

Oralidade e literariedade: a poética da tradição popular

IRENE A. MACHADO

IRENE A. MACHADO é doutoranda da em Letras na USP e autora de *Analogia do Dissimilar* (Editora Perspectiva).

Armadilhas da Memória (Conto e Poesia Popular), Jerusa Pires Ferreira, Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1991, 100 pp.

Dentre as muitas artes inventadas pelos gregos, uma foi consagrada às representações da memória. Nela se procurava explorar as técnicas através das quais as imagens e locais se imprimiam na memória. Para o orador romano Cícero, o criador da “arte da memória” foi o poeta grego Simônides de Ceos (556-467 a.C.) que, ao condicionar a lembrança à capacidade de visualizar o lugar que as coisas ocupavam no espaço, inventou uma técnica de inegável precisão memorial – a “mnemotécnica” – atividade vital para a cultura e o conhecimento numa época anterior à escrita e à imprensa⁽¹⁾.

Muito embora a arte da memória inventada por Simônides privilegie a visão em relação aos outros sentidos, não se pode subjugar o papel da tradição oral em sua consolidação. Cícero e os retóricos não dispensavam a mnemotécnica de lugares e imagens em suas elocuições. Mas é na literatura oral que a memória revela-se não só como instrumento de preservação e difusão da cultura, como também espaço de invenção e criação artística. Por isso, o estudo da influência da memória na literatura foi uma das grandes contribuições que a poética da oralidade trouxe para a crítica literária nestas últimas décadas. Teoricamente, a poética da oralidade se desenvolve num contexto de “segunda oralidade”, conforme o oralista americano Walter Ong designa a cultura em seu estágio posterior à escrita, quando a palavra falada passa a ser veiculada pela imprensa e tecnologia eletrônica⁽²⁾. Contudo, seu objeto é a poesia oral que sobreviveu à reprodução técnica e continua sendo o signo criado pela voz para reproduzir as operações processadas na memória. Nesse sentido, ao estudar a relação entre poesia e memória os oralistas estão permanentemente definindo este objeto, respondendo a questões como: que tipo de oralidade é esta que se desenvolve no confronto entre fala, escritura e/ou reprodução técnica? Qual é o papel que a memória ainda desempenha neste tipo de manifestação? E, fundamentalmente, pode um texto escrito “falar”?

Se para responder a essas questões os oralistas americanos e franceses precisam se deslocar, indo ao encontro de culturas marcadas pela tradição oral, este não é o caso do pesquisador brasileiro. Seguindo a trilha desta relação entre memória e poesia oral, presente sobretudo na literatura popular, a professora e medievalista Jerusa Pires Ferreira dedicou uma investigação minuciosa à literatura de cordel produzida na região nordeste do país, exatamente por entender que nela se representa de maneira bastante particular o drama de ser voz e escritura. Ao explorar a configuração dos recursos poéticos desta poesia, Jerusa fornece respostas concretas a muitos problemas teóricos levantados pelos oralistas. Para isso, em sua mais recente publicação, *Armadilhas da Memória (Conto e Poesia Popular)*, focaliza a poesia oral não mais como um assunto meramente folclórico, mas como uma manifestação poética vigorosa, cuja riqueza expressiva procede de uma pesquisa complexa sobre a articulação entre voz e memória. Com isso, consegue demonstrar como os procedimentos poéticos da poesia popular não só se apresentam como desafio às fórmulas consagradas da literatura oficial, como

1 Vide Frances A. Yates, *The Art of Memory*, Chicago, 1966.

2 Cf. *Orality and Literacy: the Technologizing of the Word*, London, 1982.



Xilogravura de Abraão Batista

também inventa possibilidades que atuam diretamente no processo de renovação de um gênero. Para o contador nordestino, a arte da memória não é apenas um repositório de preservação das fórmulas poéticas. De acordo com o estudo de Jerusa, a memória na poesia popular é um espaço de inventividade, porque nela se escondem as *armas da imaginação*. Enquanto a autora exercita sua memória lembrando-se de contos e poemas da tradição nordestina, seu raciocínio crítico desenvolve uma ampla abordagem sobre a *poesia oral enquanto signo da voz e da memória*.

Os três ensaios desta edição apresentam uma estratégia teórica comum: a valorização da performance como a real instância de representação da poesia oral, notável aprendizado que Jerusa herdou do medievalista Paul Zumthor, cujos trabalhos sobre a poética da oralidade tornaram-se imprescindíveis aos estudos poéticos de uma forma geral. Dentro desta perspectiva, a poesia oral existe porque ela é recontada e, por se constituir via de regra no anonimato, cada enunciação torna-se uma criação inovadora. A performance na poesia oral é o momento da consagração de um estilo. E esta é uma valiosa herança da poesia homérica. Durante a enunciação, a performance do poeta atua como um “corpo de escritura invisível impresso na mente do ouvinte”, segundo o estudo do oralista Eric A. Havelock⁽³⁾. O ouvinte não só apreende o estilo, como também, no momento da escuta, elabora sua elocução, de acordo com as configurações de seu discurso interior, o que o torna um autor potencial do que ouve. Por isso, Jerusa recolhe e examina detalhadamente os “diferentes registros performáticos de códigos

³ *Preface to Plato*, Cambridge, 1963, p. 142.

culturais”, que fazem da enunciação um gesto único e da criação um ato universalizante. Um único conto é, deste modo, apresentado em suas várias versões de voz, de língua, respeitando-se, sobretudo, suas várias performances.

Como o elemento vital da performance é a memória – que o poeta oral sabe não ser infalível – o conto popular transforma a memória num importante motivo temático. Nela se desenvolve um conflito narrativo fundamental para os contos de encantamento, que Jerusa encontra articulado na tensão entre *esquecimento* e *lembrança*. Na análise dos contos conhecidos como *A Filha do Diabo* (p. 20 e segs.), Jerusa apresenta uma desconcertante hipótese de análise: o *esquecimento* como “o pivô da trama narrativa” (p. 20). Dele depende toda a evolução do enredo. Mas seu raciocínio não pára aí. Se o esquecimento é “motivo deflagrador” do conflito, já que permite a introdução do *encantamento*, a *memorialização do esquecimento* torna-se a arma para eliminar este conflito. Conseqüentemente, desfaz-se o encantamento, restituindo à situação seu curso normal.

Esta notável armadilha que o conto popular desenvolve faz da memória um espaço de metaficção, já que a lembrança e o esquecimento tornam-se objetos primordiais da representação narrativa. Contar e recontar já não implica a preservação integral da história. A fratura e incompletude, provocadas pela falha da memória, são as armas da inventividade, como Jerusa demonstra fundamentando suas descobertas em noções importantes de Lévi-Strauss, Freud e Lacan. É a própria afasia da enunciação oral que vemos tematizada nas histórias de encantamento, como a referida anteriormente. Por isso, a tematização da memória, praticada por esse tipo de conto popular, se distancia da noção de memória como fonte impecável da enunciação. A memória é também esquecimento. Esta não é apenas a grande lição deste ensaio, mas uma contribuição fundamental à poética da oralidade.

Já que nem tudo é evidente e previsível nas representações ditadas pela memória, o *acaso* é outro tema significativo da poesia e do conto popular examinados por Jerusa. A este tema dedica o segundo ensaio de seu livro. Lá examina os contos voltados para a problemática da morte, o *Reino do Vai Não Torna*. As imagens através das quais a tradição oral representa a morte são ditadas pelo imaginário medieval. A partir daí, a autora lança uma outra hipótese inquietante: a constituição de um gênero poético a partir da convergência de tradições literárias distanciadas no tempo e no espaço. Quer dizer, segundo Jerusa, que o “romanceiro nordestino de encantamento” apresenta uma configuração temático-composicional muito próxima do romance cortês medieval. No imaginário popular, os objetos mágicos do mundo épico, a espada, por exemplo, convivem muito bem no espaço do sertão. Na verdade, este tipo de abordagem já recebera, por parte de Jerusa, um tratamento mais amplo, quando ela estudou as relações entre os romances de cavalaria e a literatura de cordel da tradição oral nordestina no seu livro *Cavalaria em Cordel*⁽⁴⁾.

O curioso desta aproximação, de acordo com a leitura de Jerusa, é que, embora a divulgação do romance arturiano se tenha iniciado a partir do séc. XIV, quando das traduções para o castelhano, a literatura de cordel nordestina não conheceu as versões escritas destas narrativas. Seu reconhecimento se deve unicamente àquilo que foi divulgado pela tradição oral. “O nosso romanceiro nordestino de encantamento – afirma Jerusa – se aproxima do romance cortês pelo repertório, pela atitude e relações do herói com o grupo social, pela mesma obstinada espera de redenção e de harmonia, pela busca constante do outro mundo” (p. 59).

Dentro da perspectiva do teórico russo M. Bakhtin, que estudou profundamente o processo da *dialogia* como o fenômeno elementar da constituição dos gêneros literários, o prodígio da memória em aproximar objetos e espaços distanciados entre si e também no tempo é decorrência do princípio de *cronotopia da imagem literária*. Quer dizer, há na literatura uma necessidade de tornar materializados aspectos abstratos como tempo, idéias, relações de causa e efeito. Assim, no *cronotopo da aventura*, da busca, o que importa não é a característica do espaço em si, mas a significação ideológica que nele se desenha⁽⁵⁾. Na perspectiva bakhtiniana, se no folheto do sertão brasileiro existe igualmente uma busca de um reino da paz e justiça, como existe na narrativa cortês, a presença de objetos de encantamento do ciclo arturiano, como a espada mágica, deve ser encarada como a representação da idéia e não como deslocamento. A memória é, assim, um espaço de representação cronotópica onde o tempo e o espaço se encontram e dialogam. Daí a paisagem medieval do mundo cortês encontrar uma representação no folheto da tradição oral do sertão, que não viveu a Idade Média. Esta é a segunda armadilha da memória que Jerusa descobre existir na poesia popular da tradição oral.

A grande armadilha da memória, segundo nos parece, ficou reservada para o último

4 São Paulo, Hucitec, 1979.

5 “Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance”, in *Questões de Literatura e Estética*, São Paulo, 1988.

ensaio do livro. Estudando a performance verbal dos gêneros da literatura de cordel (desafio, cantoria, peleja, desmancha), Jerusa vai mostrar como a memória é também um espaço semiótico, onde os signos verbais, visuais e sonoros em interação criam possibilidades inusitadas para a renovação de um gênero. Para desenvolver esta sua hipótese, este ensaio vai privilegiar composições da poesia oral construídas pela tensão entre oral e escrito, cantoria e recitação, discurso real e virtual, discurso do autor e de outrem, criação e apropriação.

A análise recai sobre a produção da literatura oral impressa em que a dialogia da memória se debate contra a monologia da fala, conforme se pode verificar na *Peleja ou Discussão de João Athayde com Leandro Gomes*. A ousadia desta obra está no fato de ser uma composição paródica por excelência: uma “composição resultante da memória de alguns trechos da imaginação de outros” (p. 73). Quer dizer, já é próprio deste tipo de literatura oral impressa a apropriação do discurso alheio, inclusive da literatura culta, cujos textos “foram popularizados e assimilados” (p. 73). Mas o que acontece aqui é uma sofisticação deste processo que vai além da apropriação do discurso do outro: João Athayde inventa o discurso de Leandro numa típica construção de caráter heteronímico. O processo de composição segue, contudo, a fórmula da poesia oral: o improvisado, a memorialização, a invenção, como se pode observar neste pequeno fragmento:

“Só sei cantar obra feita
Porque não sou repentista
Sou poeta pensador
Que pouca fama conquista” (p. 74).

Assim a composição vai crescendo, lançando mão tanto de procedimentos que a poesia oral criou para a fixação na memória, como dos recursos que enobreceram a poesia épica. Assim, os provérbios, aforismos, máximas se misturam à oitava-rima, que tornou inconfundível a épica de Luís de Camões. Há também a descoberta do processo de enumeração caótica como princípio construtivo do universo diversificado de temas que o poeta traz para sua composição, como referências geográficas, mitológicas e da própria literatura. Esta postura, na verdade, mostra que na composição popular não existem fronteiras nem entre os fenômenos representados, nem no modo que o poeta escolheu para representá-los. Por isso, o poeta encontra na mistura dos gêneros um recurso precioso de sua invenção. Como afirma Jerusa, “numa disputa assim, presentifica-se o jogo entre escritura e oralidade, improvisação e elaboração minuciosa, o requinte de poder escrever incorporando vários tons e o de dizer por uma escrita que se dirige aos ouvidos, de uma suposta fala a ser lida” (pp. 75-6).

Esta liberdade composicional traz para a poesia popular a possibilidade de criação de um novo gênero, que Jerusa nos apresenta através de uma forma típica, a *desmancha*. Este gênero cumpre na sua forma o princípio construtivo básico do desafio que é o duelo dialógico entre duas vozes contrastantes e alternantes num debate que parece nunca ter fim. A *desmancha* é o próprio palco dramático do desafio, onde um verso desconstrói o outro, mostrando que em poesia as formas vivem um processo intenso de contínua renovação, nunca se contentando com as fórmulas codificadas do dizer. É o que se pode verificar no exemplo que se segue.

“Dez Vapores de safda
Nove bandeiras içadas
Oito escotilhas fechadas
Sete trens fazem partida
Seis criaturas sem vida
Cinco paisanos a falar
Quatro botes a navegar
Três vagões cheios de gente
Duas colinas de frente
Um porto à beira Mar” (p. 94).

A leitura que Jerusa desenvolve sobre a poesia e o conto popular da tradição oral nordestina, centralizada na riqueza dos recursos expressivos que os poetas descobrem usando a voz e a memória, mostra na prática uma outra possibilidade de considerar a literatura popular. Livre dos condicionamentos sociológicos, a autora nos oferece os rumos de um caminho crítico cada vez mais voltado para seu objeto. Afinal, a “poesia popular” é, acima de tudo, “poesia”.



Como o elemento vital da performance é a memória – que o poeta sabe não ser infalível – o conto popular transforma a memória num importante motivo temático