

“Vivo Debaixo de Chuva / Mas pingando de suó!” Patativa no Pará

Gilmar de Carvalho

gildecar@uol.com.br

Gilmar de Carvalho (1949) é graduado em Comunicação Social (UFC, 1972). Mestre em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo, em 1991. Sua dissertação foi publicada pela Maltese, em 1994, com o título de “Publicidade em Cordel”. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC de São Paulo, em 1998. Sua tese, “Madeira Matriz” foi publicada pela Annablume, neste mesmo ano e vencedora do Prêmio Sílvio Romero. Professor da Universidade Federal do Ceará, de 1984 a 2010. Tem livros publicados sobre Patativa do Assaré. Seu interesse é das relações entre a Comunicação e as Culturas.

Ismael Pordeus Jr.

ismaelpordeus@uol.com.br

Ismael Pordeus Jr. (1948) graduou-se em Ciências Sociais pela UFC, em 1978. Doutor em Sociologia e Antropologia pela Universidade Lyon 2. Professor Titular da UFC, em 1991, com a tese publicada com o título de “A Magia do Trabalho”, pela editora paulista Terceira Margem, em 2001. Estuda as religiões afro-brasileiras e também a memória, oralidade e outros temas conexos. Fez um pós-doutorado em Portugal que lhe rendeu o livro “Uma casa luso-brasileira com certeza”, sobre Virgínia Vasconcelos, uma das primeiras mães de santo com terreiro em Lisboa. Publicou “Portugal em Transe”, pelo ICS, que teve duas edições.

Pesquisou também a jurema na Península Ibérica e prossegue suas buscas pelos terreiros de Portugal e do Brasil.

Antônio Gonçalves da Silva

Patativa do Assaré, nasceu em 1909, na Serra de Santana. Criança ouvia leituras de cordéis e violeiros que subiam a serra. Vendeu, com autorização da mãe, uma ovelha para comprar uma viola. Aos 19 anos viajou para o Pará, a convite de parentes, tendo ganho o apelido de Patativa, dado pelo escritor José Carvalho e feito suas exhibições em público. Voltou para sua serra cearense, trabalhou na terra até os 70 anos. Publicou nove livros, teve a toada “Triste Partida” gravada por Luiz Gonzaga, viajou para se apresentar e manteve suas raízes sertanejas. Doutor Honoris Causa de cinco Universidades, recebeu vários títulos de cidadania e muitos prêmios. Ganhou aos 90 anos um Memorial em sua cidade natal. Faleceu aos 92 anos e deixou um legado de poesia, coerência e politização.

Do violeiro ao poeta pássaro

A permanência da poesia de Antônio Gonçalves da Silva, enunciada pela voz, deitada na escrita, e atualizada pelas novas tecnologias e mídias.

O que levaria um menino nascido no meio do mato, longe dos grandes centros, cego de um olho aos quatro anos, com poucos meses de escola formal, a se transformar num dos nomes mais vigorosos da poesia brasileira?

Antônio Gonçalves da Silva, nascido a 5 de março de 1909, na Serra de Santana, a dezoito quilômetros de Assaré, a oito léguas do Crato e a mais de quinhentos quilômetros de Fortaleza é prova da superação das adversidades na construção de um destino que não é traçado por um Deus determinista, mas, enfrentado no dia-a-dia, por todos nós.

O menino poderia ter o mesmo destino de tantos outros “severinos” ou de tantos poetas/ violeiros obscuros que se perderam pelas veredas e atalhos de um sertão cáustico, cenário de “Vidas Secas”.

Antônio leu muito e isso deu a ele um diferencial. Era aquele menino a quem os letrados de sua cidade emprestavam um livro sabendo que ele seria bem digerido.

Essas leituras não o colocaram numa torre de marfim, e se revezavam com a lida da terra, nos alqueires que o pai deixou, ao morrer quando Antônio contava com oito anos. A educação formal foi de poucos meses. Ficou a dívida ao limitado mestre.

Ouviu poetas e violeiros cantando na Serra e a leitura de um cordel deu a ele a dimensão da poesia da voz. Intuíva que um dia poderia também compor. Aos dezesseis anos, convenceu a mãe a vender uma ovelha para comprar uma

viola. Agradou aos “serranos” e passou a se apresentar quando havia festa.

Um parente que vivia na Amazônia ouviu seu canto e quis levá-lo consigo. A mãe relutou, mas cedeu, quando teve a promessa de que o filho trovador estaria de volta pouco tempo depois.

Em Belém, Antônio ganhou de José Carvalho, escritor cearense que também cumpria temporada paraense, o epíteto de Patativa, pela maviosidade do canto. Surgiram outros Patativas, ele colocou seu topônimo como diferencial e passou a ser Patativa do Assaré.

Durante mais de vinte e cinco anos, trabalhou a terra e cantou ao som da viola. Compôs a maior parte de seu repertório longe dos holofotes da mídia.

Casou, em 1936, com Belarmina Paes Cidrão, a dona Belinha, companheira de uma vida inteira, com quem teve cinco filhos (Afonso, Geraldo, João, Pedro e Raimundo) e quatro filhas (Maria Maroni, Mirian, Inês e Lúcia).

O cuidado com o verso o levou à leitura do “Tratado de Versificação” de Olavo Bilac e Guimaraens Passos. Esse zelo pela forma não o engessou nos cânones do parnasianismo, antes, sinalizou as possibilidades da voz.

A voz chegou à escrita, nos torneios de viola que largou, fazendo uma poesia que não era apenas maviosa, mas contundente, quando o traço mais marcante é sua conotação política.

Patativa fez poema de amor, de gracejo, eróticos alguns (que ele nunca publicou), telúricos, sobre as desigualdades sociais e a necessidade da Reforma Agrária.

Tudo nele estava absolutamente sintonizado. Assim, falou das mídias (xingou a televisão no poema “Presente

disagradave”), dos meninos em situação de rua, do progresso como elemento de dissolução de formas de sociabilidade (da lida nas casas de farinha, dos engenhos de ferro, da desativação da linha férrea) e do MST como o grande movimento social organizado do país.

O poeta, a seu modo, cristalizou a história do século 20. Esteve no centro de momentos cruciais da vida brasileira. A repressão, que não o fez calar, ainda que tenha sido intimado para depor, em 1967, por conta de sua ligação com lideranças estudantis do Cariri e do poema “Poeta Roceiro”. Foi político, na exata acepção dessa expressão.

O primeiro livro, em 1956, deveu-se ao rádio, que fez a difusão de sua poesia. Todo dia de feira no Crato ele vinha vender parte de sua produção, fazer compras, e reencontrar os amigos.

Em 1951, foi inaugurada a Rádio Araripe do Crato, a primeira emissora do interior cearense. O poeta foi convidado a dizer poemas, no programa apresentado pela radialista Teresinha Siebra, e ganhou fãs. Um deles foi o filólogo José Arraes de Alencar, cratense radicado no Rio de Janeiro e funcionário do Banco do Brasil. Arraes estava de férias, visitando a família, quando foi surpreendido pela voz do poeta declamando um poema ao microfone. Pediu que ele viesse vê-lo. Propôs a publicação de um livro. Patativa alegou que não tinha como pagar. Ficou acertado que pagaria com a venda dos exemplares. Os poemas seriam ditados por Patativa, datilografados por Moacir, filho do folclorista Leonardo Mota, organizados por Arraes e publicados, com o título de “Inspiração Nordeste”, por Borsói Editor, do Rio de Janeiro.

Interessante a influência do rádio na vida e na trajetória do poeta. Ele chegou ao vinil por conta de Luiz Gonzaga ter ouvido, no rádio do carro, numa viagem que

fazia pelo interior da Paraíba, um violeiro entoar a “Triste Partida”. Quis saber quem era o autor e foi visitar Patativa no Crato e propôs comprar os direitos da obra. Patativa concordou com a gravação, desde que fosse mantida sua autoria. Assim se fez, e ele estreou no disco em 1964.

Vieram outros livros (“Novos Poemas Comentados”, “Cante lá que eu canto cá”, “Ispinho e Fulô”, “Balceiro”, “Aqui tem coisa”, “Cordéis” e “Ao pé da mesa”, esse último em parceria com o sobrinho Geraldo Gonçalves de Alencar) e discos (“Poemas e Canções”, “A terra é natura”, “Canto Nordestino”, “85 anos de Poesia” e “Patativa do Assaré”). A preocupação dele com a preservação do registro, com a fixação de sua poética estava sendo feita.

Durante anos, ele se exercitou com a viola. Enfrentava viagens no lombo de burro, vestia o paletó, usava gravata, empunhava a viola e fazia a festa quando disputava com o algoz.

Aos poucos, foi se afastando das cordas e pode-se pensar no poeta como o violeiro a capela. A voz é indissociável de sua poética. Patativa queria o livro e descartava o folheto de cordel. Chamava os cordelistas de escrevinhadores, dizia não querer fazer comércio de sua lira e não se afastou de sua terra, até os setenta anos, quando Dona Belinha o convenceu a viver no Assaré, ao lado da Igreja Matriz.

Com sua casa sempre aberta aos visitantes, Antônio Gonçalves da Silva se destacou pela coerência e pela fluidez de sua fala, maviosa como o cantar da patativa.

Fazendo poesia, trabalhando o chão, com suas mãos calejadas, cantando o mundo, foi intérprete de sua gente e porta-voz dos excluídos de todos os tempos. Pretendia ter o alcance e a grandeza de um Castro Alves atualizado:

conseguiu. A mídia nunca o mascarou. Nunca posou de celebridade, nem abandonou sua cidade. As viagens para receber comendas, títulos de cidadania, e shows tinham bilhetes de ida e volta.

Foi sempre o poeta-camponês. Isso, apesar de ter estado no lugar certo, na hora certa: nos jornais alternativos que vicejaram depois do golpe de 1964, no palanque das "Diretas-Já", da Anistia, ou nos torneios verbais na Serra de Santana.

Em 1986, subiu, espontaneamente, no palanque de Tasso Jereissati, candidato ao governo do Ceará. Acreditou na ideia de mudança, anunciada pelo jovem empresário que estreava na política. O apoio lhe rendeu, depois, cobranças, mas ele manteve a amizade com Tasso, sem perder a liberdade de declarar o voto em Lula para presidente, nas eleições de 1989, 1994 e 1998.

Patativa esteve nas películas e nos vídeos, deixou o registro de sua voz, escreveu livros e tem sido cada vez mais objeto de teses, dissertações, monografias, artigos e ensaios. Foi *Doutor Honoris Causa* de três Universidades cearenses (URCA, UECE e UFC), cidadão de muitos municípios e Estados, ganhou prêmios, mas o que mais o emocionava era a recepção calorosa pelas ruas, praças e auditórios. Era o instante da performance, quando seu corpo pequeno de 1,50 m se agigantava, os gestos se tornavam eloquentes e ele dizia as verdades que vinham do fundo do tempo e se atualizavam no instante presente.

Nunca se falou tanto de um poeta de extração popular sertaneja. Por que? Pela excelência de seu verso e pela manutenção de suas raízes, cantando o mundo a partir de sua aldeia.

Patativa é a mais perfeita tradução de um clássico

construído pelo povo e voltado para o povo. Viveu da terra. Criava e não precisava de álibis para fazer uma poesia tensa e sonora, como as cordas da viola de cego que nunca foi, apesar de ter perdido as duas vistas. Ele enxergou sempre longe e muito bem. Anteviu que a voz poética é profecia. Mais que um poeta, foi um cidadão, pleno no exercício de seus direitos e cumpridor de seus deveres.

Sua altivez era respeitada pelos seus contemporâneos, pelos que tiveram o privilégio de conhecê-lo ou pelos que o descobrem pela leitura de seus poemas, pela audição dos versos que ele disse ou pelas imagens em movimento que nos dão apenas uma pálida ideia do monumento que ele foi.

Sua história de vida é história de luta, dele e de todos os camponeses, nascidos sob a égide da poesia da voz, ouvindo trancoso, pegando no cabo da enxada, esperando pelas chuvas, mas capazes de abrir caminhos, inscrever seus anseios, expectativas e sonhos num fundo comum e incorporar suas lutas numa luta maior, que é luta de todos nós por uma sociedade mais justa, menos competitiva e desigual.

Quando completou noventa anos, Patativa do Assaré ganhou um memorial, localizado num antigo sobrado, que reuniu objetos pessoais do poeta, livros, discos, vídeos, fotografias, jornais, revistas, cordéis. A iniciativa era de criar um espaço de pesquisa e um lugar para o cultivo de sua poesia como visão de mundo.

Patativa fez a sua parte, deixou a sua marca. Sua poesia está aí para transformar o mundo. Ela tem esse poder encantatório, pela força das verdades que enuncia.

Seus livros florescem nas bibliotecas. A parafernália tecnológica nos possibilita recuperar sua voz. As tevês

estão sempre a reprisar essa personagem de documentários e perfis. Assim, o poeta pássaro, morto em 2002, estará sempre entre nós.

Patativa é um exemplo de superação de dificuldades de toda ordem, para a poesia se fazer presente e interferir na realidade contraditória e diversa.

Lembranças do Pará

Evocação da temporada nortista feita pelo poeta Antônio Gonçalves da Silva, quase setenta anos depois. Engloba voz, memória e performance.

“Foi em 1929, se não me engano, viu? Essa minha viagem foi uma viagem assim muito familiar porque minha mãe tinha esses primos, José, Antônio e Alexandre Montoril, morando lá no Pará, e no Amazonas também.

Então o Cazuzinha (José), que era o mais novo, veio passear aqui pra conhecer a família. Ele tinha saído daqui rapazinho, muito novo, e quando me viu fazendo versos ficou encantado, ficou com aquela besteira dizendo que queria que eu fosse com ele. Mas naquele tempo, naquele tempo as mães queriam os filhos sempre era na barra da sala, não queriam que saíssem não. Essas camponesas, viu? Ele tanto pelejou que ela confiou e eu fui com o Cazuzinha.

Chegamos lá, ele já um pouco relacionado na cidade com aquelas pessoas de capacidade. Uma delas era o José Carvalho, esse que me deu esse pseudônimo de Patativa. Ele era tabelião do primeiro cartório de Belém do Pará. Quando eu entrei no cartório de José Carvalho, ele era muito apaixonado pela poesia, e embora escrevendo com uma certa dificuldade, ele sabia fazer verso e

tinha preparado lá uma quadrinha. Quando eu entrei lá no cartório ele me perguntou: Você que agora chegou / Do sertão do Ceará / Me diga que tal achou / A cidade do Pará? Respondi de improviso: Quando eu entrei no Pará / Achei a terra maió / Vivo debaixo de chuva / Mas pingando de suó! Porque lá chove muito, viu? Mas faz um calor danado. Eu fui. Foi essa minha viagem.

De volta, ele que tinha grande amizade a doutora Henriqueta Galeno, filha do glorioso e saudoso poeta Juvenal Galeno, me deu uma carta pra eu entregar a doutora Henriqueta Galeno. Eu voltei, quando cheguei procurei saber onde era e era noitinha. Aí tinha um guarda e disse que ia me ensinar o caminho. Até chegar a um certo ponto ele disse: “A casa é essa aí, o número é esse aí, e tal”. Aí eu cheguei, falei, saiu aquela senhora muito importante, mas eu não me declarei logo, apenas disse assim: “Olha aqui que o doutor José Carvalho de Brito mandou que eu entregasse à senhora. Eu venho do Pará.” Aí ela recebeu a carta e disse: “Pronto, tá despachado, já recebi.” Aí eu saí, fui embora. Menino, isso deu uma confusão do diabo. Já tarde da noite, Napoleão de Menezes, um poeta muito amigo dela, andava danado me procurando por aí. Porque a carta dava uma apresentação muito importante sobre a minha pessoa, como poeta, como inteligência, e não sei o que e tal. Ela ficou danada de raiva, mas a culpa foi dela, eu não ia dizer: “Leia a carta pra saber”. Aí o Napoleão disse, “Mas o senhor por aqui, nessa pensão?” Eu disse: “Sim a pensão do cabo Silvino, foi aqui que eu me hospedei quando eu vim do interior do Estado”. Ele disse: “A Doutora Henriqueta mandou que eu lhe levasse lá na Casa de Juvenal Galeno. A gente tá lá é preocupado”. Eu disse: “Preocupado porque ela não fez a parte boa”. Aí, chegamos lá, ela fez uma manifestação muito bonita, aí eu fiz muito verso, cantei ao som da viola.

Lá, eu acostumado com o sertão, não gostei muito dali do Pará não, aquele Ver-o-Peso, a doca, aquele mundo d'água, não gostei muito não. Fiquei impressionado. Não tive medo não. Eu achei foi bonito.

Aí eu viajei pras colônias, assim Santa Isabel, Castanhal, Itapecuru, São Luís, Capanema. Até Bragança que era a última cidade da linha. Naquele tempo era um trenzinho que fazia esse trajeto das colônias do Pará. Um trenzinho muito vagabundo. Eu ia pra lá mais o violeiro chamado Rufino Galvão.

Eu era violeiro, cantava ao som da viola, e viajei pelas colônias do Pará, cantado mais esse Rufino Galvão. Cantando pra aquele povo do jeito que a gente cantava aqui no Nordeste. Ele era do Rio Grande do Norte. Ora, Colônia do Pará é habitada por nordestino. Lá, eu não via nem gente da própria terra. Aí convidavam a gente pra fazer cantoria na casa desse povo. Tal qual aqui no sertão, era a mesma coisa. Porque era habitado por nordestino, principalmente cearense, paraibano, norte rio-grandense e pernambucano.

Andei de barco, andei de barco lá porque esse primo da minha mãe morava no Baixo Amazonas e eu passei lá uns meses, mas não gostei não. Minha demora no Pará foram apenas seis meses, homem. Lá ele era na (vila) de Macapá, no Baixo Amazonas, viu? Tratava de seringal e de cacau, ele era um fazendeiro, viu? A gente andava de barco, mas eu não gostei porque lá as casas são assoalhadas alto, quase na altura dessa cerca aqui. Agora quando o rio, quando a maré vem isso fica muito fundo, ali debaixo é a água e tem uma canoa. Só se sai de dentro daquela casa por canoa. E eu que eu não sabia remar. Olhe garotinhas desse tamanho, homem. Que tinha lá uma Alzira. Uma menina, menina mesmo, mas eles já nascem remando ... É como um

animal aqui pra os camponeses, pra andar montado. Aqui as crianças, bem criança já andam montadas nos cavalos, vai pra lá, vem pra cá, às vezes até galopa, viu? Pois o mesmo acontece com as crianças lá do Baixo Amazonas. Só se sai de dentro da casa na canoa. E elas aprendem a remar novinhas mesmo. Eu atravessava lá pra outra casa, porque o Rio Amazonas, lá onde eu estava, ele é cheio de braços e tem aquela floresta. Quando a maré enche ali tudo fica fundo cheio d'água, quando a maré baixa fica na lama. E assim era uma vida horrorosa que eu achava. Mas as casas são assoalhadas, são altas, elas são feitas com os troncos, tem umas correntes bem fortes, e aqueles mestres pegam de um lado e do outro e vão puxando, puxando até que aquele tronco descer de água a baixo. Como nessas casas aqui, lá eles fazem, mesmo dentro d'água. Aí eles vão assoalhar ela todinha de madeira. Dali pra cima é que é os cômodos viu? Quarto, sala e tal. Quando é muito é muito pobre, em todo lugar em a parte para a pobreza que não pode se conduzir diferente. Lá eles fazem, o soalho é assoalhada com madeira, taboado bem feito, viu? Ali tudo é uma beleza viu? Lá tem uma madeira chamada paciuba. A paciuba ela é trançada, é uma madeira bem trançada ela é ocada e fica dessa grossura assim. Aqui que aquele caboclo, olhe, tome o machado abre ela aqui, depois outro aqui, fica dessa largura assim e ali ele faz o soalho da casa dele com aquela madeira, viu? E fica uma beleza, eles até dançam, fazem forró danado ali, dançando. Porque a madeira ela é trançada assim, viu? O machado corta ela aqui, lasca ela de um lado a outro aqui. Depois aqui bem pertinho e assim por diante. Até que ela vai se abrindo, se abrindo, mas nunca com o fim de separar, até que fica dessa altura e bem planinha aqui, viu? Chama paciuba. Eu não gostei daquela vida não. Pois foi essa minha viagem, meu filho.

Não, eles falavam de boto, mãe d'água, mas eu que fui muito curioso em ler, embora não tenha estudado nada, eu já ia sabendo que não havia isso, viu? O boto que quer até virar a canoa às vezes, viu, e conquista as mulheres, viu? Mas aquilo é só lenda, não acontece isso não. Pois foi essa a minha viagem ao Pará.

Mas lá tem comida diferente mesmo, rapaz. Eles têm o açaí, um vinho bom, saboroso. Eles fazem comida com aquilo. Açaí é uma palmeira, e bota um cacho muito bonito e ele é muito preferido nas salas dos ricos mesmo. E depois o que eles chamam tacacá é outra comida que eles fazem como as baianas fazem lá o tal de acarajé, não sei o quê. Lá no Pará eles têm também. “Chegou no Pará, parou / Bebeu açaí ficou...” (risos). É eles que dizem lá, viu?

Não tenho não poema que fale da floresta. Fiz só do meu sertão. Agora eu como sertanejo de cá eu não me acostumaria nunca lá naquelas matas, naquelas florestas, naquela selva, viu? Agora bonito eu sei que é e pra quem se hipnotizou ainda mais. Mas eu tinha saudade era de cá mesmo, desse sertão ressequido, com poucas matas, meu sertão como você sabe que eu digo.

Não me veio a lembrança de fazer poesia do Pará. Só de brincadeira lá com o José Carvalho, mas fiz, mas eram só quadrinhas. Certa vez nós vínhamos de bonde, era o bonde que circulava pela cidade toda, e ele (José Carvalho), às vezes, viajava comigo, só para gente conversar e fazer umas brincadeiras assim: “O Patativa em canoa / Dá logo um tremô nas pernas / Nem sabe pegar nos remos / Nem a canoa governa”. Versos que eu fazia contra mim mesmo, porque não aprendi a remar.

Foi no Pará que ganhei o nome de Patativa, embora José Carvalho fosse daqui. A publicação foi feita aqui no Ceará. Ele colaborava ou era redator, não sei o que ele era

do jornal “Correio do Ceará”. Mas ele vivia lá, José Carvalho. Ele foi filho do Crato. O livro dele é “O Matuto Cearense e o Caboclo do Pará”, onde tem um capítulo sobre o Patativa.

Essa foi a primeira viagem. Só tive essa mesmo. O navio foi o navio Itapajé, daquela companhia Ita. Eu sei que nós passamos por São Luís, demoramos lá um dia. Mas eu tão sem jeito, homem. Um camarada que nunca andou, não conhecia nem o Crato, sair logo pra essas grandes cidades. Não gostei foi de jeito nenhum. Eu sou muito tímido, eu sou um sujeito muito acanhado, muito tímido. Tudo meu é difícil, é. Eu tenho muita dificuldade nas coisas, viu? Logo eu boto logo uma besteira, que eu chamo de besteira que é a falta de instrução de letras. Não estudei, não sei de nada. Tudo que eu sei é natural, não é porque ... Só tem o beabá é por causa do lado da natureza mesmo. Minhas coisinhas que eu crio, porque eu sou um poeta que crio” (depoimento concedido a Gilmar de Carvalho, dia 14 de abril de 1998).

Tessituras da memória

Lembro-me, estou tentando me lembrar, veio-me à memória, são álibis da linguagem para desencadear os processos mnemônicos de registrar e armazenar informações a serem utilizadas.

A memória textual é objetiva e racional. A memória sensorial é subjetiva e não racional. As culturas letradas tendem a semantificar “coisas” em significados, ao passo que as culturas não letradas tendem a reificar “palavras em coisas”.

A memória social pode ser olhada como expressão da experiência coletiva: identifica um grupo, conferindo

sentido ao seu passado e definindo as suas aspirações para o futuro. A questão de considerarmos as memórias dos grupos como historicamente verdadeiras revela-se muitas vezes menos importantes porque os grupos consideram verídica a sua memória. A memória social é uma fonte de conhecimento: fornece um conjunto de categorias, através da qual um grupo trabalha o seu meio de um modo inconsciente; dá também matéria de reflexão consciente e deve-se situar o grupo em relação as suas próprias tradições, descobrindo como interpretar os seus próprios "fantasmas" e como utilizar para fonte de conhecimento.

Três aspectos devem ser ressaltados: Reconhecimento, Evocação e Articulação. Reconhecer significa identificar alguma coisa com base no conhecimento ou experiência anterior. Evocar quer dizer trazer qualquer coisa como de volta ao espírito (ato interior). Espaço e som não são menos conceituais. Articular é comunicar aos outros o que evocamos. Implica expressão.

Devemos distinguir a Memória semântica da Memória sensorial. A memória semântica propõe maneiras de interpretar e categorizar experiências que se desenvolveram gradualmente na sociedade ocidental. É possível recordar "informações" puramente semânticas, como informações codificadas em uma cadeia de símbolos semânticos, linguísticos, matemáticos ou outros. Paradigma textual da memória no seu enunciado: a memória semântica não é a forma canônica, normal da memória, mas a exceção. As cadeias de conceitos semânticos estão, portanto integradas num campo sensorial mais vasto, no qual se evita, inteiramente, a evocação sensorial.

A memória sensorial e pessoal é o efeito da continuidade do espírito e do corpo da memória e percepção. A nossa memória exprime a ligação do nosso espírito

ao nosso corpo e do nosso corpo com o mundo social e natural que nos rodeia.

Roman Jakobson quando descreve a transmissão oral dos contos populares, conta como é que uma história, ao passar de geração para geração, é sucessivamente alterada. O processo pode não ser percebido na própria sociedade oral. Por não ser escrito passa despercebido, a versão parece idêntica por várias gerações. Não há percepção nesse processo de mudança, oblitera-se na passagem.

A memória não se ordena como um texto físico, mas como o próprio pensamento. Não é um receptáculo passivo, mas sim um processo de reestruturação ativa em que os elementos podem ser retidos, reordenados ou suprimidos.

Tradição Oral e Memória das Palavras. A habilidade dos poetas nas sociedades tradicionais assentava no conhecimento, e em muitos casos no treino intensivo. O poeta oral treinava a sua memória.

A métrica e a estrutura auditiva em geral de muitos tipos de poesia oral, a par da sua natureza repetitiva, formular funcionam também para fornecer regularidade que ajudam o poeta a recordar. Temos exemplo os violeiros que como trabalham com o improvisado, ainda que obedeçam às normas da versificação utilizam os recursos de tocar a viola enquanto ganham tempo para preparar a resposta que darão ao competidor.

Segundo Gilmar de Carvalho, reforçando essa discussão, o fato de que alguns folhetos provenientes de Portugal, incluídos no catálogo da Imprensa Régia, a primeira casa editora brasileira, fundada em 1815 estavam escritos em prosa e foram adaptados para o ritmo e a rima do cordel como forma de uma maior circulação. É o que

Câmara Cascudo chama de “Cinco livros do povo”, a saber: “A Donzela Teodora”; “A Imperatriz Porcina”; “A Princesa Magalona”; “Roberto do Diabo” e “João de Calais”. Temos com exemplo o verso do Cego Aderaldo em sua peleja com Zé Pretinho: *Arre com tanta maçada, /deste preto capivara:/ não há quem cuspa pra cima / que não caia na cara. Quem a paca cara compra / pagará a paca cara.*

Torno a repetir, a métrica e a estrutura auditiva em geral de muitos tipos de poesia oral, a par de a sua natureza repetitiva formular funcionam também para fornecer regularidade que ajudam o poeta a recordar, como vimos nesse exemplo do Cego Aderaldo. Essas ideias vieram de Milman Parry especialista na “questão homérica”. Disputa acadêmica sobre a maneira como o presumível texto (ou textos) dos poemas homéricos se ajustava uns aos outros.

Parry resolveu estes problemas afirmando que a questão não está em um ou muitos textos subjacentes a Homero, pois, na realidade não houve quaisquer textos. Em vez de textos houve recitais (os exemplos se restringem à poesia épica), momentos em que as histórias da guerra de Troia e do regresso de Odisseu foram cantadas por poetas.

Chamo atenção para a questão da performance. O que fala, seu lugar e para quem fala. O texto oral quando posto na escrita guarda seu princípio de oralidade, como a poesia do Patativa.

Parry chamou atenção que a poesia oral ser geralmente dita numa estrutura sonora estabelecida e tradicional. Sonora quer dizer, vale por tudo – métrica, cadência, rima, consonância, estilo recitativo capaz de afetar o som do poema enquanto discurso.

O formalismo da estrutura auditiva ajuda o poeta

oral a recordar e a compor permitindo-lhe sentir a forma e a cadência a que há de obedecer, antes mesmo de escolher as palavras. Um poeta oral sabe, portanto qual a forma do seu poema antes de começar a recitá-lo, o que influencia a escolha das próprias palavras, que por sua vez parte de fórmulas e epítetos pré-estabelecidos. O domínio nestas fórmulas permitia ao poeta grego iletrado tecer o seu hexagrama semanticamente sem cair em dificuldades métricas.

Estas fórmulas são agrupadas em torno de grandes temas – o desafio do guerreiro, a luta, o conselho – cujo padrão de ação está padronizado. Tudo isso dá chaves mnemônicas que facilitam a composição. Ligado a tudo isto está um padrão de sucessão de unidades de significados.

As pesquisas de Parry sobre os poetas servos e croatas mostravam que havia, invariavelmente, numerosas alterações. O saber e habilidade dos cantores eram tais que podiam “gerar” um poema sobre um assunto específico. Não decoravam um texto, antes compunham de novo uma narrativa épica de um modo que, embora muito semelhantes, nunca eram iguais a uma versão anterior.

Já me referi à memória semântica e à memória visual. Vamos então abarcar a memória auditiva. Os artifícios mnemônicos de um poeta oral são comparáveis aos de um orador clássico treinado na recordação de lugares.

Os clássicos se baseavam na visão ao passo que as estratégias dos poetas orais se baseavam no ouvido. Os poetas orais elucidam na realidade as conexões entre som e memória. A percepção do discurso não como visão, mas como som.

O processo auditivo «interior» pressupõe a conceitualização do discurso como som. Esta forma de explicação

não conduz a uma concepção da linguagem como texto. Porém a intuição auditiva da linguagem explica porque é que as culturas iletradas conseguem recordar tanto. As culturas iletradas confiam à memória tanta poesia como oração, feitiços e fórmulas rituais, muitas vezes estruturadas como poesia, mas que são na realidade exemplos de prosa, como listas de linhagens e dinásticas e até os códigos de leis

A capacidade de uma sociedade para transmitir a sua memória social sob uma forma lógica e articulada não depende, portanto do domínio da escrita. A transmissão da memória articulada depende, num sentido mais geral, da maneira como uma cultura representa a linguagem. Depende da medida em que uma sociedade sabe perceber a linguagem como veículo de expressão e comunicação. Independente do contexto social imediato.

Depende também da concepção que o grupo tiver do saber que recorda: vê este saber como uma imagem ou textos a analisar ou apenas como padrões sequenciados de som a confiar à memória? Estas capacidades variam consideravelmente de grupo para grupo. Gregos, polinésios, tribos celtas possuíam tradições poéticas altamente desenvolvidas.

A diferença entre cultura letrada e “iletrada” é enganoso pensar em mentalidade pré-lógica e racional. O fato de uma sociedade ter adquirido a capacidade de representar o seu saber sob forma escrita não quer dizer que essa sociedade tenha cessado de ser também uma cultura oral. Continuamos a ser uma sociedade oral.

Na teoria de Parry a memória é ativa. Um poeta oral não lê um texto cria-o à medida que vai avançando; também nos dá uma noção de transmissão da memória.

Aquilo que é transmitido quando o poema passa de um recitante para o seguinte não é o texto e sim uma história junto com algumas imagens e frase que o acompanham.

A reconstrução do processo real de transmissão por observação do que é *retido*, do que é *acrescentado* e do que é *preterido*, constitui uma maneira de descobrir a configuração e a estrutura de uma ideia de memória.

Imagens e Memória. A memória social para ser transmitida é articulada. No Brasil grande parte da memória é preservada em rituais, o significado não é posto em palavras, mas nos rituais, por exemplo, do Candomblé e da Umbanda.

A maior parte da nossa memória do movimento é gestual e corporal e não verbal como chama atenção Paul Connerton. Vimos que o poeta oral tem do poema com o sentido – como história que se conta – não é separada da memória do poema como som. O sensorial e o semântico interligam-se na sua memória.

Tal como no caso da memória individual, as imagens guardadas na memória social são compósitas: imagens picturais e de cenários, slogans, apodes e pedaços de versos, abstrações, tipos de trecho e passagens de discursos e até falsas etimologias.

A memória social, portanto não se limita a palavras. As memórias individuais incluem experiência pessoal recordada, às vezes de difícil articulação. As imagens de qualquer memória individual serão mais ricas do que as imagens sociais que por sua vez serão mais esquemáticas.

A esquematização não requer perda de qualidade sensorial das imagens juntamente com as ideias da memória social mantêm um caráter semântico e sensorial

compósito, como a mnemotécnica antiga, no dizer de Simonide.

Uma imagem guardada na memória é um conceito. Na medida em que a memória é conceitual não faz diferença que os seus conceitos sejam sequenciados de maneira a refletir os vínculos entre coisas reais ou apenas imaginárias.

Como a memória que temos da infância, às vezes não temos certeza, as imagens da memória social são relativamente desintegradas. São muitas vezes descontextualizadas e num sentido radical, podemos não ter verdadeiramente meios de saber se referem a uma coisa real ou a uma coisa imaginária.

O grupo limita-se a concluir que suas tradições devem referir-se a algo de real, não tendo meios de saber se assim é. Que o diga Michael Pollack, com sua Memória Concentracionária.

Memória Oral e Narrativa. Uma história pode ser pintada ou animada. Tal como quando se conta de novo, uma narrativa começa por ser uma história em palavras. Para a Igreja medieval imagens e história andavam juntas. É impossível ao nosso espírito ascender à imitação e contemplação das hierarquias celestiais a não ser que se sirva de um guia material compatível, como disse o Prior da Abadia de Saint-Denis, no século XI. Um sermão medieval era como um afresco ou um vitral – ensinava através de uma sucessão de imagens visuais.

O material pode-se entender no sentido da pintura, escultura ou vitral, quer como o sermão com cenas de descrição e acontecimentos.

A verdade (o guia) é a doutrina cristã tal como expressa na narrativa sagrada. A Igreja se expandia suas

doutrinas e ensinamentos segundo Gourevicht sob a forma de histórias. Os sermões na Idade Média tinham como suporte toda a iconografia das catedrais Góticas, nos portais, nos vitrais, nas esculturas, nos afrescos.

Nos contos populares, na poesia oral e, mais frequentemente, em situações em que o conhecimento é transmitido por um dispositivo informal e predominantemente oral, a narrativa progride muitas vezes através de uma sucessão de imagens visuais.

A imagética visual é, portanto, um aspecto da memória narrativa. O papel que desempenha a memória de palavras na memória de histórias é o de ordenar e ligar imagens.

Nesse sentido uma história é uma espécie de contentor natural de memórias, uma maneira de sequenciar um conjunto de imagens, através de conexões lógicas e semânticas, numa forma de si fácil de reter na memória. Uma história é, portanto, um “aide-mémoire” em larga escala. As histórias fazem mais do que representar determinados acontecimentos: de uma maneira geral, ligam, esclarecem e interpretam os acontecimentos.

As histórias nos fornecem um conjunto de explicações de reservas subjacentes à nossa predisposição para interpretar a realidade de maneira que a interpretamos.

A memória não é meramente retrospectiva; é também prospectiva. A memória dá uma perspectiva para a interpretação das nossas experiências no presente e para a previsão do que virá a seguir.

Imagens e palavras são, portanto duas das mais importantes componentes na nossa memória das narrativas.

Referências bibliográficas

- ASSARÉ, Patativa de. **Inspiração Nordestina. Cantos do Patativa**. Rio de Janeiro: 2ª edição, Borsói Editor, 1967.
- AUSTIN, J.L. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BAKHTIN, M. 1978. **Esthétique et Théorie de Roman**. Paris: Gallimard.
- CARVALHO, Gilmar de. 2002. **Cordel, cordão, coração**. Revista do Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste (GELNE), Fortaleza, Volume 4, nº 1/2, páginas 285 a 292.
- CARVALHO, Gilmar de. **Patativa do Assaré. Poeta Cidadão**. São Paulo: Expressão Popular, 2008.
- CARVALHO, José. **O matuto cearense e o caboclo do Pará**. Fortaleza: 2ª edição. Imprensa Universitária do Ceará, 1973.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Cinco livros do Povo**. Rio de Janeiro: 2ª edição. Livraria José Olympio Editora, 1953.
- CONNERTON, P. **Como as sociedades recordam**. Oeiras: Celta, 1993.
- GOUREVITCH, A. **Les catégories de la culture médiévale**. Paris: Gallimard, 1993.
- PARRY, Milman. **Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making I. Homer and Homeric Style**. Volume 41. Harvard: Harvard Studies in Classical Philology, 1930.
- POLLAK, M. **L'expérience concentrationnaire: essai sur le maintien de l'identité sociale**. Paris: Métailié, 1990.
- PORDEUS JR., Ismael. **Uma casa Luso-Afro-Brasileira com Certeza. Emigrações e Metamorfoses da Umbanda em Portugal**. São Paulo: Terceira Margem. Coleção África, 2000.
- PORDEUS JR., Ismael. **Portugal em Transe - Transnacionalização das Religiões Afro brasileiras: Conversão e Performances**. Lisboa: 2ª edição. ICS, 2009.
- TODOROV, T. **Mikhail Bakhtine et le principe dialogique**. Paris: Seuil, 1981.
- TURNER, V. **O Processo Ritual Estrutura e Anti Estrutura**. Petrópolis: Vozes, 1972.

TURNER V. **The Antropology of Performance**, N.Y.: PAJ Publication, 1987.

YATES, Frances. **L'Art de la Mémoire**. Paris: Gallimard, 1994.

ZUMTHOR, P. **La Lettre et La Voix**. Paris: Seuil, 1978.