no Brasil.* CBAG Cia Brasileira de Artes Gráficas. Rio de Janeiro. RJ. 1992.

LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo (org.). *Memória do Jongo*: as gravações históricas de Stanley J. Stein. Ed. Folha Seca, Campinas, SP. 2007.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, pp. 20-28, jan./abr. 2002.

LAWSON, Francesca R.S. *Mousiké or music?* Using analysis to explore shifts in music

Ethnomusicology Forum - Volume 32, 2023 - Edição 1. Páginas 120-142. Departamento de Artes e Letras Comparadas, Universidade Brigham Young, Provo, UT, EUA, 2020.

LEITÃO, Ana P. Samba de coco do cerrado: representações, cultura material e territorialidade na obra de Martinha do Coco. *Comunicologia: Revista de Comunicação da Universidade Católica de Brasília.* v. 17, n. 1 – JAN./DEZ., 2024

LEVINSON, Jerrold. *Music, art, and metaphysics*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1990.

LICURSI, Beatriz et al. *Música e neurociência:* A Integração Corpo-Mente-Instrumento na Arte Musical. Associação Cívica de Formação e Cultura. Ed. ERAS (European Review of Artistic Studies), 2017.

LIMA, Amanda B. M. da S. *Honwana e Ondjaki*: uma análise da memória e a construção de identidade. São Luís, MA, 2024.

LIRA, David P. O argumento das artes mânticas no corpus hermeticum. *Revista de Filosofia*. UFPE. Amargosa - BA, v.17, n.1, 2018. p.283-303.

LOPES, Daniel Rossi Nunes. *Métrica grega. [Apostila].* Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Curso de Letras – Grego Clássico, Língua Grega IV e VI. 2006.

LORD. Albert B. *The singer of tales*. Athenkum. New York, 1971.

MACINTYRE, Alasdair. *Depois da virtude*. São Paulo: Edusc, 2001.

MARCONDES, Danilo. *Iniciação à história da filosofia*. Dos pré-socráticos a Wittgenstein. Rio de Janeiro. Ed. Jorge Zahar, 13ª Ed., 2007.

MARTON. Silmara L. *Música, filosofia, formação*: por uma escuta sensível do mundo. UFRN. Natal, 2005.

MARTINS, Camila M. *Cultura material e imagem*: um estudo Da iconografia das ânforas Panatenaicas. Universidade Federal do Paraná. 2020

MCLUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutenberg*: a formação do homem tipográfico. Ed. Nacional, USP, São Paulo. 1972.

MEHR, Samuel A. et al. Universality and diversity in human song. *Revista Science,* Vol. 366, p. 970, 22 nov. 2019. p. 1-17

MESTI, Diogo N. O éthos da música e da cidade grega. *Revista Arte filosofia.* Vol. 7 nº 12. Teatro e espaço urbano / música e filosofia. 2012. p. 244-265.

MOTA, Marcus. Música grega antiga em performance: modalidades e experimentos a partir do laboratório de dramaturgia. Universidade de Brasília. *Revista Clássica*, Vol. 34, n. 1, 2021.

MONTEIRO, Maria do Socorro de Assis. *Repente*: do canto árabe aos sertões nordestinos.

2014. 198 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

MONTEIRO, Solange A. de S. *Música, filosofia e educação 2.* Atena Editora, Ponta Grossa, PR. 2019.

MURRAY, Penelope; WILSON, Peter . *Music and the muses*: The Culture of Mousiké in the Classical Athenian City. Oxford: Oxford University Press, 2004. (pag. 01-08, 365-389, 535-537). Disponívcl cm: https://doi.org/10.4000/kcrnos.1541. Accsso cm 06/01/2024.

NASCIMENTO, Ana Carolina. *Cantoria de repente*: Prática E Reprodução Social. Sociol. Antropol, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 525-529, ago. 2016.

NETTO, Waldemar F. *Tradição oral e produção de narrativas*. Ed. Paulistana, São Paulo. 2008.

NIETZSCHE, Friedrich W. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. A música como linguagem e os conceitos de música universal e música nacional. *Anais do 10º Encontro Internacional de Música e Mídia*, 2014, pp. 60–64.

NUÑEZ, Carlinda F. P. *A era das musas* - a música na poesia antiga. Terceira Margem, Rio de Janeiro. Número 25, p. 233-257 - julho/dezembro 2011.

OLIVEIRA, Roberto C. de. *Identidade, etnia e estrutura social*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1976.

OLIVEIRA, Sidnei. A metafísica da música em Schopenhauer e Richard Wagner. *Revista Estudos Filosóficos* nº 10/2013. UFSJ - São João Del-Rei. MG (Pág. 40 – 53)

ONG, Walter J. *Oralidade e cultura escrita*: A tecnologização da palavra. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Ed. Papirus, Campinas, SP. 1998.

OTTO, W. F. *Las musas y el origen divino del canto y del habla*. Tradução de. Hugo F. Bauzá. Madrid: Ediciones Siruela, 2005.

PACHECO, Lílian. *A Pedagogia Griô*: Educação, Tradição Oral e Política da Diversidade. Ed. Diversita, São Paulo, ano 02, nº. 3, mar. 2015.

_____. *Nação Griô*: o parto mítico da identidade do povo brasileiro. 2005.

_____. *Pedagogia Griô: a reinvenção da roda da vida*. Ed. Lençóis: Grãos de Luz e Griô, 2006.

PALISCA, Claude V. GROUT, Donald J. *História da música ocidental*. Ed. Gradiva, 5ª Ed., Lisboa, Portugal. 2007.

PEÑA, Paul F. W. *A unidade da obra musical a partir da metafísica de Aristóteles.*

Universidade Federal Do Paraná, Curitiba. 2023.

PENZANI, Renata. *Pedagogia Griô*: uma educação feita de vínculos e ancestralidade, 2020. Disponível em: https://lunetas.com.br/pedagogia-grio/. Acesso em: 30.05.24

PEREIRA, Maria H. R. *Estudos de história de cultura clássica.* I Volume – Cultura Grega. 10ª Edição. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2006.

PETRUCCI, Lígia. *A Canção em cena*: corpo e gesto nas vozes de Mônica Salmaso e Maria João. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS, 2018.

PLATÃO. *A república*. Tradução de Enrico Corvisieri. Rio de Janeiro: Editora Best Seller, 2002.

_____. *A república*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

_____. *Fedro ou da beleza*. Trad. Pinharanda Gomes. Guimarães Editores, 6ª ed. Lisboa, Portugal. 2000b.

QUEIROZ, Sônia (org.). *A tradição oral*. 2. ed. Tradução de Ana Elisa Ribeiro, Fernanda Mourão e Sônia Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2016.

REALE, Giovanni. *Para uma nova interpretação de Platão* - releitura da metafísica dos grandes diálogos à luz das "Doutrinas não-escritas". 14ª Ed. Trad. Marcelo Perine. Edições Loyola. 1991.

REILY, Suzel Ana. *A música e a prática da memória* – uma abordagem etnomusicológica. USP, São Paulo. 2019.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução: Constança Marcondes Cesar, Ed. Papirus, vol. 1. Campinas, SP. 1994. P. 85-125.

ROCHA, Roosevelt. *Lírica grega arcaica e lírica moderna:* uma comparação. Universidade Federal do Paraná, Brasil. Philia & Filia, Porto Alegre, vol. 03, n° 2, jul./dez. 2012.

RODRIGUES, Rodolfo. *A música na cantoria*: processos de transmissão musical na prática do cantador repentista. UFPB, João Pessoa, 2022.

ROITBERG, Guilherme P. *Aspectos ético-estético-políticos da mousiké na paidéia de Platão*: contribuições das utopias para uma formação humana na contemporaneidade. UNESP. Rio Claro, SP. 2018.

RUSSOMANNO, Rubens. *A música na madrugada do destino* – uma poética musical para o século XXI. In: RUSSOMANNO, Rubens; ZAMPRONHA, Ricciardi Edson (orgs.). Quatro ensaios sobre música e filosofia. Ribeirão Preto, SP: Ed. Coruja, 2013.

SABOYA, Maria C. Pitágoras: todas as coisas são números. *Revista da Faculdade Eça de Queirós: Educação, Gestão e Sociedade.* Ano 5, nº 19, 2015.

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura.* 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção Primeiros Passos, 110). 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SANTOS, Ricarte A. *Música popular maranhense e a questão da identidade cultural regional.* São Luís, 2012.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Trad. Jair Barboza. Editora UNESP, 2005.

SEKEFF, Maria de L. *Filosofia, psicanálise, música*: tema e variações. In: RUSSOMANNO, Rubens; ZAMPRONHA, Ricciardi Edson (orgs.). Quatro ensaios sobre música e filosofia. Ribeirão Preto, SP: Ed. Coruja, 2013.

SFOGGIA, Lia G. Corpos que são: fricções entre a capoeira regional e processos de criação em Dança. In: *Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo – ENICECULT, 1. Caderno de Resumos.* Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Santo Amaro, 2017. p. 246-249

SILVA, Gustavo A. *A essência da música é a interiorização do cosmos*: sobre a experiência musical em Agostinho de Hipona. São Paulo: Pimenta Cultural, 2023.

SILVA, Rodrigo M. *Ratoeira*: música de tradição oral e identidade cultural. UDESC, Florianópolis. 2011.

SMALL, Christopher. *Musicking*: the meanings of performing and listening. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1998.

SOUZA, Euclides B. R. A filosofia por trás do som: ontologia, expressividade e Epistemologia da música. *Kínesis*, Vol. XV, n° 38, julho de 2023, p. 207-224

TOMÁS, Lia. *Música e filosofia* – estética musical. Ed. Irmãos Vitale, SP. 2005.

TORRANO, Jaa. *Hesíodo - Teogonia*. A origem dos deuses. Estudo e Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

VACCARI, Pedro R. "A Viola Quebrada" e a doce música: entre o Mário de Andrade cantor e o teórico. *Revista Música Hodie,* v. 24, Goiânia. 2024.

VANSINA, Jan. *Oral tradition as history.* Madison, Wisconsin. The University of Wisconsin Press, 1985.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia antiga*. Trad. Joana Angélica D' Avila Melo. Ed. Martins Fontes, São Paulo. 2006.

WOLFENBÜTTEL, C. R. *Música folclórica e educação musical*. In: MARQUES, C. de A. (Org.). As práticas e a docência em música 2. Ponta Grossa, PR: Atena, 2020.

ZATTI, Vicente. PAGOTTO-EUZEBIO, Marcos S.. *Educação como processo de formação humana*: uma revisão em filosofia da educação ante a premência da utilidade. USP, São Paulo.

2022.

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO/DIVULGAÇÃO DE DOCUMENTO ELETRÔNICO NO CATÁLOGO DO SISTEMA DE BIBLIOTECAS DO CEFET/RJ E NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL

Na qualidade de titular dos direitos de autor da publicação abaixo citada, de acordo com a Lei nº 9610/98, autorizo, a partir da presente data, o CEFET/RJ, a disponibilizar gratuitamente, sem ressarcimento de direitos autorais, conforme permissões assinadas abaixo, no Catálogo Online do Sistema de Bibliotecas e no Repositório Institucional do Cefet/RJ, ou qualquer outro formato de disseminação da informação que a instituição implemente, no formato PDF, para fins de leitura, impressão e/ou download pela internet, a título de divulgação da produção científica gerada por esta Instituição.
Declaro, ainda, que a versão definitiva do trabalho a ser disponibilizada é de inteira responsabilidade do(a) autor(a) e do(a) orientador(a), que atestam sua conformidade com a versão aprovada e autorizam sua divulgação nos meios institucionais do CEFET/RJ, eximindo a Instituição de qualquer responsabilidade quanto ao conteúdo, à integridade ou a eventuais alterações posteriores ao depósito.

1- Tipo de trabalho: [ ] Projeto Final (Graduação) [ ] Especialização
[X] Dissertação [ ] Tese

2- Identificação do trabalho/autor(es):
Curso: Mestrado em Filosofia e Ensino
Título: A LINGUAGEM FILOSÓFICA OCIDENTAL DA ORALIDADE MUSICAL NA EDUCAÇÃO FORA DO ÂMBITO ESCRITO
Autor(es): Kátia Regina Figueiredo Pinto
Orientador: Eduardo Augusto Giglio Gatto
Co-orientador: -x-x-x-x-

3- Informações de acesso ao trabalho:

Este trabalho é confidencial? [ ] Sim [X] Não
Pode ser liberado para publicação? [X] Total [ ] Parcial [ ] Não
Justifique:_____
_____
Em caso de publicação parcial, assinale as permissões:
[ ] Sumário
[ ] Capítulos. Especifique: _____
[ ] Bibliografia
[ ] Outras partes do trabalho: _____

Rio de Janeiro, 08/07/2026

gov.br Documento assinado digitalmente
KATIA REGINA FIGUEIREDO PINTO
Data: 08/07/2026 17:39:58-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

_____
Assinatura do(s) autor(es)

gov.br Documento assinado digitalmente
EDUARDO AUGUSTO GIGLIO GATTO
Data: 08/07/2026 20:13:58-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

_____
Assinatura do orientador