

AS VERDADES DA VERDADE: O FOLHETO ENTRE ORALIDADE E ESCRITA

RIA LEMAIRE

Universidade de Poitiers
r.lemaire@mshs.univ-poitiers.fr

*Tudo acontece lá no sertão
Pleno de encanto de imaginação
Se duvidar, então vá lá para ver
É puro viver, virando canção.*

Socorro Lira¹

O programa do congresso sobre literaturas marginais, apesar do seu teor infelizmente ainda polémico na Academia, não deixava nenhuma ambiguidade: o espaço onde, desta vez, ia ser enunciada essa palavra literária tradicionalmente marginal(izada) era o do Anfiteatro Nobre da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Anfiteatro *nobre*, quer dizer: um daqueles lugares que Michel Foucault evoca no início da aula inaugural, intitulada *L'Ordre du Discours*, proferida no dia 2 de Dezembro de 1970, no Collège de France. Espaço-ícone, ao mesmo tempo concreto e simbólico, onde a Instituição académica sagra e perpetua o seu discurso através de «*commencements solennels, puisqu'elle les entoure d'un cercle d'attention et de silence, et qu'elle leur impose, comme pour les signaler de plus loin, des formes ritualisées*»². Recinto onde os detentores do saber, durante séculos já, se

¹ Refrão de «Ave Maria do Mato», canção número 5 do CD da cantora, poeta, compositora brasileira, nordestina, Socorro Lira, *As Liras Pedem Socorro*, Abril 2005, São Paulo. Distribuição: www.tratore.com.br.

² FOUCAULT, 1971: 9.

reúnem para enunciar e refundar, ao repeti-lo solenemente, o discurso do poder. No intuito de tornar bem presente o peso da Instituição, Foucault utiliza como estratégia discursiva o discurso directo que fala ao recém-chegado da seguinte maneira:

*Nous sommes tous là pour te montrer que le discours est dans l'ordre des lois; qu'on veille depuis longtemps sur son apparition, qu'une place lui a été faite, qui l'honore mais le désarme; et que, s'il lui arrive d'avoir quelque pouvoir, c'est bien de nous et de nous seulement qu'il le tient*³.

Foi assim que, nesse espaço nobre, durante séculos se sussurravam também as verdades eternas e universais de um mundo considerado tradicionalmente um dos mais nobres da instituição académica: o da Literatura e das grandes obras do cânone. É assim que se propagou e propaga a ilusão de um consenso unânime, a imagem sedutora da verdade harmoniosa e universal, como diz o próprio Foucault:

*Ainsi n'apparaît à nos yeux qu'une vérité qui serait richesse, fécondité, force douce et insidieusement universelle*⁴.

Uma verdade única, cuja nobreza pressupõe uma adesão imediata, uma aceitação sem reflexão crítica nem distanciamento, esse consenso que exclui de antemão qualquer dúvida ou atrito, ao efectuar-se «sans avoir eu à considérer de l'extérieur ce qu'il pouvait avoir de singulier, de redoutable, de maléfique peut-être».

L'Ordre du Discours tomará uma atitude diametralmente oposta, ao inventariar e analisar os aspectos «singulares, terrifiantes e maléficos» do discurso nobre. Ele classifica-os em três categorias chamadas «estratégias de exclusão», a saber: as que se exercem do exterior, as estratégias internas e, por fim, as que se efectuam dentro do próprio discurso. Os pesquisadores reunidos em torno de um tema como «literatura marginal» conhecem, por experiência própria, essas estratégias, dirigidas tanto contra a própria literatura marginal, quanto contra os seus artistas e estudiosos: a literatura marginal é na verdade uma literatura marginal-izada, como o sublinha bem o título de uma colecção de ensaios publicada por Arnaldo Saraiva em 1980, *Literatura marginalizada*. As três categorias de exclusão, por sua vez, comportam cada uma delas, na visão de Michel Foucault, três formas de exclusão diferentes mas interligadas. Na categoria das que se exercem do exterior, Foucault distingue três tipos que ele caracteriza como: «l'interdit, le rejet et la volonté de vérité». Trata-se das estratégias de exclusão cuja presença se adivinha por detrás da instituição chamada «anfiteatro nobre».

³ FOUCAULT, 1971: 9.

⁴ FOUCAULT, 1971: 8.

Dessas três, a que recebe no *Discurso* mais atenção, sendo a mais pífida e abrangente, como o sublinha o próprio Foucault, é a da *volonté de vérité*⁵, peça central da «prodigiosa maquinaria destinada a excluir». É esta «verdade rica, doce e universal» que funciona na civilização ocidental como arma, forjada, lustrada e brandida triunfalmente, cada vez que surgirão verdades alheias, diferentes. Dentro dos critérios da dicotomia que opõe na «ordem do discurso» o verdadeiro ao falso, as verdades de outras camadas sociais, de outras regiões, épocas, civilizações ou religiões, serão acusadas de serem mentirosas, falsas, supersticiosas, pagãs, primitivas ou, em termos mais suaves mas nem por isso menos insidiosos: espontâneas, simples, naturais, emocionais...

Os estudos magistrais de Eric Havelock sobre a transição da oralidade para a escrita na Antiguidade grega (transição que o autor situa entre Homero e Platão) são fundamentais para a compreensão dos processos de rejeição e exclusão que ocorrem, em nome da verdade, quando, ao mundo tradicional da oralidade se substitui, lenta e progressivamente, uma nova civilização, a da escrita. Havelock demonstra em *Preface to Plato* (1963) que Platão, ao querer impor a sua filosofia e verdade, acusou os poetas da Antiguidade grega de serem mentirosos, difamou e denegriu a *paideia* dos poetas, cuja beleza e eficácia só pode inspirar-lhe sentimentos de ódio e inveja. Foi assim que Platão lançou no mundo ocidental as bases de um discurso fundado, como diria Foucault, na «opposition du vrai et du faux»⁶, repleto de desprezo, ódio e inveja das vozes sedutoras dos poetas da oralidade e que vai ser o discurso que fornecerá às elites a legitimação ideológica para perseguir e marginalizar as tradições e culturas chamadas orais, primitivas, mais tarde «populares».

II

Constatemos, antes de mais nada, que o conceito de *verdade* constitui, na verdade!, uma palavra-chave também dessas tradições orais e populares, cujos poetas, cantadores, declamadores e contadores reivindicam incessantemente a verdade como característica principal da palavra proferida. Ao apresentar-se como testemunhas da verdade, eles utilizam, para dar-lhe mais força de convicção, um conjunto de recursos, técnicas e estratégias. Possuem uma *paideia* que é ao mesmo tempo uma poética, uma política e uma pedagogia e cujo objectivo é conseguir a adesão empática, imediata e total do seu público. Basta lembrar algumas das estratégias mais aplicadas no folheto da literatura dita «de cordel» brasileira. Para atestar a verdade da história contada, os poetas afirmam, por exemplo, que estiveram presentes no momento do evento narrado. A expressão «vi e ouvi» é muito frequente nos folhetos. Vejamos o começo de *A propaganda do matuto* do poeta José Pacheco: «Caros

⁵ FOUCAULT, 1971: 15-22.

⁶ FOUCAULT, 1971: 15.

apreciadores / Na Feira de Caldeirão / Eu ouvi a propaganda / Dum matuto do sertão / Agora mesmo escrevi / As palhaçadas que vi / Em sua conversação.» (1.^a estrofe)

Para certificar a verdade da história, Pacheco apresenta-se como testemunha ocular e auricular do evento narrado. Outros folhetos e poetas evocam como prova da autenticidade da história contada a sua antiguidade. Num folheto, intitulado *A Festa dos Cachorros*, José Pacheco diz:

*Meus leitores, essa historia
Que vosso poeta fez
O meu bisavô contava
Meu avô disse uma vez
O meu pai contou a mim
E eu hoje conto a vocês.*

Outros ainda, para autenticar a verdade, referem-se a um texto escrito/impresso canônico da tradição medieval, como João Martins de Athayde na *Estória da Donzela Teodora*: «Caro leitor escrevi / Tudo que no livro achei/Só fiz rimar a história / Nada aqui acrescentei / Na história grande dela / Muitas coisas consultei.» Eles também vão procurar a sua matéria na Bíblia, fonte preferida da poesia de José Costa Leite, cujo folheto intitulado *A Louca do Pé da Cruz* conclui: «Já descrevi o romance / Com a proteção de Jesus / O enredo é verdadeiro / Somento os versos compus / Todo mundo deve ler / *A Louca do Pé da Cruz*.»

Em relação ao conceito de *verdade*, o exemplo dos poetas nordestinos revela ainda outro fenômeno interessante que é o seguinte: como Platão, os poetas nordestinos se sentem concorrentes da palavra do Outro. Desta vez são os poetas que consideram duvidosa a palavra escrita/impressa do jornalista ou escritor; acusam aqueles que escrevem em prosa de contarem verdades falsas, ou «menos verdadeiras»:

*Os jornalistas escrevem
O mundo inteiro confia
Toda comunicação
Se reúne nesse dia
Mas o jornal do Nordeste
É a voz da poesia*

Joaquim Rosa da Silva, *Algo da vinda do papa*, Olinda 1980

Duas constatações provisórias impõem-se. A primeira seria a de que tanto o discurso da elite com a sua pretensão de verdade única, universal e o seu imponente suporte institucional que Foucault enumera: «comme la pédagogie, comme le système des livres, de l'édition, des bibliothèques, comme les sociétés savantes autrefois, les laboratoires aujourd'hui.»⁷,

⁷ FOUCAULT, 1971: 19.

quanto o discurso dos marginalizados pretendem trazer a verdade e a verdade só. A segunda: a marginalização é o resultado de séculos de rivalidade, concorrência e conflitos entre os dois mundos; é a própria «ordem» do discurso hoje em dia dominante que revela os rastos «des luttés, des victoires, des blessures, des dominations, des servitudes, à travers tant de mots dont l'usage depuis si longtemps a réduit les aspérités.»⁸ (1971: 10), rastos que veiculam a memória dessa «maquinaria assombrosa» cujos pressupostos constituem a base e legitimação da exclusão da verdade dos outros.

A pergunta que se torna cada vez mais insistente é a seguinte: como explicar o facto de que as literaturas «marginais», menosprezadas, consideradas primitivas e inferiores, tenham sido ao mesmo tempo tão odiadas e perseguidas e durante tantos séculos? Como explicar tantos «rastos», quer dizer: provas, no seio do discurso hegemónico, da sua violência, ódio e agressividade contra culturas que, na visão da elite, iam desaparecer, de qualquer jeito, com a alfabetização lenta e progressiva das populações? *L'Ordre du Discours* e o *Preface to Plato*, cada um à sua maneira, apontam para características da palavra oral e popular capazes, até um certo ponto, de explicar o ódio das elites.

Ao apresentar a transição da oralidade para a escrita como o conflito histórico entre a palavra oral que «fazia» a verdade e a palavra escrita que a «dizia», Foucault explica que a palavra oral era a palavra de um poder que agia, fazia, construía a comunidade dos seres humanos e preparava o seu futuro. A tese de Foucault permite enxergar, por detrás da perseguição da palavra oral, uma luta pelo poder entre o poder tradicional e o novo poder das elites. Havelock, por sua vez, acentua o lado sedutor da palavra oral, a força de convicção da palavra ritmada que seduz, convence pela empatia, contrariamente à palavra escrita que, pela sua própria essência, implica um distanciamento e, conseqüentemente, uma dificuldade muito maior em se impor. Quer dizer, que os dois estudiosos, Foucault e Havelock, situam as origens do conflito entre o falso e o verdadeiro, entre a verdade da oralidade e a da escrita, na inveja e na rivalidade entre dois poderes. Há de um lado o poder tradicional que funciona de dentro da comunidade e, do outro lado, um poder novo que quer impor-se de fora; Foucault e Havelock vêem a verdade como arma na luta pelo poder.

Ocorrido inúmeras vezes, no decorrer dos séculos, quando numa civilização da oralidade a escrita começava a implantar-se, o conflito entre oralidade e escrita será também, ao mesmo tempo, o da «volonté de vérité», sendo a escrita, neste contexto, utilizada para impor uma nova verdade e o desprezo da verdade tradicional, divulgada oralmente. Os conflitos podem ser antigos, tais como o da Antiguidade grega ou os da Idade Média e dos inícios dos tempos modernos na Europa, como demonstraram estudiosos tais como Gröber, Lerer, Clanchy, Chaytor, Zumthor, Glodzich e Burke. E eles reproduzem-se, no século XX, nas civilizações da oralidade africanas, sempre dentro de contextos de lutas entre o poder tradicional e o poder novo que vai querer «domesticar a mente selvagem», como Jack

⁸ FOUCAULT, 1971: 10.

Goody caracteriza o processo nos seus estudos sobre a transição da oralidade para a escrita no continente africano.

III

A questão da verdade da e na literatura de cordel brasileira e a da sua posição marginalizada dentro do contexto da cultura nacional, podem e devem ser analisadas dentro do contexto do grande debate sobre as bases scriptocêntricas da ordem do discurso vigente. Esse debate crítico internacional sobre oralidade e literacia, cuja síntese magistral foi publicada por Walter Ong em 1982 em *Orality and Literacy-the Technologizing of the Word*, não teve impacto no Brasil nos estudos de cordel, baseados até hoje em dia nas práticas scriptocêntricas convencionais, como se nunca tivesse existido um questionamento tão fundamental dos seus pressupostos. Permanece viva e actuante neste campo de estudos a convicção de que é possível e legítimo estudar o folheto de cordel dentro da dicotomia que opõe a literatura do cânone à literatura popular, a superioridade daquela à inferioridade desta. É dentro desta ordem pré-estabelecida que se privilegia o estudo do folheto impresso, numa abordagem que acentua o seu carácter «escrito», sem levar em conta a sua produção, transmissão e recepção, baseadas numa *ars poética* diferente da da escrita, no canto e na declamação, na *performance*.

O mesmo pressuposto justifica o nome que os eruditos deram ao que os poetas chamam de *folheto*, a saber: *literatura de cordele*; denominação que revela a vontade de ignorar a voz dos próprios poetas, tanto na realidade do fenómeno do cordel, quanto nos protestos dos próprios poetas que desde os inícios do folheto tentaram explicar que ele é muito mais do que literatura e muito diferente dela.

Foi já no novo milênio que começou no Brasil o questionamento do paradigma convencional e a elaboração de um novo paradigma, mais respeitoso da realidade do mundo do folheto. Baseia-se no reconhecimento das origens do folheto, o mundo da oralidade, e na consciência de que, por detrás da sua forma impressa, está presente esse mundo de origem, como confirma Gilmar de Carvalho em *Madeira Matriz. Cultura e Memória*:

*O folheto nordestino optou pelo formato poético e se apropriou de todos os códigos da cantoria para conservar as marcas da oralidade em cada verso, em todas as estrofes...*⁹

Neste sentido, o folheto não é um livro escrito e impresso, ele não é «literatura» no sentido moderno da palavra, mas um produto da primeira etapa da transição da oralidade para a escrita, uma fase de oralidade mista ou segunda, no sentido em que Paul Zumthor utiliza esses conceitos nos seus estudos de literatura medieval.

⁹ CARVALHO, 1999: 14.

IV

Essa mudança radical de perspectiva preparou-se, lenta e progressivamente, no decorrer do século vinte, em campos disciplinares fora e longe dos estudos de cordel. Grosso modo, é possível distinguir quatro etapas que levaram ao questionamento radical que permite, hoje em dia, um olhar diferente sobre o cordel em geral e, neste caso específico, sobre as mudanças na função e no funcionamento da sua verdade na transição da sua base oral para a literacia.

1. De *epitheton ornans* a estratégia rítmica: de Parry a Lord (1928-1960)

Com base nos textos de Homero que marcam globalmente, na Antiguidade grega, o início da transição da oralidade para a escrita, Milman Parry elaborou na sua tese de doutoramento, defendida em 1928 na Sorbonne, a teoria da *formula* – unidade rítmica de pequenos grupos de palavras – para dar conta da especificidade da poesia, dita no início «tradicional», mais tarde improvisada e memorizada. Em 1960, Albert Lord publicou em *The Singer of Tales* a síntese dos trabalhos sobre a *formula*, começados por Parry, ao focá-la como unidade rítmica e estrutura de base da poesia improvisada que, contrariamente à poesia escrita, não se baseia na procura da palavra certa, mas na do ritmo¹⁰ certo, como confirmou recentemente o grande poeta Patativa do Assaré numa longa entrevista publicado por Gilmar de Carvalho em *Patativa poeta pássaro do Assaré*:

...a beleza da poesia não consiste na linguagem, viu? ...a beleza da poesia consiste na colocação das palavras. Toda palavra cabe no verso. Depende de saber colocar...¹¹

2. De tesouro imutável a tradição viva: Eric Havelock (1963-1995)

The Singer of Tales foi publicado no limiar dos anos sessenta. Três anos mais tarde, Eric Havelock, de novo baseado em textos da Antiguidade grega, publicará o seu *Preface to Plato* que, além de tratar outro aspecto da *formula*, estudada como estratégia mnemotécnica, redefiniu os conceitos de *tradição* e *memória*, fundamentais para a compreensão do funcionamento da verdade nas tradições orais. Havelock distingue, baseadas em figuras da mitologia grega:

Mnêmê: a memória no sentido de «conjunto de conhecimentos conservados» e

Mnemósine: o exercício da memória como uma actividade, isto é, recordação ou memorização, no sentido dinâmico (acção de recordar).

¹⁰ Existe uma tradição francesa de estudos do ritmo da palavra, que foca essencialmente aquela fase e área da transição da oralidade para a escrita que gerou, no Meio Oriente, a Bíblia. Começou, desde os anos vinte do século passado com JOUSSE, Marcel (1925) – *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*. Beauchesne, Paris, e continua com os estudos sobre o ritmo de Henri Meschonnic e o seu longo esforço de tradução “hebraisante”, rítmica, dos textos bíblicos que eram declamados pelos profetas do Antigo Testamento.

¹¹ CARVALHO, 2002: 163.

Havelock demonstra que a literatura grega daquela fase inicial da transição de oralidade para literacia ainda se baseia em *mnemósine*, numa actividade realizada por pessoas testemunhas, – *mnêmones* da produção do testemunho – e testemunhas oculares e auriculares. Esses dois tipos de testemunhas – produtores e receptores – funcionam numa interacção dinâmica permanente como Havelock observa em *A Musa aprende a escrever*:

*A audiência controla o artista na medida em que ele ainda tem de compor de modo que ela possa não só memorizar o que ouviu, mas também fazer-se eco disso no discurso quotidiano*¹².

Essa interacção tem consequências fundamentais para o carácter do conhecimento a ser transmitido. Ela dá um sentido diferente à verdade comunicada que é uma verdade que se cria e recria continuamente, gera sem nunca parar múltiplas verdades que as testemunhas oculares e auriculares repetem. O conhecimento e a verdade serão ao mesmo tempo sempre os mesmos e cada vez diferentes! Essa poética eficaz da memória e do esquecimento das verdades, implica ao mesmo tempo uma política, o exercício de um poder, sendo que a verdade, quer dizer: essas verdades, ao «fazerem-se» num processo de co-criação, «fazem» também o presente e preparam o futuro da comunidade.

3. De texto linguístico a *performance*: de Dell Hymes a Zumthor e Foley (1960-1995)

Nos anos sessenta nasceu outra corrente crítica, liderada por linguístas, etnólogos e antropólogos como Dell Hymes, Bauman e Tedlock que elaboraram o conceito de *performance*, palavra-chave da tomada de consciência crítica que deslocou o interesse exclusivo pelo texto linguístico e a sua abordagem como «literatura», para uma abordagem como arte da voz e do corpo, arte da declamação que tem muito a ver com a arte cénica e cuja realização exige a presença de um público co-criador. Arte que teria pouco a ver com a literatura no sentido moderno da palavra e menos ainda com o que é a característica principal da literatura moderna: a ficção. Bem pelo contrário: a *performance* é o momento privilegiado do testemunho solene, ritual sobre a verdade, guardada na memória e parte da experiência da vida da comunidade.

Em 1995, John Miles Foley publicou a síntese do questionamento começado por Parry e que, com Lord, Havelock, Goody, Dell Hymes, Tedlock, Baumann, Zumthor, atravessou o século vinte. O título é bem significativo, *The Singer of Tales in Performance*. Noções por ele elaboradas como *performance arena* e *word power* acentuam mais uma vez, já no limiar do século XXI, que a poética da oralidade é também uma política. Podemos concluir que a crítica do scriptocentrismo e a lenta elaboração de um novo paradigma de estudos para as tradições orais em transição da oralidade para a literacia, realizaram-se

¹² HAVELOCK, 1996: 112.

com base na produção (ritmo), transmissão (performance/corpo/voz) e recepção (público ouvinte e memória viva) das mesmas. Faltava ainda, no limiar do novo milénio, um aspecto fundamental, a saber: os instrumentos para a análise adequada do seu conteúdo e da sua verdade.

4. No limiar do século vinte e um: de *literatura a testemunho*

*Y empriéstenmé su atención
Si así me quieren honrar;
De no, tendré que callar,
Púés el pájaro cantor
Jamás se para a cantar
En árbol que no da flor.*

José Hernandez, *Martin Fierro*, v. 2461-2466

As noções de *testemunho* e de *porta-voz* podem ajudar muito para compreender melhor formas de expressão poética cujo objectivo inicial não é o de criar ficção, nem estética, mas de transmitir a verdade. Escutando as palavras dos próprios «mestres» da palavra, e as suas fórmulas de auto-apresentação, tais como: vi e ouvi, vim contar, ouvi dizer, juro que falei verdade, peço a Deus que me ajude para dizer a verdade, só contei a verdade, nada acrescentei, nada inventei, podemos concluir que eles se consideram portadores de uma missão, a de serem transmissores do conhecimento, da verdade. Como disse o poeta improvisador Valdir Teles numa peleja, intitulada *Não existe faculdade prá diplomar cantor*, com outro repentista, João Lourenço: «Aprendi com os meus pais / Calçado de alparcata / Correndo dentro da mata / Pastoreando os animais / Entre notas musicais / A minha voz de tenor / Sou poeta e sonhador / E sou poeta da verdade / Não existe faculdade / Prá diplomar cantor». As palavras de Valdir Teles mostram bem qual é o tipo de conhecimento / verdade que ele quer divulgar. Não é aquele que tem mais autoridade na civilização moderna, a saber: o conhecimento livresco e científico! Pelo contrário, são frequentes as expressões que mostram que a sua base é a observação da realidade, como diz o poeta-gravador Jota Borges, ao definir, no seu livro, intitulado *Memórias e Contos*, o conteúdo da sua poesia: «O que eu vi, vivi e ouvi dizer»¹³. Outros poetas utilizam a mesma combinação de verbos, como fez José Costa Leite no começo do folheto *O Homem que era pobre porque não sabia ler*: «Leitores prestem atenção/Que agora vou descrever/Este pequeno cordel/Para o povo ouvir e ver.» (...)

E ao começar a sua *Biografia do autor*:

¹³ BORGES, s.d.: 3.

*Leitores, vou descrever
 Uma página colorida
 A vida da minha vida
 Para o povo ouvir e ver.*

(manuscrito inédito, v. 1-4)

A combinação dos dois verbos de percepção, *ver* e *ouvir*, é muito frequente também nas literaturas medievais dos países europeus. Nesta fase de transição da oralidade para a escrita, existe em todas elas a mesma associação: *voir et oïr* em francês, *sehen und hören* em alemão, *see and hear* em inglês, *zien ende horen* em flamengo e assim em diante. Quer dizer que, tanto na literatura de cordel brasileira, quanto naquelas literaturas europeias em vias de transição da oralidade para a escrita, os produtores e os receptores da poesia estão definidos, como testemunhas no sentido em que o *Novo Dicionário Aurélio da língua portuguesa* define o termo *testemunha*: «pessoa que viu e ouviu»; definição seguida logo da diferenciação correspondente entre: testemunha de ouvido, ou auricular e testemunha de vista, ou ocular. São termos e definições que pressupõem a procura e a declaração da verdade como objectivos do acto chamado *testemunho* e que acentuam a enorme diferença entre a literatura moderna do cânone, cuja característica principal é a ficção, e a literatura de cordel que pretende contar uma verdade que seja o produto da observação directa e da experiência da vida. Como canta Socorro Lira na canção intitulada *Ave maria do mato*: «é puro viver, virando canção». Ou Patativa do Assaré¹⁴ que declara: «Meu trabalho manual diariamente nunca interrompeu a minha missão de poeta, de simples poeta do povo, cantando a nossa terra, a nossa vida, a nossa gente, viu?» (PA, 18)

A observação da realidade, da vida e a experiência delas são reconhecidas como as fontes autênticas do conhecimento e da verdade: os aplausos durante a performance, as exclamações entusiasmadas, tais como «Tá vendo!» e os comentários elogiosos como «Diz bem a vida da gente» ou «Diz bem a verdade da vida da gente», revelam a adesão imediata e incondicional à verdade declamada pelo poeta que, assim, torna-se verdade partilhada – e em seguida divulgada – pelas testemunhas oculares e auriculares.

¹⁴ Para estas reflexões sobre o lugar da verdade na poesia oral, utilizei as gravações de muitas entrevistas com poetas nordestinos. Porém, existe uma longa entrevista, já impressa, do pesquisador cearense, Gilmar de CARVALHO, com o maior poeta popular nordestino do século XX, Patativa do Assaré. Ela foi publicada em *Patativa, poeta pássaro do Assaré* e dá uma visão bem completa da problemática da verdade e da visão que os poetas nordestinos têm dela. Tive a sorte excepcional de poder passar uma semana com Patativa do Assaré, em Assaré, e na companhia de Gilmar de Cravalho. Foi na primeira semana do mês de julho de 2001 exactamente um ano antes do falecimento do poeta, ocorrido no dia 8 de Julho 2002. Naquela altura, pude verificar e rediscutir com Patativa, com o livro da entrevista na mão, as suas ideias sobre verdade, criação e imaginação. As citações de Patativa que acompanham minhas reflexões encontram-se todas na segunda edição do livro pela Omni Editora, Fortaleza 2002. Utilizarei a sigla PA para a referência bibliográfica das citações que se encontram todas na segunda edição do livro pela Omni Editora, Fortaleza 2002.

V

É neste ponto que intervém a questão da relação entre verdade e ficção na literatura de cordel e do papel que desempenham nela imaginação/invenção/ficção em relação à verdade.

Lembremos, antes de mais nada, que os poetas nordestinos raramente utilizam o termo *ficção*. Eles dizem *invenção* ou *imaginação* e *criar na mente*. Como canta Socorro Lira: «Tudo acontece lá no sertão/Pleno de encanto de imaginação...». Ou como explica várias vezes, e com muita insistência, Patativa do Assaré durante a entrevista com Gilmar de Carvalho: «Pois bem, ...eu nunca vi aquilo. Eu crio na minha mente qualquer um trabalho desses» (PA, 50) e, algumas linhas depois: «Toda vida eu criei assim na imaginação».

Ao percorrer a longa entrevista, o leitor se dá conta de que Patativa não gosta de literatura de ficção no sentido moderno da palavra. Num dado momento, ele declama um dos seus poemas mais célebres, intitulado *Cante lá que eu canto cá* (PA, 69-73) para explicar e sublinhar a diferença radical entre o poeta Patativa e o poeta erudito. Este vive na cidade e a sua poesia baseia-se, na visão de Patativa, num saber livresco:

*Se aí você teve estudo
Aqui Deus me ensinou tudo
Sem de livro precisar
Por favor, não mexa aqui
Que eu também não mexo aí
Cante lá que eu canto cá.*

Contrariamente ao do poeta do sertão, cujo saber é o da vida mesmo:

*Pra gente cantar sertão
Precisa nele morar
Ter almoço de feijão
E o jantar de mucunzá.*

Assim, duas experiências da vida diferentes, darão duas formas diferentes de poesia

*Pois você já tá ciente
Nossa vida é deferente
E o nosso verso também.*

A diferença é entre rico e pobre:

*Você é muito de tudo
Sabe ler e escrever
Pois vai cantando o seu gozo
Que eu canto o meu padecer*

Mas também entre uma poesia da verdade e outra de «negócios impossíveis», quer dizer, ficção:

*Seu verso é uma mistura
É um passará papé
Que quem tem pouca leitura
Lê, mas não sabe o que é.
Tem tanta coisa encantada
Tanta deusa, tanta fada
Tanto mistério e condão
E outro negócio impussíve
E eu canto as coisas visíve
Do meu quirido sertão.*

Várias vezes, no decorrer da entrevista, Patativa tenta explicar a relação entre experiência/verdade e imaginação. De um lado, ele afirma neste trecho, de novo, que a observação da realidade fornece o conteúdo da sua poesia: «eu canto as coisas visíveis do meu querido sertão». Do outro lado, insiste numa afirmação muitas vezes repetida na entrevista, sobre o papel fundamental da imaginação para a sua poesia: «mesmo quando eu cantava ao som da viola, eu nunca deixei de criar esses poemas que eu crio, assim, na minha imaginação» (PA, 42).

Noutra passagem, Patativa fala de uma maneira bem reveladora do que é «invenção» para ele: «Na fazenda Cangatí – sei lá se existe o diabo dessa fazenda – na fazenda Cangatí chegou a energia rural» (PA, 150). O exemplo mostra bem a relação entre os dois: Patativa explica que inventou a fazenda, o nome da fazenda, não para fazer uma obra original, ficcional, mas para melhor transmitir a verdade sobre o que aconteceu quando chegou a electricidade, ou, melhor dizer no referido caso: a televisão. A invenção é para ele uma estratégia poética ao serviço da transmissão da verdade; é estratégia para melhor ensinar. Trata-se de um procedimento muito comum também nas literaturas europeias da Idade Média e dos inícios dos tempos modernos; é só lembrar géneros tais como o *exemplum* e a *fábula* medievais ou o magnífico «Sermão aos peixes» do Padre António Vieira.

As explicações que Patativa dá sobre a relação entre ficção e verdade são muito pertinentes. Afirma que cria na imaginação para melhor dizer a vida real do nordestino: «Eu sou o poeta que cria tudo na imaginação (...) E bato sempre em cheio na vida real.» (PA, 27) e, um pouco mais tarde, ao falar dos seus livros de poesia publicados, ele insiste: «é repleto de poema. Tudo criado na minha imaginação. Mas que bate dentro da vida real, não é?» (PA, 48). A conclusão só pode ser esta: a «vida real» e a «verdade» constituem os objectivos do poeta criador: «Pois bem... eu estava lhe dizendo há pouco que tudo eu crio na minha imaginação, como este simples poema, não é? Mas veja o fundo de verdade» (PA, 28). E é exactamente esse tipo de «literatura» que Patativa preferiu também durante as suas

numerosas leituras das grandes obras do cânone que ele enumera ao concluir: «Mas o que mais gostei de ler, as pregações de Jesus, a vida daquele tempo, aqueles exemplos, com aquelas parábolas, mostrando a verdade» (PA, 89).

Noutras passagens da entrevista, Patativa explica detalhadamente como se estabelece, na sua obra, a relação entre realidade, imaginação e verdade. A respeito da história da escrava do dinheiro, por exemplo, ele diz: «Olhe, aquele meu poema ‘A escrava do dinheiro’, aquilo é um poema onde eu apresento... Ali é um sonho desfeito e ao mesmo tempo é eu mostrando a verdade sobre o dinheiro, de quem não sabe possuí-lo» (PA, 51). Ou outro exemplo ainda:

Como aquele negócio que tá no meu folheto ‘Brosogó, Militéao e o Diabo’. Isso foi que eu inventei, viu? Mas, no fim, porque eu desejo minha poesia assim, o desfecho dá sempre dentro da nossa vida real. (PA, 55)

A missão do poeta é ensinar a verdade; todas as formas e estratégias da sua poética são postas ao serviço dela. Nem as perguntas inteligentes do entrevistador conseguirão dissuadir o poeta deste objectivo essencial, como descobrimos naquela parte do diálogo em que Gilmar de Carvalho quer falar da declamação, como forma de existência mais autêntica do poema (PA, 138-140):

GC – *Patativa, o senhor gosta muito de declamar?*

PA – *Sempre gostei.*

(...)

PA – *Enquanto eu tou recitando, ...eu tou mostrando a verdade dentro daquele poema, tudo direito, viu? (...)*

GC – *Mas declamar não é só dizer o poema, é dizer também com a voz, com as mãos, com o corpo...*

PA – *É, é sim. É sim. Pra poder...*

GC – *Emocionar?*

PA – *É. Ficar... apresentar a verdade com mais certeza, não é?*

Impõe-se uma constatação: a «verdade» da poesia nordestina não é a «verdade» moderna, a do nome certo e completo, da hora certa, do lugar mapeado, de todos os pormenores verificados, no passaporte, no cartão de identidade e outros documentos, o conjunto confirmado pelos especialistas e pela ciência livresca! Para Patativa, como disse um dia Bertold Brecht: «O problema não consiste em mostrar coisas verdadeiras, consiste em mostrar como são verdadeiramente as coisas».

VI

A diferença entre as duas «verdades» torna-se mais visível ainda ao comparar as formas da sua acreditação. Estabelecimento, verificação e acreditação/corroboração da verdade moderna são os resultados de um processo chamado *investigação* ou *inquérito* que, uma vez verificados todos os dados acima referidos, produz aquela verdade considerada única, objectiva e definitiva. O exemplo por excelência deste procedimento é o processo jurídico que leva à condenação ou à absolvição do inculcado. A verdade moderna é facto, documento, resultado que se impõe... A acreditação da verdade do testemunho oral é, bem pelo contrário, um processo complexo e nunca acabado de acreditações sucessivas, realizadas umas *a-priori*, outras como componentes simultâneas do acto do testemunho; outras ainda: *a posteriori*.

Efectua-se já um processo de acreditação, ao mesmo tempo concreto e simbólico, anterior ao acto do testemunho, quando o poeta chega perto do recinto, da roda formada pelo público que está à sua espera. Um corredor estreito abre-se para o deixar passar e logo o círculo fecha-se de novo. O poeta, apumado – em pé ou sentado – afina o violão, procura o ritmo da declamação, sonda o público; a toada surge, o silêncio e uma corrente de sim-patia e em-patia instalam-se: está concluído o pacto entre o poeta que veio, intencionalmente, para testemunhar e o auditório para o escutar; a voz do poeta pode apropriar-se do espaço... Outros poetas e contadores, logo ao entrar no círculo, estabelecem ritualmente esse pacto, como fazem os contadores moçambicanos:

– *Karingana wa karingana*: Quero contar uma história.

E o público que responde:

– *Karingana*: Conte!

Trata-se de confirmar e ritualizar uma das características básicas do testemunho, a sua *intencionalidade*, no sentido original da palavra: «tender, estender a, na direcção de». Ela é ao mesmo tempo concreta, racional (o poeta veio com a intenção de testemunhar, o público com a de o escutar) e espiritual, emotiva: tentar aproximar-se de, como expressão da vontade de empatia e simpatia que produz a fusão de testemunho e destinatário naquele *perpetuum mobile* ao qual Paul Zumthor deu o nome de *mouvance*, *movência* de criação, co-criação e re-criação das verdades de um saber partilhado.

Muitas vezes, depois do começo ritual, o testemunho continuará com uma declaração explícita: a da intenção e vontade de dizer a verdade e a verdade só, por exemplo, pela invocação de Deus. O folheto intitulado *O exemplo da cabra que falou sobre crise e corrupção*, da mão de José Francisco Borges, abre da seguinte maneira: «Pai supremo e poderoso / Dai-me santa inspiração / Para versar este exemplo / Que faz chamar atenção / Duma cabra que falou / Sobre crise e corrupção.»

Resumindo: a produção, transmissão e recepção do testemunho oral tradicional coincidem na performance, o que implica um processo de co-criação; a sua verdade e credi-

tação serão, elas também, produtos dessa co-criação, da corrente de empatia que se estabelece entre o porta-voz e o auditório. E é este auditório, transformado em testemunha que «viu e ouviu», que vai testemunhar, em seguida, a verdade por ele «testemunhada».

Foi a escrita que permitiu, mais tarde, criar a distância – no tempo e no espaço –, entre as etapas da produção, recepção e verificação do testemunho, distanciamento que se tornou a *conditio sine qua non* e a característica essencial, não só da verificação do documento escrito, como também do testemunho oral moderno, base indispensável da sua objectivação e transformação em verdade «definitiva».

Porém esses dados «objectivos» tais como nomes, lugares, datas, a hora certa e tantos outros, bem codificados no documento escrito, não podem ter o mesmo lugar numa situação de transmissão oral. Muitas vezes, eles serão mal captados na emoção da performance, mal interpretados e mal repetidos depois. Essas «variantes» da verdade inicial encaixar-se-ão cada vez mais umas nas outras, passando às vezes de uma geração para a outra e transformando-se em tradição, sem que se perca a confiança¹⁵ na verdade da mensagem que elas veiculam. É assim que se cava cada vez mais o abismo entre as verdades «encaixadas» da oralidade e a verdade única, registrada no documento escrito.

A verdade co-criada passará, em seguida, por vários tipos de acreditação *a posteriori*, tanto directos, através dos aplausos, do cachet pago ao poeta, da compra do folheto, de novos convites..., quanto a meio e longo termo. Integrada à memória da comunidade, ela será repetida – acreditada de novo! – inúmeras vezes e, se ela for útil ou importante para a vida da comunidade ou para o fortalecimento da sua coesão social, passará de uma geração para a outra, tornar-se-á tradição.

Conclusão

O poeta gozador é ao mesmo tempo fictício e real, por paradoxal que possa parecer.

Oliveira de Panelas¹⁶

O mundo da oralidade constrói-se e vive graças a essa cadeia nunca interrompida de verdades múltiplas e movediças; é esse o registo que os poetas-mestres-da-palavra glosam infinitamente. Trata-se de um jogar/brincar/folgar com ele e que lhes oferece um prazer muito vivo; eles são ao mesmo tempo, como diria Oliveira de Panelas, poetas «glosadores» e «gozadores».

¹⁵ A convicção e confiança que o testemunho fica essencialmente o mesmo, apesar da produção contínua de variantes, foram analisadas por ONG, 1982: 57-67.

¹⁶ Em *O poeta gozador* no CD *Quarenta anos de cantoria*, João Pessoa, s.d. Distribuição: op@oliveiradepanelas.com.br

Insistamos nas noções de *gozo* e de *prazer*, implícitas no verbo *folgar*, porque o testemunho poético possui o carácter lúdico no sentido profundo de *jogo sério* que o filósofo holandês, Johan Huizinga, tentou evocar no seu magistral estudo, intitulado *Homo Ludens*. É esse carácter lúdico que confere toda a sua beleza, o seu poder de sedução e de persuasão ao testemunho oral e provoca os momentos de gozo e alegria intensos, de cumplicidade e felicidade profundas, ressentidas pelo poeta e seu público durante a performance. É essa «cumplicidade», essa «verdade-feliz-da-vida», que, com certeza, provocou tanta inveja na mente de Platão e explica o ódio e a raiva das elites que, no decorrer dos séculos, quiseram impor ao povo – de fora – uma nova verdade legitimadora do seu novo poder usurpador.

Esse jogo lúdico (ao mesmo tempo jogo sério e brincadeira) que o poeta gozador, glosador da memória da comunidade, pode ‘brincar’ com os seus públicos no espaço ritualizado da *performance* e sob o controle da comunidade de escuta, transformou-se num inimigo temido e elemento desestabilizador do poder das elites.

É nesse espaço/recinto/roda que poderão nascer infinitamente novas configurações e reconfigurações da memória colectiva; é no tempo da roda que tudo pode acontecer, é graças ao pacto estabelecido entre poeta e público que todos serão obrigados de tudo acreditar. Jogo inteligente, cheio de virtuosidade, lúdico em que tudo, como diria Oliveira de Panelas «é ao mesmo tempo fictício e real, por paradoxal que possa parecer»!

Bibliografia

- BAUMAN (1977) – *Verbal Art as Performance*. Waveland Press.
- BORGES, José Francisco Borges, s.d. – *Memórias e Contos de J. Borges*. Bezerros: Gráfica Borges.
- BURKE, Peter (1983) – *Popular Culture in Early Modern Europe*. 1.^a ed. Londres: Harper and Row.
- CARVALHO, Gilmar de (1999) – *Madeira Matriz. Cultura e Memória*, 1.^a ed. São Paulo: Ed. Annablume.
- (2002) – *Patativa poeta pássaro do Assaré*, 2.^a ed. Fortaleza: Omni Editora.
- CHAYTOR H. (1945) – *From Script to Print: an Introduction to Medieval Literature*, 1.^a ed. London: S. Jackson.
- CLANCHY, M. T. (1979) – *From Memory to Written Record – England, 1066-1307*, 1.^a ed. Cambridge MA: Harvard University Press.
- FOLEY, John Miles (1995) – *The Singer of Tales in Performance*, 1.^a ed. Bloomington: Indiana University Press.
- FOUCAULT, Michel (1971) – *L’Ordre du Discours – Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, 1.^a ed. Paris, NRF: Editions Gallimard.
- GODZICH, Wlad (1994) – *The Culture of Literacy*, 1.^a ed. Londres: Harvard University Press.
- GOODY, Jack (1977) – *The Domestication of the Savage Mind*, 1.^a ed. New York: Cambridge University Press.
- (1986) – *The Logic of Writing and the Organization of Society*, 1.^a ed. New York: Cambridge University Press.
- (1987) – *The Interface Between the Written and the Oral*. New York: Cambridge University Press.
- GRÖBER, G. (1893) – *Zur Volkskunde aus Concilbeschlüssen und Capitularien*. Leipzig: Vogel.
- HAVELOCK, Eric (1963) – *Preface to Plato*, 1.^a ed. Cambridge MA: Harvard University Press.
- (1996) – *A Musa aprende a escrever*, trad. de Maria Leonor Santa Bárbara de *The Muse Learns to Write*. Lisboa: Gradiva.
- HUIZINGA, Johan (2001) – *Homo Ludens. O jogo como elemento da cultura*, trad. de João Paulo Monteiro, 5.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva.

- HYMES, Dell (1962) – *The Ethnography of Speaking*. In «Anthropology and Human Behavior». Washington DC, pp. 12-53.
- (1975) – *Breakthrough into Performance*. In «Folklore, Performance and Communication», ed. Dan Ben-Amos e K. Goldstein, pp. 11-74.
- (1994) – *Ethnopoetics, Oral-Formulaic Theory and Editing Texts*. In «Oral Tradition», vol. IX: 330-370.
- JOUSSE (1925) – *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*. Paris: Beauchesne.
- LEMAIRE, Ria (2004) – *L'acte ritualisé, efficace et juste d'énonciation...* In «Formes discursives du témoignage», org. C. Gaudard e M. Suarez. Toulouse: Champs du Signe, pp. 125-141.
- (2006) – *Des Corps qui font foi aux corps suspects: Historiciser les notions de témoignage et de corps*. In «Corps et témoignage», org. C. PERRIN. CAEN: Presses Universitaires de Caen, pp. 19-32.
- LERER, Seth (1995) – *Literacy and Power in Anglo-Saxon Literature*, 1.^a ed. Lincoln: University of Nebraska Press.
- LORD, Albert (1960) – *The Singer of Tales*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- ONG, Walter (1982) – *Orality and Literacy – the Technologizing of the Word*. Londres: Methuen.
- PARRY, Milman (1928) – *L'épithète traditionnelle dans Homère*. Paris: Belles Lettres.
- SARAIVA, Arnaldo (1980) – *Literatura marginal izada, Novos ensaios*. Porto: Col. Distribuições: Ed. Presença.
- TEDLOCK, Dennis (1983) – *The Spoken Word and the Work of Interpretation*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- ZUMTHOR, Paul Zumthor (1980) – *Parler du Moyen Age*, 1.^a ed. Paris: Minuit.
- (1983) – *Introduction à la poésie orale*, 1.^a ed. Paris: Seuil.
- (1987) – *La Lettre et la Voix. De la "littérature" médiévale*, 1.^a ed. Paris: Seuil.