

Patativa merece todas as homenagens.  
Este livro, no entanto, escapa a essa rubrica laudatória e pretende ser um divisor de águas nos estudos sobre o poeta do Assaré.

O que se intenciona com esta coletânea é lançar olhares diversos (caleidoscópicos) e interdisciplinares em direção à obra patativana.  
[...]

O esforço foi grande para dar unidade ao que se pretende múltiplo. A costura dos retalhos deste “quebra-cabeças” foi desafiadora e instigante.

O resultado final pretende fazer jus à contribuição do Patativa, à poética da voz, à militância que escorrega do romantismo para uma dicção política e não perde a consistência poética.

Patativa está aqui, quase por inteiro.



#### AÇÃO CULTURAL:

“ESTE PROJETO É APOIADO PELA  
SECRETARIA ESTADUAL DA CULTURA  
LEI Nº 13.811, DE 16 DE AGOSTO DE 2006.”



GOVERNO DO  
ESTADO DO CEARÁ  
Secretaria da Cultura



Conselho de Comunicação Social  
e Marketing Institucional

## PATATIVA EM SOL MAIOR

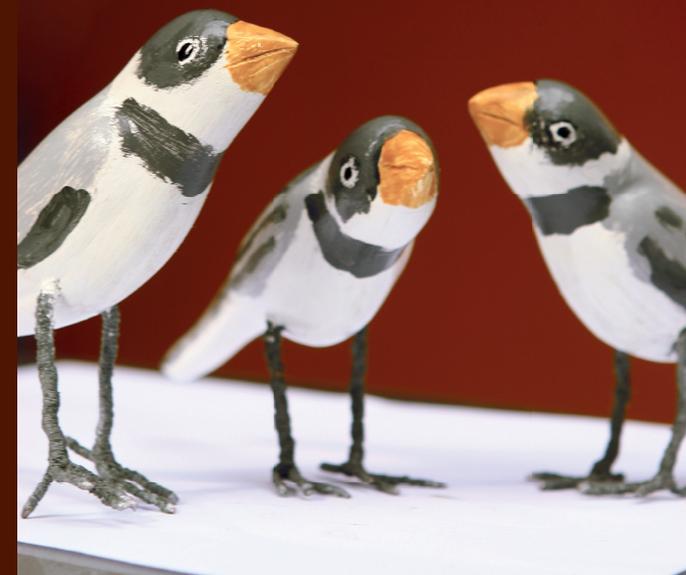
TREZE ENSAIOS SOBRE O POETA PÁSSARO

organizador: Gilmar de Carvalho

organizador: Gilmar de Carvalho

# PATATIVA EM SOL MAIOR

TREZE ENSAIOS SOBRE O POETA PÁSSARO





PATATIVA  
EM SOL MAIOR  
TREZE ENSAIOS SOBRE O POETA PÁSSARO



organizador: Gilmar de Carvalho

# PATATIVA

## EM SOL MAIOR

TREZE ENSAIOS SOBRE O POETA PÁSSARO



2009

*Presidente da República*

Luiz Inácio Lula da Silva

*Ministro da Educação*

Fernando Haddad

*Universidade Federal do Ceará*

*Reitor*

Prof. Jesualdo Pereira Farias

*Editora UFC*

*Diretor e Editor*

Prof. Antônio Cláudio Lima Guimarães

*Conselho Editorial*

*Presidente*

Prof. Antônio Cláudio Lima Guimarães

*Conselheiros*

Prof. Adelaide Maria Gonçalves Pereira

Prof. Angela Maria R. Mota Gutiérrez

Prof. Gil de Aquino Farias

Prof. Ítalo Gurgel

Prof. José Edmar da Silva Ribeiro

*Este livro foi impresso na Expressão Gráfica em papel Pólen de 80g.*

*Os textos foram organizados por Gilmar de Carvalho e revisados por Lucíola Limaverde.*

*A capa e o projeto gráfico foram feitos por Camila Matos e Cibele Bonfim, com a colaboração de Aléxia Brasil.*

*A foto da capa é de Francisco Sousa a partir de peças de artesanato de dona Severina, artesã de Quixadá.*

*A logomarca Patativa Centenário é de Diego Normandi.*

*Ficha Catalográfica*

---

P 294 Patativa em Sol Maior: Treze ensaios sobre  
o Poeta Pássaro./ Gilmar de Carvalho  
[organizador]. - Fortaleza: Edições  
UFC, 2009.

192p.: il.

Isbn: 978-85-7282-364-7

1. Literatura brasileira - ensaios I. Título

CDD: 869

---

Ao professor Ícaro Moreira, pelo entusiasmo e impulso de vida.  
Hoje, saudade e memória.



# SUMÁRIO

<b>Suíte Patativana</b>	<b>09</b>
Gilmar de Carvalho	
<b>Reler Patativa do Assaré: redescobrir um mundo</b>	<b>11</b>
Ria Lemaire	
<b>Voz poética: o canto de Patativa do Assaré</b>	<b>35</b>
Edilene Matos	
<b>As mulheres como transmissoras da tradição poética em cordel: o caso de Patativa do Assaré</b>	<b>41</b>
Francisca Pereira dos Santos	
<b>Patativa do Assaré: um poeta longo, múltiplo e enigmático</b>	<b>49</b>
Roberto Benjamin	
<b>Entre a dor e o riso: sonhos desfeitos, amores truncados, ganhos improváveis. Notas sobre humor e ironia em Patativa do Assaré</b>	<b>55</b>
Cláudio Henrique Sales Andrade	
<b>Patativa do Assaré: um artista da fome?</b>	<b>69</b>
Luís Celestino de França Jr.	

<b>O léxico regional e o prestígio social das palavras</b>	79
Maria Silvana Militão de Alencar	
<b>Rosa e Patativa: raiz e voo</b>	93
Gabriela Reinaldo	
<b>Patativa do Assaré visto por Rosemberg Cariry ou a construção de um mito</b>	105
Sylvie Debs	
<b>A fórmula-ritmo em Patativa do Assaré</b>	117
Simone Mendes	
<b>Cantoria: performance e memória</b>	137
Gilmar de Carvalho	
<b>Diário de uma viagem</b>	151
Luís Tadeu Feitosa	
<b>O canto patativano na terra da Rainha: uma leitura deslocada</b>	175
Laiz Rubinger Chen	
<b>Sobre os autores</b>	191



## SUÍTE PATATIVANA

Patativa merece todas as homenagens.

Este livro, no entanto, escapa a essa rubrica laudatória e pretende ser um divisor de águas nos estudos sobre o poeta do Assaré.

O que se intenciona com esta coletânea é lançar olhares diversos (caleidoscópicos) e interdisciplinares em direção à obra patativana.

Estão aqui estudiosos das teorias literárias. Pontificam linguistas. Não ficou de fora a visada sociológica, tampouco a antropológica. Os estudos da Semiótica da Cultura articulam, por sua vez, algumas abordagens.

Claro que este livro se inscreve nos festejos do centenário de nascimento de Antônio Gonçalves da Silva (1909-2002).

Certo é que a Universidade Federal do Ceará precisava de um documento que dissesse de seu apreço por seu Doutor Honoris Causa, contribuindo para enriquecer o Catálogo das Edições UFC e a bibliografia sobre Patativa do Assaré.

Este livro pretende ser isso tudo e uma declaração de amor ao poeta pássaro.

Pesquisadores e estudiosos de muitas instituições, de vários países e de diferentes visões de mundo tratam de Patativa.

Esta é a proposta de um livro que tem a chancela de uma instituição que se volta para o ensino, a pesquisa e a extensão.

O esforço foi grande para dar unidade ao que se pretende múltiplo. A costura dos retalhos deste “quebra-cabeças” foi desafiadora e instigante.

O resultado final pretende fazer jus à contribuição do Patativa, à poética da voz, à militância que escorrega do romantismo para uma dicção política e não perde a consistência poética.

Patativa está aqui, quase por inteiro.

Os autores dos ensaios deram o melhor de si e têm a certeza de que Patativa, mais que homenageado, está sendo mostrado com outras possibilidades de leituras e significações, levando em conta contextos, influências, corpo, voz, performance, representação e legado.

Ave, Patativa!

Gilmar de Carvalho  
Outubro de 2009



## RELER PATATIVA DO ASSARÉ: REDESCOBRIR UM MUNDO

Ria Lemaire

Conheci Patativa do Assaré exatamente um ano antes da sua morte em 8 de julho de 2002. O encontro se deu na primeira semana do mês de julho de 2001, em Assaré, na companhia de Gilmar de Carvalho. Um motorista nos levou de Juazeiro para Assaré e durante toda a viagem Gilmar e eu discutimos apaixonadamente o texto do livro-entrevista que o professor havia publicado, *Patativa poeta pássaro do Assaré*<sup>1</sup>. A meu ver, é esse o melhor e mais profundo livro publicado sobre Patativa até agora. Gilmar conseguiu, nessa longa entrevista-diálogo, adotar uma atitude muito moderna, diríamos hoje: o de pesquisador do século XXI. Ele não coloca mais o poeta entrevistado naquela posição humilhante e desprezadora de “objeto” de pesquisa (nem o excelentíssimo pesquisador acadêmico na sua posição de superioridade e pretensa objetividade!). Com muita honestidade intelectual, ele abre e mantém um diálogo baseado no respeito, na amizade e na admiração abertamente ditos pelo pesquisador-amigo.

Chegamos num Assaré quase morto de calor; parecia que a vida da pequena cidade tinha parado. Instalamo-nos no hotel e fomos logo, a pé, à casa do poeta, que se encontra na praça, perto da Igreja. Ao entrar na casa vi um longo corredor, meio obscuro e estreito e, bem no final, uma luz dourada clareava a cadeira de balanço em que nos esperava o poeta. O reencontro dos dois homens foi muito caloroso e com muito carinho; sentamo-nos na mesa, ao lado de Patativa, e começamos uma conversa que, nos dias seguintes, só seria interrompida pelas numerosas visitas de famílias nordestinas que lá chegavam, cheias de respeito e veneração – diria quase de devoção –, como se elas viessem em romaria. Patativa fazia as perguntas: *Quem é o seu pai? De que família?* Ele sabia, conhecia, indagava de indivíduos ou famílias que os visitantes podiam conhecer, declamava poesias e improvisava outras, mais pessoais, para as pessoas presentes que o escutavam em pé, comovidas e agradecidas. Em seguida, despedia-se delas com muito carinho e atenção.

No terceiro dia da nossa visita, chegou Geraldo Amâncio. Pude assistir a um daqueles encontros mágicos, ritualizados de dois poetas-vates-visionários, tais como os relatam os grandes mitos das civilizações da oralidade. Patativa gostava muito de Geraldo; confiou-me que ele era um grande, grande poeta. No dia seguinte, chegaram à casa de Patativa dois paulistas: eles traziam o contrato para a publicação da primeira

1 Gilmar de Carvalho. *Patativa poeta pássaro do Assaré*. 2. ed. Fortaleza: Omni, 2002. A entrevista ocorreu no dia 15 de fevereiro de 1996. A primeira edição saiu em 2000 pela Editora Inside Brasil, Fortaleza. As citações feitas aqui foram todas tomadas da 2ª edição.

antologia da poesia dele. Tive a oportunidade de tirar fotos lindíssimas daquele momento histórico, único e comovente: um poeta da oralidade, cego – como já o era Homero também – que assinou o contrato para que sua poesia, composta mentalmente e transcrita no papel, pudesse passar mais uma vez para o mundo da escrita e dos livros.

Noutro dia, fomos passear na companhia de Patativa. Ele nos levou à Serra de Santana, onde viveu como agricultor até vir morar em Assaré. Vi primeiro a casa de taipa e pedra onde ele nasceu, em ruínas agora, e, pertinho dali, a casa onde tantos anos ele viveu com a esposa, dona Belinha, e os filhos.

Fomos cumprimentar os antigos vizinhos, passamos por muitas casas de poetas; Patativa queria me mostrar que, na Serra de Santana, todos, homens e mulheres, são poetas! Chamava pelas mulheres que ficavam discretamente na cozinha, obrigando-as a me mostrar os cadernos ou livros de poesia feitos por elas e insistindo: “Aqui na Serra, mulher também faz poesia!” O que ficou gravado em mim desse encontro é um intenso sentimento de felicidade e gratidão. Como especialista e teórica da história da transição das civilizações da oralidade para o mundo da escrita, eu tive a sorte de poder encontrar vivo, excessivamente lúcido e inteligente, um daqueles grandes poetas de uma civilização da oralidade em plena transição da oralidade para a escrita. Pude testemunhar a imensa sabedoria daqueles poetas visionários, detentores de uma arte poética da voz, arte complexa, tão diferente da nossa, e pude ouvir, com os meus próprios ouvidos, uma daquelas vozes que o discurso acadêmico – com o qual fui formada e, num certo sentido, deformada – costuma classificar como simples, rudes, espontâneas, primitivas, ingênuas, singelas...

Patativa é para mim um desses imensos gênios da linhagem de Homero e de tantos outros poetas e poetisas das civilizações da oralidade. Daqueles poetas cantadores-improvisadores, muitas vezes cegos, cujas poesias, compostas mentalmente e memorizadas, ditadas e transcritas, guardam a memória de que a humanidade, bem antes de criar uma tradição poética da escrita e a *ars poetica* típica de um mundo livresco, teve outras tradições poéticas, baseadas na experiência de vida e na observação da realidade, na vontade de comunicar e cantar a verdade “da nossa vida, da nossa terra, da nossa gente”, como explica Patativa no livro-entrevista. É isso que marca a sua poesia e que faz com que ela seja tão diferente da poesia escrita; uma poesia-*performance*, sendo que, apesar de a poesia de Patativa estar agora disponível sob forma escrita e impressa, ela é, na verdade, uma poética da voz que só vive mesmo se ela for declamada na presença de ouvintes, como o próprio Patativa mostrava constantemente. Cada conversa com ele era aquela mistura de prosa – meio hesitante – e de poesia, declamada com força e convicção para dizer “a verdade sobre as coisas da vida”. Os livros publicados nunca vão poder reproduzir a profundidade e a grandeza, a beleza e a emoção que senti, que ressentiam os romeiros-da-casa-de-Patativa, ao ouvir o poeta declamar seus versos.

Um ano depois, em julho de 2002, Patativa faleceu. Nesse ano saiu a segunda edição do livro que foi o principal assunto das conversas que tive com Patativa e Gilmar durante a minha visita a Assaré, no ano anterior. Convidada a redigir o prefácio dessa segunda

edição, tive pela primeira vez a oportunidade de falar da novidade e da verdade<sup>2</sup> do livro-diálogo de Patativa e Gilmar de Carvalho: “Juntos, eles abrem caminhos para formas inéditas de abordagem e de estudo da oralidade, da sua arte poética, da sua relação com a escrita e, ao abri-los, o poeta e o pesquisador tecem novos pressupostos críticos para uma revisão radical do discurso convencional sobre as tradições orais e populares” (p.8). Esse pressentimento se averiguaria cada vez mais pertinente nos oito anos decorridos desde essa memorável semana de julho de 2001. Há, neste momento, toda uma nova geração de jovens pesquisadores (ver referências) cujos estudos saem do ambiente esclerosado em que ficaram presos durante tanto tempo as pesquisas da oralidade em geral e os da cantoria e do cordel em particular. Esses jovens estão construindo, aos poucos, uma visão mais adequada dessa arte, uma atitude mais respeitosa dos seus artistas, desconstruindo sistematicamente o velho discurso e criando as bases para o novo paradigma que Gilmar e Patativa esboçaram juntos, naquele 15 de fevereiro de 1996.

Quem percorrer *Patativa poeta pássaro do Assaré* com as lentes do questionamento crítico do discurso convencional descobre nele uma autêntica filosofia da vida e da poesia. Uma filosofia que permite ao leitor se dar conta de como o discurso convencional, baseado na dicotomia superior versus inferior, impediu e impede até hoje que se tenha uma visão adequada da filosofia de Patativa. No que segue, farei uma das possíveis leituras transversais do riquíssimo livro, desestruturando a trama da sua narrativa pré-construída pelas perguntas do pesquisador, com o objetivo de conhecer melhor aquilo que parece ser, na filosofia de Patativa – como aliás na de todos os filósofos –, a pedra de toque: a noção de *verdade* e o lugar que ela ocupa na sua visão da poesia e da missão do poeta.

## O conteúdo da poesia e a missão do poeta

No começo do livro-diálogo, Patativa expõe com muita pertinência a sua concepção da poesia e da missão do poeta: “Minha missão de poeta, de simples poeta do povo, cantando a nossa terra, a nossa vida, a nossa gente, viu?” (p.18). Desde as primeiras páginas esboça-se, assim, o autorretrato do poeta como porta-voz e testemunha da vida do povo do Nordeste, considerado uma comunidade coesa, como o mostra bem a repetição do possessivo “nossa”.

A poesia, tal como a vê e pratica Patativa, baseia-se em conhecimentos adquiridos pela observação e pela experiência da vida; como diz o poeta, “eu apenas fiz reportagem dizendo a verdade” (p.110). O método da observação da realidade pela testemunha ocular é a base de tudo, como o poeta confirma no lindo poema *Cante lá que eu canto cá*: “E eu canto as coisas visíveis/dô meu querido sertão” (p.72). Logo, vem se juntar a ela uma condição *sine qua non*: o conhecimento que vem da observação só pode ser adquirido através da experiência de quem vive mesmo no sertão, de quem conhece de dentro a

2 Em desacordo radical com o texto da contracapa da mesma edição, o qual, ficando na posição bem confortável e arrogante do discurso convencional, incita o leitor à desconfiança: “Destaque-se, portanto, a necessidade de uma leitura desconfiada deste diálogo, visto sob qualquer prisma (como ciência, jornalismo ou literatura)”.

sua realidade: “Só canta o sertão direito/com tudo quanto ele tem/quem sempre correu estreito/sem proteção de ninguém” (p.69) ou ainda, e em prosa desta vez: “É preciso saber interpretar... porque *Cante lá que eu canto cá* é só em um sentido que eu digo: é que o poeta da cidade, ele não sabe cantar o sertão como o Patativa canta, porque ele poderá já ter vivido no sertão um dia, um mês e tal, mas ele não sabe a vida do sertão! Ele não sabe por experiência que é que eu digo no poema” (p. 69).

Sente-se a indignação do poeta, quando confrontado à leitura mutilante que fizeram desse poema os eruditos. Sentindo-se atacados e criticados no que é a base do seu poder – o saber livresco –, catalogaram logo o poema de Patativa como uma sátira! Nem leram bem o poema que, na verdade, trata do confronto – filosófico! – de dois mundos, de duas civilizações diferentes, como confirma Patativa: “É que muita gente acha que aquilo é como uma sátira. Não é! Não é uma sátira! Eu conto lá a vida dele” (p.69), quer dizer: a “nossa” vida (a do poeta do sertão) oposta à vida “dele” (a do poeta da cidade)!

Noutros trechos, o poeta especifica mais o conteúdo dos seus poemas-testemunho: “Porque eu sempre gostei de fazer esse trabalho de nordestino, falando do Norte e do Sul, falando do nosso Nordeste, nossa terra e o sul, o sofrimento deles quando vão para lá” (p.112). Não é, então, o papel do poeta um papel neutro, de simples observador. O poeta nasceu não só como o dom da poesia, como também com o da verdade e da justiça. O poeta comenta, critica, ensina; ele elabora cada vez de novo “o raciocínio de saber o que é bom, o que é ruim, ou (...) como é a vida” (p. 46) ou, como ele diz também: “aquilo que eu sinto, aquilo que eu vejo e reproduzo com os meus versos” (p. 26).

Muitos poetas da oralidade já sublinharam essa missão dupla da sua poesia e a dupla missão do poeta<sup>3</sup>: informar e comentar/ensinar, formar a opinião do povo, como já cantou, no século XIX, o gaúcho Martin Fierro e repete um payador argentino num CD recente: “Me descubro reverente en la parte del Martin Fierro que me tenga que descubrir, y digo con Martín Fierro que soy un cantor que canta opinando” (Hernández, 1872).

A vontade de ser porta-voz de um conhecimento da vida baseado na observação e na experiência dela se trai de maneira bem interessante no fragmento da entrevista em que Gilmar quer sugerir a Patativa uma ideia muito comum na cultura erudita: a de que o cego teria, sobre o mundo, um “olhar” vindo só de dentro, diferente. Patativa é categórico na negação: “é que o pensamento aquele que vê, como eu já vi, li e escrevi tudo (...), ele fica enxergando é somente com o tino, com o sisno ou a visão (...), vem duma base do que ele enxergava quando tinha a visão” (p.30-31). Apesar de ele ter perdido a vista, o poeta continua alimentando a sua poesia com as coisas que ele “viu, viveu e ouviu dizer”, (como diria o poeta Jota Borges para descrever o conteúdo da sua poesia), às quais Patativa acrescenta outra fonte de inspiração: o que ele já leu.

3 A palavra alemã para os poetas da oralidade – *avisensänger* – é muito reveladora dessa função dupla. O sentido da palavra se torna claro quando lembramos a palavra portuguesa avisar (alguém). Esse verbo tem uma significação complexa: dar notícia/informar/dar conhecimento/ensinar ou instruir. Com efeito, os *zeitungssinger* ou *avisensänger* eram artistas multifuncionais: músicos, cantadores que traziam a informação e o seu comentário, divertimento, conhecimento, instrução e a moral da história cantada. Não é por acaso que a palavra alemã que é sinônimo de *zeitung*, a saber, *nachricht* tem a mesma raiz que a palavra para ensino, que é *unterricht*.

## Realidade e verdade: a missão do poeta

Há na entrevista-diálogo uma expressão recorrente que o poeta utiliza para definir o conteúdo da sua poesia. Na página 27, por exemplo, encontra-se: “E bato sempre em cheio na vida real”, frase retomada com uma ligeira variante na página 48, a respeito da sua poesia “que bate dentro da vida real” e que, na página 55, “dá sempre dentro da nossa vida real”. Comunicar e ensinar ao povo essa experiência e esse conhecimento (“essas filosofias”) da vida real é a verdadeira missão do poeta-testemunha que, por esse motivo mesmo, tem de contar a verdade, outra palavra-chave da filosofia de Patativa: “Sou o poeta nato. O poeta, vamos dizer, apaixonado. E gosto da poesia que traga, assim, essas filosofia, essas verdades contidas nela...” (p. 165).

Na visão do poeta, o dom da poesia associa-se ao conhecimento da verdade; a missão de ser o porta-voz da verdade é apresentada como uma autêntica vocação<sup>4</sup>: “Eu, que também de nascimento mesmo, eu comecei logo a ver a verdade, a justiça e a verdade, viu?” (p. 74). Podemos concluir que o poeta “nato” nasceu com vários dons: o da arte da poesia, o da capacidade de ver a verdade e o da visão da justiça. A missão do poeta é também uma vocação que Deus lhe impôs.

O amor à verdade é a preocupação principal do poeta: “Mas o que eu mais gostei de ler, como eu já lhe disse, as pregações de Jesus, a vida daquele tempo, aqueles exemplos, com aquelas parábolas, mostrando a verdade” (p. 89). Noutro trecho, Patativa diz abertamente da sua desconfiança ou da falta de interesse pela poesia de “ficção” do poeta erudito da cidade, aquela poesia que “quem tem pouca leitura lê, mas não sabe o que é” (p. 72).

A vontade de verdade é tão forte na mente do poeta que ele nega categoricamente toda e qualquer sugestão de Gilmar sobre outros caminhos de interpretação da sua poesia; o poeta não cai nas armadilhas do pesquisador, como ele próprio está consciente (e vigilante!): “Que eu sei bem como é, como são os pesquisadores, a sua maneira, a sua qualidade pra poder arranjar aquilo que ele está interessado” (p.122). Vejamos, por exemplo, o fragmento na página 126, em que Gilmar tenta sugerir que um bom título é escolhido para seduzir o público:

PA: Primeiro eu penso o quadro, aquela história que eu imaginei na mente, viu? Ali, por ali, pelo sentido, aí eu procuro o título. O título é preciso ser bem aplicado...

GC: Sedutor.

PA: Para poder dar certo com a história, não é?

As expressões “pelo sentido”, “bem aplicado” e “dar certo”, revelam bem a função do título que tem de ser escolhido ao serviço da verdade contida no poema. O poeta também não cai na armadilha seguinte que se encontra na página 140:

4 No sentido em que se utiliza esse conceito, por exemplo, na Igreja Católica: a vocação do padre, que é considerado intercessor de Deus na Terra e portador/transmissor da palavra sagrada de Deus.

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?

Dizer a verdade sobre a vida da comunidade: eis a missão do poeta “social”, o que explica porque Patativa tem pouca poesia revelando coisas pessoais da sua vida individual, aquela poesia que Gilmar, na entrevista, chama de “poesia apaixonada”:

GC: Patativa gosta de poesias sociais, mas também gosta de uma poesia apaixonada ?

PA: É, mas não tenho muita poesia apaixonada, não. É... quase que não tenho. Eu tenho é... só poesia... quase só poesia social. (p.132).

Um pouco mais tarde, Patativa reconfirma essa constatação quando o entrevistador quer falar da seleção dos seus poemas declamados: “Aí escolho, conforme o ambiente, mas a minha poesia é quase toda social. Mas também tem outro sentido. Tem mais, né ? É. Enquanto eu tou recitando ele... eu tou mostrando a verdade, dentro daquele poema, tudo direito, viu ?” (p. 138). A precisão com a qual Patativa responde mostra de novo a função dupla dos grandes poetas da oralidade:

Compor poesia “social” que diga a vida e a memória da comunidade; “Dar/ter mais”, acrescentar outra mensagem/sentido, dar à poesia mais sentido, quer dizer, mostrar (dentro do poema), explicar, ensinar a verdade, a justiça.

## A vocação do poeta e os limites da verdade

O poeta gozador filósofo contemplava tudo  
(...)  
Tentando agradar através dos seus versos.  
Oliveira de Panelas<sup>5</sup>

Patativa insiste muito nesse sentido primordial e comunitário da palavra “social”; ele é o poeta de toda uma comunidade, como ele próprio diz: “Eu sou o poeta do engraxate, do chapeado, do ajudante de carro, do dono do carro e do doutor, quando ele me quer. Comigo não há distinção” (p. 115). Isso é fundamental para o poeta, sendo a comunidade quem o faz viver como poeta através do reconhecimento da sua missão: “Mas sempre, tudo aquilo que eu faço, o povo apoia, porque eu sempre gosto de falar a verdade, uma coisa filosófica” (p. 132). É na percepção dos ouvintes, na recepção pelo público e nas reações do povo que o poeta-testemunha vê que está no bom caminho,

5 As citações de Oliveira de Panelas vêm todas do CD *Oliveira de Panelas: 40 anos de cantoria*, na Série Grandes Repentistas do Nordeste, vol. 16.

que o poema é bom, que ele é bom poeta: “Minha consciência vem já do julgamento dos meus apreciadores, viu? É, e aí, então, eu fico acreditando neles, viu?” (p.83), razão pela qual o poeta tem de fazer tudo para agradar ao público: “...eu me preocupo em agradar o meu público com muito carinho, com muita atenção” (p.115).

Há na entrevista-diálogo duas passagens que mostram os limites da verdade, tal como ela é vista, sentida pelo poeta, ser humano individual, cuja vocação é ser o poeta social que ensina “a verdade, a justiça e a verdade” (p.74). Como vimos, Patativa começa a entrevista-diálogo com a definição do seu repertório temático, sendo “a nossa vida, a nossa terra, a nossa gente”, quer dizer, toda a realidade da vida da comunidade nordestina. Os limites da missão começam a se tornar visíveis quando Gilmar de Carvalho quer falar dos dois grandes temas da vida do povo do Nordeste, a religiosidade e o cangaço, através dos dois grandes nomes: Padre Cícero e Lampião!

Na página 57, Gilmar aborda o tópico pela primeira vez:

GC: O senhor teve alguma influência do Padre Cícero?

PA: Não, eu não tive o prazer de conversar com o Padre Cícero, viu? Não, nunca conversei com o Padre Cícero, viu?

E Patativa continua a conversa de maneira bem reveladora: “Agora, eu fiz aquele poema que você viu, ‘O Juazeiro’, não é ? (...) Uma ‘Saudação a Juazeiro do Norte’, que ali é uma verdade. Juazeiro cresce apoiado na glória do Padre Cícero (...) Que ninguém tire aquela crença. E nem deve procurar tirar. (...) E nem desviar aquele povo” (p. 57). Para justificar a ausência, na sua poesia, do Padre (que é, na verdade, uma figura central da vida e da verdade nordestinas), Patativa explica que ele saudou a cidade criada pelo padre: Juazeiro do Norte. Na mesma página ainda, Gilmar, insatisfeito com a resposta, insiste para compreender melhor. Patativa, falando dos romeiros, reconfirma a importância do Padre:

PA: Eu dou razão a eles. Deus me livre de fazer um poema contrariando a...

GC: Contrariando os romeiros?

PA: Sim! Contrariando o romeiro.

Só depois de nova insistência de Gilmar, que continua insatisfeito, Patativa diz, enfim, a “verdade” que está por trás e que ele não pode revelar diretamente: “Ah! Juazeiro do Norte... representa assim a figura do Padre Cícero e continuará crescendo constantemente sempre apoiado nas glórias do Padre, viu? Por causa dessas romarias. O Juazeiro é feito pelos romeiros, viu? Essas propagandas, tudo isso e esse dinheiro... Há tanta gente que propaga ali o Padre Cícero, mas que... não acredita! Mas que acredita no dinheiro, no progresso, nos dois... e assim, Juazeiro vai crescendo, crescendo... E há de crescer, viu?” (p.58-9). Querendo agradar ao seu público, querendo ser porta-voz de todos, o poeta “social” precisa cantar verdades que possam ser reconhecidas, admitidas e “acreditadas” pela sua gente, pela comunidade toda. A resposta de Patativa mostra as fronteiras

entre verdade individual e verdade social, os limites da liberdade de expressão do poeta social, cuja visão muito crítica e cuja verdade “pessoal” ele nunca vai poder nem querer por em verso para não ofender o romeiro.

Uma discussão comparável encontra-se na página 62; desta vez trata-se da figura muito controvertida de Lampião:

GC: Qual é a sua opinião sobre Lampião?

PA: Eu nunca escrevi nada sobre Lampião (...)

Um pouco além, Patativa insiste mais ainda com palavras que traem o seu mal-estar: “Mas eu nunca quis escrever nada sobre Lampião, viu? (...) Mas não que eu considerasse ele um bandido. Eu não. Eu... eu considero ele... que ele foi, assim, um guerrilheiro, viu? É sim. E revoltado contra injustiça.” Essas palavras revelam de novo os limites da missão do poeta social que “de nascimento mesmo” começou logo “a ver a verdade, a justiça e a verdade” (p.74). A sua lucidez inata e o seu amor à justiça lhe permitem ver Lampião como um irmão, revoltado como ele contra a injustiça. Porém, sendo Lampião uma figura das mais controvertidas do mundo do Nordeste, Patativa tem consciência de que não se pode falar dele sem desagradar a muitos: o poeta social se transformaria em “político”.

Deve ser esse também o motivo pelo qual o poeta não quis fazer obra de encomenda; na obra de encomenda, na verdade, o poeta social<sup>6</sup> se tornaria político. Ele não diz mais a verdade de todos, mas a “verdade” de alguns, a daqueles que têm o poder de encomendar e comprá-la, obrigando o poeta a desagradar a muitos:

GC: Patativa, o senhor não gosta muito de fazer trabalho de encomenda, não é?

PA: Não, eu não gosto. Eu não gosto porque eu temo não ... não agradar (p. 154)

## Verdade e imaginação

Nesta viola plangente  
Vou concluir meu repente  
Tirado da minha mente  
Da grande imaginação  
(Oliveira de Panelas)

Numerosas são as passagens da entrevista em que Patativa insiste noutra termo-chave da sua filosofia, geralmente chamado de *imaginação*, acompanhado de dois verbos: *inventar e criar*. À primeira vista, um leitor erudito vai dizer que esses termos estão em contradição flagrante com o que Patativa diz ser a missão do poeta: “dizer a verdade da

<sup>6</sup> No sentido duplo: poeta da comunidade toda e poeta que diz a verdade e a (in)justiça dentro dela.

realidade da vida da gente”: “mas mesmo quando eu cantava ao som da viola, eu nunca deixei de criar esses poemas que eu crio assim, na minha imaginação” (p.42). Desse modo, falando dos títulos dos seus poemas, ele caracteriza o conteúdo do poema como sendo “...aquela história que eu imaginei na mente, viu?” (p.126). O leitor tem a impressão de que o próprio Patativa está consciente de que a sua afirmação pode causar muito estranhamento na mente erudita do seu entrevistador: “...eu estava lhe dizendo há pouco que tudo eu crio na minha imaginação (...). Mas veja o fundo de verdade” (p.28).

Repetidas vezes, Patativa insiste na relação entre realidade, verdade e imaginação, que parece fundamental na visão dele. Falando do poema *A cobra falou*, ele diz: “Eu sou o poeta que crio tudo na minha imaginação (...) E bato sempre em cheio na vida real” (p.27). Na página 48, ele tenta explicar como produz os seus poemas, voltando à mesma afirmação: “E repleto de poema. Tudo criado na minha imaginação! Mas que bate dentro da vida real, não é?” Logo em seguida, Patativa tenta mais uma vez definir a relação entre a realidade do povo, fonte da sua sabedoria, a verdade e a imaginação, a respeito do exemplo do folheto *Brosogó, Militão e o Diabo*. Patativa diz: “Isso foi eu que inventei, viu? Mas no fim, porque eu desejo minha poesia assim, o desfecho dá sempre dentro da nossa vida real” (p.55).

Podemos constatar que a conjunção *mas* repete-se cada vez (p. 28, 42, 48, 55, 126) que Patativa aborda o assunto: Imagino tudo, mas é a realidade! Parece que ele está consciente de que esse tema é muito difícil de compreender para o entrevistador-amigo; ele multiplica os exemplos na medida em que Gilmar insiste em querer saber mais e melhor. Examinemos alguns exemplos. A respeito de *A vaca Estrela e o boi Fubá*, Patativa diz explicitamente: “Criei na minha imaginação aquele caboclo, contando a um doutor, lá no Sul, a causa de ter ele saído do Nordeste” (p.103). Noutra passagem da entrevista, ele é mais explícito ainda, negando até a observação pela testemunha ocular como fonte do poema intitulado *Filho do gato é gatinho*: “Pois bem, nada... eu nunca vi aquilo. Eu crio na minha mente qualquer um trabalho desses” (p.50). Na página 51, o exemplo de *A escrava do dinheiro* é muito pertinente: “Ali é um sonho desfeito e ao mesmo tempo é eu mostrando a verdade sobre o dinheiro, de quem não sabe possui-lo.” Podemos agora completar a tese de Patativa: Imagino tudo, mas é a realidade e é a verdade!

Só podemos concluir que Patativa tem uma concepção da verdade diferente da do leitor erudito, que ele está consciente disso e que ele reivindica a sua diferença com muita força e convicção. Com efeito, a verdade no testemunho/depoimento do mundo livresco de hoje baseia-se em tudo quanto possa ser verificado em documento escrito ou cientificamente provado: o nome exato da pessoa, data de nascimento, lugar de nascimento, a hora exata do evento pesquisado, os nomes exatos das pessoas presentes, a paternidade do inculpado etc etc. Esses dados é que são indispensáveis para um testemunho, um relato ou uma história poderem ser aceitos como verdadeiros hoje em dia. Numa civilização da oralidade, sem passaporte, cartão de identidade nem pesquisa de DNA, em que os nomes exatos das pessoas e dos lugares facilmente se diluem na percepção dos ouvintes durante a performance do declamador, esses dados fundadores da verdade no mundo da escrita não têm nenhuma relevância, como exclama Patativa, talvez um pouco irritado

por tanta insistência do amigo-pesquisador: “...na Fazenda Cangati – sei lá se existe o diabo dessa fazenda! Na fazenda Cangati chegou energia rural...” (p. 150).

Podemos concluir que a realidade e a verdade de Patativa têm outra definição e outro conteúdo e que essas significações, diferentes das do mundo da escrita, têm também a ver com as duas funções, inseparáveis uma da outra, que exerce o poeta da oralidade: informar e ensinar. Verdade, na visão de Patativa, é o que o público do poeta social, a comunidade do mundo nordestino, reconhece, admite e acredita; é tudo quanto Patativa é capaz de transmitir sem desagradar a esse público. Verdade é a sabedoria e filosofia que ele pode “mostrar” dentro da realidade do povo e ensinar ao mesmo povo, declamando os seus poemas. E, para essa verdade existir como verdade, o público tem de aceitá-la, tem de acreditar nela no sentido de “dar crédito”, dar fé, integrá-la na sua memória. Como aquelas verdades que constituíam a leitura preferida de Patativa: “Mas o que eu mais gostei de ler, como eu já lhe disse, as pregações de Jesus, a vida daquele tempo, aqueles exemplos, com aquelas parábolas, mostrando a verdade” (p.89)<sup>7</sup>.

## Imaginação e ficção

Tudo acontece lá no sertão  
Pleno de encanto de imaginação

Se duvidar, então vá lá para ver  
É puro viver, virando canção.  
Socorro Lira<sup>8</sup>

Refletindo agora um pouco mais sobre (a etimologia de) a palavra ficção, o termo que se tornou o critério por excelência da definição da literatura escrita moderna, compreendemos melhor o enorme imbróglio instalado nas ciências humanas em torno do termo, sinônimo de *criação e invenção*. O *Robert-Dictionnaire historique de la langue française* começa com a constatação de que, em latim, *fictio* significa invenção, criação, imaginação. O termo vem de uma raiz indo-europeia *feigh*, que tinha uma significação muito concreta: modelar a massa da argila para criar uma forma. É o que Patativa, na entrevista, dá como base da sua poesia e o que ele pratica nela: contemplar a vida existente, utilizar o material por ela oferecido para criar/inventar uma história que diz a verdade sobre ela.

Em seguida, o *Robert* explica que no século XIII é encontrada, na Língua Francesa, pela primeira vez, uma nova significação do termo. *Fictio* se torna fato imaginado, oposto a *realidade*. Nasce assim uma nova significação – derivada da primeira – que instala uma dicotomia com consequências muito grandes. No campo já bem definido da cultura escrita/livresca do século XVIII haverá uma nova mudança profunda que vai

<sup>7</sup> Pensamos no gênero chamado *exemplum* tão frequente na literatura medieval europeia e, como a poesia de Patativa, produto de um período em plena transição da oralidade para a escrita.

<sup>8</sup> Refrão de ‘Ave Maria do Mato’, canção número 5 do CD da cantora, poeta, compositora brasileira, nordestina. LIRA, Socorro. *As Liras Pedem Socorro*. São Paulo: Abril, 2005.

dar, no mundo da cultura escrita, a significação moderna da palavra *fiction*: tudo que pertence ao mundo do imaginário, ou seja, o oposto da realidade.

Como já podemos ver, a poesia de Patativa é imaginação/criação/invenção no primeiro sentido da palavra *ficção*; ela funciona a serviço do conhecimento da realidade, da vida e da sua verdade; é invenção/ficção que utiliza o material da realidade, no seio da realidade. A literatura moderna, bem pelo contrário, apropriou-se da segunda significação da palavra *ficção*, aquela que nasce no século XVIII, para elaborar uma nova dicotomia: ficção versus realidade, dentro da qual a ficção se tornou ruptura com a realidade e, reduzida assim ao imaginário, irá se tornar o critério exclusivo da verdadeira obra literária, a do cânone.

É essa dicotomia que os literatos, em seguida, utilizarão ao elaborar mais um argumento para desprezar e marginalizar a poesia oral e popular e criar, em cima dela, nova dicotomia. Na teoria literária, o trabalho do imaginário, chamado ficção, tomada na segunda acepção do termo, torna-se critério principal da definição da literatura do cânone. Na boca dos mesmos teóricos, o trabalho do imaginário dos poetas como Patativa – aquela *ficção* na primeira acepção do termo! – esse trabalho da imaginação que vem das tradições do povo, irá se chamar superstição e credulidade.

Patativa via e sabia bem isso, como mostram estes versos de *Cante lá que eu canto cá*, em que ele opõe a imaginação das “coisas visíveis do meu querido sertão” à dos “negócios impossíveis” da literatura erudita. No trecho seguinte do poema, ele retorna ironicamente – ou, como diria o próprio Patativa: “debochadamente” os argumentos dos eruditos contra eles próprios:

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 impossível.  
E eu canto as coisas visível  
do meu querido sertão.

---

9 Patativa utiliza, na entrevista, o adjetivo debochado para avisar/alertar explicitamente o seu interlocutor e os futuros leitores do livro do conteúdo (possivelmente) irônico, lúdico ou crítico das suas palavras. Oliveira de Panelas utilizaria, com o mesmo intuito, o adjetivo gozador: “O poeta filósofo gozador viajou [...]”.

## Versejadores e poetas

A explicação da relação entre realidade, verdade e imaginação, tão diferente das do mundo da escrita, é uma das grandes preocupações do poeta durante toda a entrevista. Ele insiste nessa especificidade, aproveitando cada oportunidade oferecida durante a conversa para sublinhá-la. Assim, ao explicar por que “A cantoria é muito mais fácil do que o improviso falando”, ele faz uma distinção entre dois tipos de poetas: o versejador e o verdadeiro poeta. “Agora, versejar, Gilmar, é até fácil. Olhe, um carro vira ali e tal e mata dez, doze, quinze pessoas, viu? O poeta versejador, ele conta tudo aquilo muito bem direito, não falta um nada, viu?” (p.50). Logo em seguida, sem dar atenção à observação de Gilmar de Carvalho, a quem ele nem permite terminar a sua frase, Patativa continua na sua própria linha de pensamento:

GC: Tem tempo para criar...

PA: Mas é porque ele viu, não é? É o que eu digo: a diferença do poeta para o versejador é porque o Patativa faz é criar na mente. (p.50)

Aparentemente, a distinção é esta: o versejador é quem foi testemunha ocular de um evento e “reporta”, conta tudo “direitinho”, ao passo que o poeta cria, inventa, imagina.

As coisas se tornam mais claras e completas quando Gilmar aborda mais uma vez o assunto do cordel, já discutido com Patativa na parte da manhã, e que uma leitura transversal permite confrontar, na parte da tarde, com a página 142:

PA: [...] é que os cordelistas, eles sempre... eles não criam, não é? Eles gostam de contar aquele passado, isso e aquilo e tal.

GC [lembrando-se da primeira definição dada por Patativa e do exemplo do carro que virou]: Ou então alguma coisa que aconteceu.

PA: É sim. Uma coisa que aconteceu. Não é como o Patativa de contar uma *Escrava do dinheiro*, *A morte de Nanã* ...

Aqui, os dois amigos reúnem, já bem tarde na parte da tarde do dia da entrevista, as duas funções principais de todos os poetas das civilizações da oralidade:

- Informar as notícias e as novidades (“alguma coisa que aconteceu”) como testemunhas oculares;
- Ser porta-voz da memória da comunidade (“contar aquele passado”), como testemunhas auriculares dos conhecimentos e das verdades que lhes foram ensinadas no decorrer da vida.

A distinção entre os versejadores que contam em verso, “reportam”, “fazem reportagem” e fazem reviver o passado no presente (Lemaire, 2002) situa-se no fato de que Patativa, tendo observado e aprendido tudo isso da vida, da terra e da gente, e com base nisso, cria na mente, inventa, imagina: tornou-se poeta-filósofo da verdade! Até

nos seus cordéis publicados há muitos anos, o poeta-repórter se perfilava como poeta-filósofo: “escrevi bem uns treze ou quinze... Mas no meu cordel, é quase que era eu que criava as coisas também, viu?” (p.55) e continua dando um exemplo: “Como aquele negócio que tá no meu folheto *Brosogó, Militão e o Diabo*. Isso foi eu que inventei, viu?” (p.55). Na visão do poeta, a missão do cordel é divulgar a notícia/ novidade e contar o passado. Se ele confessa que não gosta muito de fazer cordel – apesar de ter publicado vários no passado! –, compreendemos agora o porquê: não é essa a missão dele.

Tão fácil dizer que Patativa desprezava os versejadores, como escreveram vários críticos pensando em termos daquelas dicotomias que o discurso convencional sobre cordel adora. Tão fácil ficar tranquilo e seguro nas dicotomias confortáveis e sempre sedutoras da inferioridade versus a superioridade, em vez de escutar a voz de Patativa quando ele explica a diferença entre o “poeta versejador” e o que “tem mais”<sup>10</sup>. Na verdade, os dois tipos de “poetas” são detentores e portadores de funções diferentes, como ele explica a respeito da sua poesia e como ele mostrou com a publicação da antologia cujo título lúdico, *O balceiro*, traz a poesia “de todos os poetas e versejadores do Assaré” (p.148), selecionados pelo próprio Patativa.

## A poesia diz a verdade, não é prosa

A introdução intitulada “Viva voz” que redigiu Gilmar de Carvalho para o livro-entrevista questiona uma concepção da relação entre sujeito e objeto de pesquisa que até hoje é considerada pela maioria dos pesquisadores em ciências humanas e sociais como “científica”, constituindo o critério incontornável para o reconhecimento como objetivos dos resultados adquiridos: “Complicada essa relação invasiva. Os limites éticos entre o que se quer saber e o que pode ser dito são tênues” (p.11).

Dez anos depois, esse questionamento corajoso se tornou um dos mais discutidos em ciências sociais, levando a um questionamento radical dos resultados das pesquisas baseadas na relação convencional entre o pesquisador, sujeito da pesquisa, e o seu objeto, quer dizer: o ser humano entrevistado<sup>11</sup>. Desde essa primeira página do livro, Gilmar diz com toda a precisão e clareza o que acontece quando o pesquisador tem a coragem e a inteligência para se autoquestionar e mudar de atitude:

A estratégia de dizer o máximo possível de poemas (...) me parecia uma forma de escapar às perguntas embaraçosas e ganhar tempo. Cheguei, grosseiramente, a desligar o gravador, por alguns instantes. Depois compreendi que Patativa se concretiza na performance e que o que ele tem a dizer, e que lhe parece relevante, está nos poemas. (p. 11)

10 No sentido em que Patativa utiliza essa expressão durante a entrevista: “Dar/ter mais”, quer dizer mostrar a verdade e a justiça dentro do poema.

11 Veja a primeira parte da tese de Joseilda de Souza Diniz, *José Alves Sobrinho-poète entre deux mondes*, intitulada ‘Les voix de la recherche’, a ser defendida em dezembro de 2009 na Universidade de Poitiers.

Assim foi que Gilmar descobriu o que pode ser considerado a chave principal para o acesso à poesia de Patativa, para a compreensão da sua filosofia: sendo a missão e o “dom divino” (p.165) dos grandes poetas da humanidade a de ensinar a verdade, é a poesia, “expressão sagrada” e “coisa divina” (p. 165), que traz, diz e ensina a verdade! A prosa é incapaz de realizar essa missão; ela não é, por sua essência mesma, capaz de exercê-la. A prosa sempre hesitante, repetitiva, as frases inacabadas do poeta, registradas e transcritas no livro-diálogo, ilustram a tese do poeta; a verdade só pode ser expressa e transmitida pelo verso. Nesse sentido, Patativa, como muitos outros poetas da oralidade, desconfiava da prosa e via nela uma fonte permanente de mentira, como ele diz na página 143: “É porque eu sou muito cuidadoso e os jornais sempre noticiam – não todos – ali tem uma coisa que eles procuram encobrir, viu?” (p.143).

Talvez seja essa a razão também pela qual os poetas e versejadores do Nordeste que se especializaram no cordel noticiário geralmente não se dizem “jornalistas”, cuja prosa na visão do povo mente, mas, como fez o poeta José Soares, “repórter”, quer dizer: o poeta cuja notícia/novidade “traduzida” em verso por ser “reportada em verso” informa trazendo a verdade.

## Verdade e ritmo: beleza e poesia

É este o tema central do pensamento de Patativa: é a poesia que diz a verdade capaz de agradar ao público; é nessa verdade que reside a sua beleza. Ele insiste muito nessa especificidade da sua poesia, opondo-a à poesia escrita e distinguindo-a dela cuja beleza situa-se na linguagem poética. Mas, como diz Patativa: “(...) a beleza da poesia não consiste na linguagem, viu? (...) Consiste no poeta saber dizer com precisão aquilo que ele pensou, aquilo que ele quer” (p.45).

Tão importante essa ideia que o poeta insiste mais duas vezes nela no decorrer da entrevista. Uma primeira vez ainda na parte da manhã: “(...) que a beleza da poesia não consiste na linguagem. É um segredo que nem o próprio poeta sabe descrever. É falar com desenvoltura, com espontaneidade, com graça, com beleza, aplicando, mostrando aquelas imagens, aquelas comparações.” (p.84). Lembramo-nos da leitura preferida de Patativa, a Bíblia, que ela também é um livro sobre “a vida daquele tempo, aqueles exemplos, com aquelas parábolas, mostrando a verdade” (p.89)<sup>12</sup>.

Na parte da tarde e já bem no final do livro, Patativa volta mais uma vez à mesma ideia: “Porque a beleza da poesia consiste na colocação das palavras. Toda palavra cabe no verso. Depende de saber colocar (...) Pra poder ficar... simpático, bonito, ter graça, não é?” (p.163). Eis o outro segredo da beleza da poesia: “saber colocar as palavras”. Além da verdade do conteúdo, o segundo critério da beleza é formal: é o da perfeição do ritmo do verso. A verdade exige o ritmo, tanto para sua produção e transmissão pelo po-

<sup>12</sup> Pensamos no gênero chamado *exemplum* tão frequente na literatura medieval europeia e, como a poesia de Patativa, produto de um período em plena transição da oralidade para a escrita.

eta e para a sua recepção pelo público quanto para sua memorização pelas testemunhas oculares e auriculares e para, mais tarde, a sua memória poder, a qualquer momento, graças ao ritmo do verso, tornar-se presente e performance de novo.

Simone Mendes dá, em sua contribuição para este livro, intitulada *A fórmula: ritmo em Patativa do Assaré*, um exemplo impressionante da unidade inextricável da verdade e do ritmo na poesia de Patativa, poesia que, como diria Michel Foucault, ainda não serve para dizer, mas para fazer, para agir dentro da comunidade ou, como diria Patativa, para “dar certeza”. Simone encontrou os versos no folheto *O padre Henrique e o dragão da maldade*, no qual Patativa, tendo feito um pequeno excurso fora da trama da narração da história, diz: “Meu caro leitor desculpe/esta falta que cometo/me desviando do assunto/da história que lhe remeto.” Como sabemos, o assunto de Patativa é sempre a verdade. Ora, querendo explicar o excurso, o poeta diz, na estrofe seguinte: “Se me desviei do ritmo/não queira se aborrecer”, mostrando que, na sua visão, o assunto/verdade e o ritmo constituem uma unidade. A verdade está no ritmo; é o ritmo que traz a verdade durante a improvisação poética pelo poeta que recebeu de Deus, quando nasceu, esses dois dons – o da poesia/ritmo e o da verdade. A missão do poeta é também uma vocação.

## O poeta-filósofo

A poesia é assim uma expressão sagrada...  
É uma coisa santa... É um dom divino. (p.165)

Os dons inatos do ritmo e da verdade são os daqueles poetas visionários que Oliveira de Panelas, na canção 3 do já referido CD, intitulada *O poeta gozador*, caracteriza como o “poeta filósofo que contemplava tudo”. Patativa via-se como filósofo, como vários trechos da entrevista confirmam: “eu sempre gosto de falar a verdade, uma coisa filosófica” (p. 83) e resumem no final do livro: “E gosto da poesia que traga, assim, essas filosofias, essas verdades contidas nela.” (p.165).

Resumindo agora o percurso da nossa leitura transversal do livro-diálogo, podemos concluir que, na filosofia de Patativa, a verdade é ritmo/verso, ela é “como a realidade”; ela é “como a vida”, e ela é também “uma coisa filosófica” (p.83). O ritmo é a sua base e garantia, mas como explica Patativa, não é só: “...a quadrinha é fácil de rimar. Mas para encerrar essas verdades que eu estou dizendo é mais difícil. Não é só improvisar, não!” (p. 166).

Patativa expôs sua filosofia da vida e do mundo de maneira mais explícita e completa no poema intitulado *Cante lá que eu canto cá*. Ela baseia-se na consciência de que o poeta-filósofo é porta-voz de um mundo, o mundo rural, que é também uma civilização, diferente da civilização das elites e do poder, concentrada, na visão de Pa-

tativa, na cidade e na ciência livresca: “Pois você já está ciente/ Nossa vida é diferente/ E o nosso verso também.” (p. 73)

Essa noção de *diferença*<sup>13</sup> é fundamental para Patativa; ele a reivindica com muita autoconsciência, segurança e “deboche” contra as de *primitivismo* e inferioridade que o discurso letrado das elites propaga com munificência para legitimar as suas políticas de marginalização e exclusão das tradições do povo. Com a sua visão crítica,

Patativa insere-se na linhagem dos pensadores críticos que no decorrer do século XX desconstruíram, lenta e progressivamente, o discurso onipotente e arrogante das ciências humanas.<sup>14</sup>

Elaborado sob forma de dicotomia que imita o discurso oficial – a poesia de Patativa pode ser muito “debochada” (p.156) como ele próprio avisa! –, o confronto que o poema elabora em *Cante lá que eu canto cá* serve para emitir uma mensagem que tem pouca coisa a ver com a sátira que os eruditos viram nele. Patativa reivindica no poema um direito fundamentalmente humano: o de ser considerado e respeitado como *diferente* e sem que a diferença seja motivo de desprezo! Essa reivindicação da diferença, do reconhecimento e do respeito dela num pé de igualdade desconstrói a dicotomia convencional cujo pressuposto é o da inferioridade do mundo rural, da oralidade, oposta à superioridade do mundo burguês, urbano, do saber livresco, do poder.

Patativa critica também as pretensões universalistas do conhecimento propagado pelo mundo dos eruditos: “Você teve educação/ aprendeu muita ciência/ mas das coisas do sertão/não tem boa experiência.” (p.69). Ele insiste naquilo que é para ele a base de todo e qualquer conhecimento autêntico: a observação e a experiência “de dentro”, o que lhe permite mostrar os limites do saber livresco, denunciando as suas teorias pré-fabricadas que menosprezam o mundo de Patativa, mutilando o conhecimento dele por ignorância. Na verdade, o mundo livresco e o seu conhecimento são tão limitados e incompletos quanto o conhecimento dos que não pertencem a ele: “Com os seus esse bem feito/ não canta o sertão direito/ porque você não conhece/nossa vida aperriada.” (p.70).

O filósofo Patativa opõe a verdade dos livros, fonte do poder das elites, à do “livro” da natureza, fonte da sabedoria do poeta: “...quero mostrar ao povo, quero mostrar ao leitor que não é a filosofia não é uma coisa que ele vá aprender lá no colégio, na escola ou coisa não! É uma coisa natural que o camarada recebe como uma herança da natureza. Saber filosofar, saber dar certeza e isso e aquilo e aquilo outro, viu?” (...)

O poema *Meu Campina*, com o qual começa, de manhã cedo, o livro-entrevista, esboça e propõe, nesse sentido, a primeira pista de leitura para a filosofia de seu autor, exposta com toda a confiança e segurança de quem se sabe detentor da verdade. A utilização do termo livro, na antítese: livro natural versus livro artificial, como a do verbo

13 O conceito filosófico crítico de *diferença* foi e continua fundamental também nos estudos de gênero, desde os anos 1970, como instrumento para a desconstrução da visão mutilante que propagavam as ciências humanas da mulher.

14 Podemos pensar nas visões críticas que estão por trás de termos como eurocentrismo, viricentrismo, universalismo, scriptocentrismo, ou ainda etnocentrismo.

ler para dizer a aquisição dos dois tipos de conhecimento, mostra bem a atitude que o poeta quer que seja a do leitor erudito, encontrando-o num pé de igualdade:

Eu nasci ouvindo o canto  
Das aves da minha terra  
E vendo os belos encantos  
Que a mata bonita encerra.  
Foi ali que eu fui crescendo  
Fui lendo e fui aprendendo  
No livro da natureza  
Sem puder fazer escolha  
De livro artificial  
Aprendi nas lindas folhas  
Do meu livro natural. (p.18)

É a observação como base do conhecimento versus o conhecimento artificial dos estudos; é a verdade livresca do poeta “literato” versus a verdade observada pelo poeta “simples”<sup>15</sup>, aquele que “leu” na faculdade da natureza, e sempre no plano de fundo: essa visão da igualdade, da autonomia dos dois tipos de conhecimento: “Se aí você teve estudo/ Aqui Deus me ensinou tudo/ Sem de livro precisar” (p. 69).

A ideia da equivalência e autonomia do seu saber é muito pertinente na filosofia de Patativa; ela explica essa vontade de mostrar o valor – igual ou maior – da civilização que ele representa:

Não tenho estudo nem arte  
A minha rima faz parte  
Das obras da criação.  
Mas porém, eu não invejo  
O grande tesouro seu.  
O livro do seu colégio  
Onde você aprendeu. (p.71-2)

Voltamos assim, no final da nossa leitura transversal do livro-diálogo, às duas bases da sabedoria do poeta Patativa e da filosofia dele: o verdadeiro conhecimento vem da observação e da experiência da vida; o conhecimento profundo e a “certeza” dele baseiam-se na beleza da poesia, nos dons do ritmo e da verdade recebidos pelo poeta-filósofo que “contempla” a vida e ensina a sua verdade. O conhecimento do erudito, do homem da cidade, pode ser útil para o mundo desse homem, mas ele não tem o direito de julgar o homem do sertão: “Amigo, não tenha queixa/ Veja que eu tenho razão/ Em lhe dizer que não mexa/ Nas coisas do meu sertão”.

A crítica de Patativa é severa e radical: perante tal ignorância, é melhor eles calarem a boca! A filosofia de Patativa denuncia a arrogância do mundo livresco com o seu pressu-

15 No contexto do poema, o adjetivo *simples* é muito “debochado” no sentido em que Patativa parodia o discurso erudito, no qual *simples* é sinônimo de ingênuo, singelo e utilizado para caracterizar a poesia oral. Há um jogo de palavras com a significação positiva que tinha, originalmente, esse termo, significando *natural, sem artifício*. E é essa distinção que Patativa elabora na sua filosofia; é só comparar com a oposição: livro natural versus livro artificial (p. 19).

posto falso de que pode saber, estudar e definir todo e qualquer tema/objeto sem o conhecer pessoalmente. Crítica severa do pensamento ocidental, com seu universalismo e scriptocentrismo; crítica com a qual Patativa toma o seu lugar na linhagem daqueles filósofos todos que no século XX desconstruíram o discurso convencional.

Essa mensagem filosófica, a da reivindicação do direito de ser diferente num pé de igualdade e sem ser alterado pela ciência/ignorância “de quem não sabe”<sup>16</sup>, é radical como o próprio título do poema: *Cante lá que eu canto cá*, quer dizer: cante como quiser, mas por favor, não venha aqui para, em seguida, divulgar da minha arte e da minha verdade uma visão falsa e mutilante.

A classificação imediata feita pelos letrados sobre o poema como sendo uma sátira do mundo letrado foi a estratégia (consciente ou inconsciente) que lhes permitiu ocultar essa filosofia de Patativa, e, por esse meio, evitar o questionamento – na verdade um confronto filosófico! – sobre as relações que estabeleceu o mundo da escrita, unilateralmente, com a verdade dos outros.

## Conclusão

O livro-diálogo *Patativa poeta pássaro do Assaré* criou o palco ou a “arena” de performance (em termos de John Miles Foley) em que Patativa pôde expor a sua poesia-filosofia como sistema completo e coerente de pensamento autônomo, incluindo uma visão lúcida e crítica da civilização dominante, longe de todos os predicados mutilantes que os eruditos propagaram com tanta munificência a respeito da civilização dele.

Ele traz um questionamento radical do discurso letrado europeu que as elites brasileiras importaram no Brasil sem discernimento. Lá, na Europa, esse discurso tinha sido elaborado progressivamente, no século XIX, como acompanhante do processo político da fundação dos grandes Estados-nação, quer dizer: como suporte ideológico do discurso político nacionalista. Seu objetivo foi ensinar os europeus a se desvincular dos seus laços locais e regionais; a abandonar (política e afetivamente) as milhares de pequenas “nações” e línguas europeias, para se integrarem como cidadãos no grande conjunto de um Estado-nação e falarem todos a sua – única – língua nacional.

O argumento político principal foi o do tamanho geográfico e do progresso: só grandes Estados-nação seriam econômica e politicamente viáveis. Dentro de tal visão do progresso, as regiões tradicionais com a sua identidade política e cultural própria – essas inúmeras pequenas “nações” – tornaram-se entaves, obstáculos no caminho do progresso da civilização ocidental; elas serão politicamente debilitadas e marginalizadas, ameaçadas de morte se não se integrarem no contexto “nacional”.

O papel atribuído durante esse processo político às “pequenas” línguas e culturas,

16 Alusão a um poema-prefácio do poeta José Alves Sobrinho, intitulado “A palavra de quem sabe”, em *De repente cantoria: uma coletânea de versos e repentes dos maiores cantadores do Brasil*, organizado por Geraldo Amâncio e Vanderley Pereira. Fortaleza: FCR, 1995.

geralmente associadas ao mundo rural e ao povo (pobre), mereceria um estudo aprofundado. Numa primeira fase, que vai da Revolução Francesa (1789) até 1870, quando o processo se conclui com a fundação dos dois ‘últimos grandes Estados-nação’ (Itália em 1869 e Alemanha em 1870), as culturas locais e regionais desempenharão um papel bem especial, definido pelo movimento do Romantismo. Elas serão consideradas de maneira positiva como a alma secular do Estado-nação, a sua poesia como *Naturpoesie*, cuja pureza e autenticidade são opostas ao caráter artificial da poesia da elite, a *Kulturpoesie*. O grande movimento romântico propaga a admiração e o culto dessa *Naturpoesie* como portadora das raízes do Estado-nação; um enorme movimento de reabilitação, recolha e salvaguarda desse *folk-lore* (sabedoria do povo) percorrerá a Europa do século XIX. Desvia-se a atenção dos povos das pequenas “nações” (que estão perdendo todo o seu poder tradicional) da dura e crua realidade deles, dando-lhes, em compensação da perda do poder político, um lugar de destaque como base (já antiga!) da nova nação única.<sup>17</sup>

Essas coisas mudam de uma vez os Estados-nação bem estabelecidos quando, por volta de 1880, as elites europeias, na sua euforia do poder, descobrem dois inimigos: um inimigo novo, organizado internacionalmente no movimento operário socialista e comunista, e o inimigo de sempre: os povos das pequenas “nações”. As culturas locais e regionais, de repente, são consideradas uma ameaça da identidade nacional ainda mal estabelecida e mal aceita por largas camadas da população. Começa uma fase de rejeição e perseguição daquelas culturas e daqueles que os estudam com tanto entusiasmo. Para a justificação ideológica de tamanha violência, as elites daqueles finais do século vão procurar os seus argumentos na ideologia que permitiu legitimar politicamente, na primeira parte do século, a dissolução política das comunidades locais e regionais. As culturas e as línguas locais e regionais, a partir de 1880, serão marginalizadas e perseguidas por serem primitivas, cheias de superstições, uma ameaça à boa moral e ao progresso, declaradas atrasadas e fadadas a morrer. Paralelamente começará, na educação, um processo intensivo de “política do espírito”, pelo ensino da história, da língua e literatura “nacionais”, cujos principais promotores serão, no século XX, as faculdades de Letras e de Ciências Humanas das universidades.

No Brasil se repetirá basicamente o mesmo processo quando, em finais de século XIX, os eruditos descobrem a literatura de cordel. Eles, sem precisar ler muita coisa nem escutar bem os próprios poetas, adotam logo fragmentos do discurso europeu para elaborar um discurso erudito sobre o cordel que lembra muito o do século XIX na Europa: poesia simples, do povo, primitiva, ingênua, regional ou local, poetas analfabetos, uma cultura fadada a morrer.

Haverá, no Brasil, desde o início, uma burguesia radicalmente dividida em dois campos que coexistem na mesma contemporaneidade a evolução histórica da Europa do século XIX: a longa fase da admiração de um lado, e do outro a da rejeição. Há uma parte da elite nordestina admiradora e incentivadora da cultura do povo; ela participa

17 Leia-se o estudo fascinante de Eugene Vance, *Signs of the City: Medieval Poetry as Detour*. In: *New Literary History*, n. 4, p.557-571, 1973.

tanto ativamente, como poeta, quanto passivamente, como público e anfitrião dos poetas para os grandes serões nas fazendas do interior e casas nobres da cidade, todos convencidos de que se trata de uma cultura autenticamente nordestina. Nasce os estudos dos folcloristas. Do outro lado, haverá os membros da elite que a rejeitam e perseguem, expulsando os poetas das feiras e das praças públicas, impondo-lhes multas, proibindo a sua atuação, desprezando os folcloristas e excluindo-os da Academia, que elabora sobre a poesia popular o discurso até hoje em vigor na universidade.

Os anos da ditadura vão trazer uma atitude radicalmente diferente: o cordel de regional passa a “nacional”, torna-se expressão autêntica da alma brasileira e das raízes de todo o povo do Brasil. Dentro do processo político da ditadura e do seu objetivo de criar uma forte identidade nacional brasileira, as elites apropriam-se do cordel – como o fizeram várias vezes as elites da Europa<sup>18</sup>. Primeiro na época do Renascimento, mais uma vez na do Romantismo e mais tarde, de novo, na época dos grandes fascismos europeus, a partir dos anos 1930. É o que se chama “reabilitação do cordel” – mas foi uma reabilitação em termos da elite, sem se basear num conhecimento melhor e mais aprofundado, e sim na vontade de pôr o cordel ao serviço da política nacional<sup>19</sup>. Cantoria e folheto serão brasileiros; as raízes da cultura brasileira; a alma do povo brasileiro.

A apropriação da poesia nordestina como “nacional” e “brasileira” pelas elites, inconsciente ou conscientemente aliadas do poder, realizar-se-á nos dois níveis vitais da existência da cultura nordestina: o do seu conteúdo e o do discurso erudito que a define cientificamente. Ela se fará na base de estratégias de apropriação, de deformação e alteração.

Em nível artístico, a transformação de cultura nordestina em literatura brasileira efetuou-se “desnaturando” e eruditizando-a, como ocorreu por exemplo no Movimento Armorial. Movimento das elites nordestinas, ele surgiu no próprio seio da cultura nordestina, mas partindo da cidade (de Recife). A sua estratégia foi dupla: de um lado houve a transformação da voz do povo nordestino em literatura erudita nacional. Do outro lado, houve a pressão, exercida por esses escritores eruditos, sobre os próprios poetas populares para que eles se mantivessem “puros”, “autênticos” e “tradicionais”, ou seja, parados no passado e, conseqüentemente, fadados a morrer!

Em nível científico, pelo contrário, o movimento veio “de fora” com, entre outros, a Casa Rui Barbosa. Bem instalada num dos centros do poder e do progresso, ela seria a voz “civilizada” do rico Sul que iria definir e mostrar o seu lugar e espaço àquela voz “pobre” e “atrasada” do Nordeste. Dentro dos termos e códigos do discurso oficial, acadêmico, ela vai impor uma “política do espírito” em conformidade com os objetivos da política oficial: cantoria e folheto serão brasileiros; são as raízes da cultura brasileira e a alma do povo brasileiro que têm de ser salvaguardados em toda a sua pureza de outrora.

18 Na época do Renascimento, com o movimento de *dignificação* da poesia popular, mais uma vez na do Romantismo e mais tarde novamente, na época dos grandes fascismos europeus, a partir dos anos 1930.

19 Veja o capítulo 2, “De marginal a exótico, de Folk a cult, de folheto a cordel: a construção do cânone da literatura popular em verso”, da tese de doutorado de Francisca Pereira Santos, *Nonas cartografias no cordel e na cantoria*. João Pessoa: 2009

E haverá a mesma pressão que exercia o Movimento Armorial sobre os poetas: o cordel do poeta popular tem de permanecer puro, simples, natural e tradicional. Houve discussões e correspondências aberrantes, como aquela ocorrida entre os pesquisadores que quiseram desconsiderar, excluir o poeta Maxado por ele estar escolarizado; um exemplo ao lado do qual existem muitos outros, como o do grupo de pesquisadores que atualmente tentam provar que o cordel “internetizado” não pode ser considerado autêntico, apoiando-se em normas e critérios impostos de fora, sem levar em consideração as posições e opiniões dos próprios poetas e da comunidade nordestina.

Esse discurso nasceu como acompanhante da política da ditadura, o que explica, até certo ponto, o seu imenso sucesso na época, vigora até hoje nos estudos do cordel e da cantoria. Nesse sentido, essas pesquisas constituem um dos últimos redutos nos quais se entrincheirou o pensamento da época da ditadura e da política do espírito por ela estimulada e propagada.<sup>20</sup>

No mesmo período, longe dos campos de batalha ideológica no Brasil, outros eruditos vão, corajosamente, abrir as primeiras brechas no discurso convencional e questionar os seus pressupostos falsos. Dois grandes movimentos teóricos se destacarão no debate sobre *orality* and *literacy*, preenchendo quase todo o espaço do século XX: o da fórmula e, em seguida, o da performance<sup>21</sup>. A síntese filosófica e magistral desse debate foi publicada por Walter Ong em 1982 com *Orality and literacy: the technologizing of the word*. Uns dez anos mais tarde, John Miles Foley combinou os resultados das discussões sobre *formula* e *performance* noutro estudo magistral, intitulado: *The singer of tales in performance* (1995).

Todo esse debate, quase completamente em Inglês, não teve impacto no mundo ibérico – e menos ainda no Brasil e nos estudos do cordel. Apenas após as traduções da obra de Paul Zumthor, especialista da literatura medieval europeia que aplicou as ideias do debate sobre *orality* e *literacy* a esses estudos, o debate ficou conhecido no Brasil, onde ele foi introduzido sem levar ao objetivo dos estudos de Zumthor: o questionamento radical do scriptocentrismo inerente às práticas e teorias convencionais, nesse caso, dos estudiosos brasileiros.

Podemos constatar que a crítica e a desconstrução do discurso scriptocêntrico convencional sobre a oralidade concentraram-se, no decorrer do século XX, nas noções de fórmula e performance, nos campos da análise da produção, transmissão, recepção, repetição e conservação da literatura oral, tanto a oralidade primária quanto a que entrou em contato com a escrita e está na transição para o mundo da escrita. Foram essas as grandes contribuições dos eruditos do século XX. Dois campos fundamentalmente importantes para a pesquisa da cantoria e do cordel ficaram fora dos debates e só agora começam a ser questionados:

20 Como o mostra o projeto editorial mais recente da Casa Rui Barbosa: o estabelecimento e a publicação do cânone do cordel.

21 Veja a contribuição de Simone Mendes para este livro, especificamente os subcapítulos intitulados “A tradição dos estudos orais: uma abordagem estruturalista” e “Os estudos da oralidade: uma abordagem enunciativa”.

- A crítica da relação do pesquisador com o “objeto” de pesquisa, problematizada por Gilmar de Carvalho desde a introdução de *Patativa poeta pássaro do Assaré*;

- O conteúdo da poesia, qualificado automaticamente, e até hoje, como ingênuo, simples, rude, repetitivo, exclusivamente masculino, pré ou paraliterário, o seu imaginário como superstição e o comportamento do seu público em relação a ele como credulidade e ingenuidade.

Antes de mais nada, temos de constatar que haverá sempre incompreensão e controvérsia a respeito do conteúdo da poesia popular enquanto não ficar claro que a utilização dos próprios termos *literatura* e *ficção*, nas suas acepções relativamente recentes mas apresentadas como universais, perverteu e continua pervertendo toda e qualquer discussão objetiva sobre o conteúdo da cantoria e da “literatura”<sup>22</sup> de cordel. O exemplo de Patativa do Assaré, porta-voz da visão do mundo da sua comunidade, poeta e filósofo, mostra todo o abismo que existe entre a realidade do poeta e a imagem que o discurso acadêmico impôs a ele através de classificações como literatura popular, pré ou paraliteratura, literatura de cordel e outras. Os termos *literatura*, *ficção* e *estética* baseiam-se em pressupostos que implicam métodos de análise relacionados com esses pressupostos; vão resultar em interpretações e juízos de valor decorrentes “naturalmente” dos pressupostos falsos – um círculo vicioso mas até hoje bem gratificante para os estudiosos que entraram nele.

A filosofia de Patativa do Assaré permite compreender que, para os estudos da oralidade, urge elaborar outras abordagens e teorias, cujo ponto de partida tem de ser a função e o funcionamento dessa “literatura”, o que pressupõe, da parte do pesquisador, uma atitude baseada na vontade de escuta e de respeito do ritmo da palavra dos próprios poetas. A noção de testemunho e o fenômeno do texto testemunhal permitirão por no centro das interpretações do conteúdo as noções de verdade e de memória – uma verdade social, uma memória comunitária – e a vontade ou intencionalidade de comunicação dela no espaço e no tempo estabelecidos por uma comunidade culturalmente delimitada, conhecedora da verdade e cocriadora de novas verdades. Como aconteceu no espaço, no tempo e no ritmo que Patativa, naquele memorável dia 15 de fevereiro em 1996, na sua casa em Assaré, ofereceu a Gilmar de Carvalho.

22 As aspas imitam as de Paul Zumthor em *La Lettre et la Voix: de la “littérature” médiévale* (1987), como sinais “debochados”, ao mesmo tempo concretos e simbólicos, do novo paradigma científico que Zumthor propõe para os estudos de literatura medieval.

## Referências

- ALMEIDA, Alvanita. *O canto das mulheres: entre bailar e trabalhar: relações de gênero em narrativas orais (romances)*. Tese de doutorado. Universidade Federal da Bahia/ Instituto de Letras, 2005.
- BASTOS, Raisa Franca. *Tradition orale, tradition littéraire: Robert le Diable de l'Europe médiévale au Brésil contemporain*. Mémoire de Master 1. Paris: UFR de Littérature Générale et Comparée, 2009.
- CUNHA, Paola da. *Il était une fois la paternité dans les contes populaires: façons d'être père dans un corpus luso-poitevin-charentais-vendéen*. Tese de doutorado. Université de Poitiers, CRLA/ Archivos/ Fonds Raymond Cantel, 2004.
- DIAS, Maurílio A. *A Estrela da poesia: impressões de uma trajetória*. Salvador: Universidade Federal da Bahia/ Instituto de Letras, 2009.
- GADZEKPO, John Rex. *Do duelo poético-satírico na gestão de conflitos sociais: um tríptico africano, português e brasileiro*. Tese de doutorado. Université de Poitiers/ CRLA/Archivos/Fonds Raymond Cantel, 2007.
- GRANGEIRO, Cláudia Rejanne. *Discurso político no folheto de cordel: A Besta-fera, o Padre Cícero e o Juazeiro*. Tese de doutorado. Araraquara: Programa de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa, UNESP/FCLAR, 2007.
- HERNÁNDEZ, José. Martin Fierro. Buenos Aires: 1872.
- LEMAIRE, Ria. *Passado-presente e passado-perdido: a noção do passado na transição da oralidade para a escrita*. In: Letterature d'America, Roma, n. 92, p. 83-121, 2002.
- MELO, Rosilene de. *Arcanos do verso: trajetórias da tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte: 1926-1982*. Dissertação de mestrado. Fortaleza: Programa de Pós-graduação em História/ UFC, 2003.
- QUINTELA, Vilma. *O cordel no fogo cruzado da cultura*. Tese de doutorado. Salvador: Instituto de Letras/ UFBA, 2005.
- RAMASSAMY, Diana. *L'oralité créole: tradition, transmission, évolution chez les conteurs et conteuses contemporain(e)s des Amériques*. Tese de doutorado. Université de Poitiers/CRLA/Archivos/Fonds Raymond Cantel, 2006.

SANTOS, Francisca Pereira dos. *Novas cartografias no cordel e na cantoria: desterritorialização de gêneros nas poéticas das vozes*. Tese de doutorado. Universidade Federal da Paraíba, 2009.

SILVA, Andréa Betânia da. *A constituição do ethos e da cenografia nos festivais do Circuito Baiano da Viola*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, 2008.

Teses a serem defendidas num futuro breve:

DINIZ, Joseilda de Sousa. *José Alves Sobrinho: un poète entre deux mondes*. Université de Poitiers, CRLA/Archivos/FondsRaymondCantel, 2009.

MENDES, Simone. *Jornalismo em cordel: um estudo da argumentação no discurso*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

PLUCENA, Bruna. *Das tipografias aos parques gráficos: o cordel entre bancadas e estantes*. Universidade Federal de Brasília, 2010.

# VOZ POÉTICA: O CANTO DE PATATIVA DO ASSARÉ

Edilene Matos

Se a palavra do poeta converge para duas noções que se complementam – musa e memória –, é possível pensar as relações da memória com a palavra escrita ou a palavra falada/cantada. Mais ainda: é possível pensar a cultura a partir da memória, na medida em que na cultura se dá o seu prolongamento, a sua perpetuação.

A palavra escrita/falada/cantada foi o reino onde se instalou a exuberante memória do bardo Patativa de Assaré. Memória e expressão poética: feliz conjugação, a desse singular artista.

Sabemos todos nós que a palavra original é voz, é som. E a voz é a semente inaugural de toda comunicação. Exemplo incomum de um comunicólogo nato, usando como instrumento de trabalho “o metal da fala”<sup>1</sup>, Patativa de Assaré exibiu a força de seus pulmões nos espaços onde oferecia ao público mais um poema de sua lavra. Hábil no ofício, Patativa exibiu-se com um tom quase dramático na voz. A palavra saída da boca desse poeta era convincente. Patativa sabia da vibração de sua voz, voz como sopro de vida, como fruto de movimentos coreográficos e escultóricos do aparelho fonador. A voz de Patativa, viva na garganta, falava a linguagem do corpo.

Em Patativa, o corpo participava da ação de dizer, desde a variação dos pigarros e de tons da voz até a gesticulação corporal, que se manifestava nos movimentos das mãos, nos meneios da cabeça, na curvatura do tronco, na dança do corpo de um lado para outro, para frente, para trás, num vai-e-vem próprio da atuação performática.

Assim Patativa cantava seus poemas, sobretudo aqueles que suscitavam a curiosidade do ouvinte/leitor, confiando no poder de seus versos e da performance para atrair a freguesia. Comunicador espontâneo, procurava dar o melhor de si mesmo, entusiasmava-se com os risos e as observações dos passantes e se exibiu com o vozeirão inconfundível, como se tivesse conhecimento da quinta tese desenvolvida pelo instigante pensador suíço Paul Zumthor a respeito da percepção e da presença na poesia dos caracteres físicos da voz. Diz Zumthor que a voz não é especular: “a voz não tem espelho. Narciso se vê na fonte. Se ele ouve sua voz, isto não é absolutamente um reflexo, mas a própria realidade” (1993, p.98). Sim, era a realidade de Patativa de Assaré o som de sua voz, a cadência de seus versos.

---

1 “No metal da fala” foi uma expressão usada pelo poeta João Martins de Athayde ao se referir à potência da voz dos poetas populares. Jerusa Pires Ferreira, em sua tese de doutorado, retoma essa expressão, utilizando-a inclusive no título de seu trabalho.

A sedução da voz faz lembrar a deusa Peithó, poderosa divindade tanto em relação aos deuses quanto aos homens comuns, que dispõe dos “sortilégios de palavras de mel”. Peithó corresponde, no panteão grego, ao poder que a palavra exerce sobre o outro; domina a voz do comunicador e mora em seus lábios. Peithó se apresenta com duas faces: de um lado, é maléfica, filha do desregramento, sempre ao lado das palavras traiçoeiras, instrumento de enganos e perfidiosas armadilhas; de outro lado, é a boa Peithó, benéfica, serena e conselheira, companheira dos sábios, dos juízes imparciais, dos reis e governantes justos. Patativa sabia disso. E usava da palavra como arma de luta.

A palavra de Patativa, dotada de grande poder, uma vez articulada, convertia-se em ação, fato, coisa viva, que nascia, crescia e se transformava. A palavra de Patativa repercutia no imaginário social e provocava certa euforia coletiva, influenciando até sonhos e destinos coletivos. O efeito encantatório de suas palavras cheias de apelo e sedução produziam vertigem auditiva, vertigem visual, e – por que não dizer? – uma espécie de cegamento, insinuando-se e penetrando nos ouvidos, ofuscando o olhar – transmissão de encantos pela boca, pelo ouvido e pelo olhar. O olhar de Patativa inspirava confiança e respeito.

Seria Patativa do Assaré um personagem composto por Antônio Gonçalves da Silva para chamar a atenção do povo? Seria Patativa de Assaré esse personagem movido pelo desejo de se distinguir da multidão das praças públicas? Seria Patativa de Assaré essa outra voz que se quer fazer ouvir mesmo depois da boca fechada para sempre?

Fazia-se, sim, um mestre sem escolas ou agremiações, cujos ensinamentos se davam sempre de maneira espontânea, sem regras estabelecidas ou modelos pré-concebidos, no território livre do povo. Em constantes andanças, esse curioso viajero, dono assentado do território de Assaré, vislumbrava o mundo a partir de uma perspectiva de luta pela palavra, compondo um especial espaço, transformado e socialmente concretizado – mesmo que o fosse no plano do imaginário.

No conjunto de sua obra poética, Patativa faz alusões aos vários deslocamentos do sertanejo, que vagueia, em sua errância, na dimensão cambiante de toda mudança, por opostos espaços. O poeta se inventa, na invenção de signos que permeiam a voz e a letra. Patativa viajou no duplo sentido, real e interior, e, com sua fina intuição de leitor e poeta, muito coletou e pesquisou para redescobrir um território sertanejo insuspeitado, recriado e redivivo nas tradições de seu povo. No confidenciar desse viajor, há a divisão entre a viagem real e a viagem da imaginação. Uma interfere na outra, possibilitando reflexões para a compreensão de sua opção estética e ideológica.

A especificidade do grande tema de sua produção pode ser considerada como expressão de uma carência mais coletiva, porquanto o poeta assumiu a herança do geral que, através da linguagem, foi se individualizando, numa estreita ligação entre o individual e o coletivo. Tal procedimento revestiu-se de um poder que o tornou legítimo representante do sentimento comum, o que se traduz pela posse de cada um sobre aquilo que é também coletivo. Através dessa forma de expressão, o poeta anunciou os sentimentos que animavam o povo. Pelo discurso da individualidade criadora de Patativa apareciam veias de sensibilidades coletivas. Sua poesia envolvia desejos coletivos, o que ocorria na sua voz de criador que se tornou emissor de um grupo não-dimensionado no

âmbito restrito de sua voz, mas ressoando na amplidão de uma linguagem direcionada para atingir a coletividade. Pela linguagem, Patativa de Assaré mostrou ao mundo suas vivências, espelhando-se e dando-lhes reconhecimento.

Pela sua marca, impressa de forma indelével na memória dos poetas populares, dos cantadores/improvisadores, dos estudiosos da cultura e do próprio povo, como figura de proa, agitador, gritador, passador de notícias por excelência, Patativa, poeta popular de destacada produção, ficou como um modelo, espécie de carro-chefe, espécie de cacique das tribos dos artistas da letra e da voz.

Nesse tipo de manifestação poética na qual Patativa de Assaré exerceu seu virtuosismo, os momentos reiterantes da narrativa são traços marcantes do texto oral, que se mantêm mesmo quando a narrativa é impressa. Trata-se de narrativas supostamente fragmentadas, mas que, no entanto, formam um mosaico no seu todo, com constância de elementos de fundo e com certo dinamismo interno. Sobre essa questão, Jerusa Pires Ferreira acentua que “a matriz oral, o jogo de estruturas assentadas e em repetição formam uma espécie de modelo” (1995, p.52). Tais modelos são recriados com base na circulação de elementos textuais viajantes, nômades, que se combinam aqui e ali, fazendo surgir histórias sempre prontas a serem refeitas na infinitude das leituras possíveis. Num complexo processo da boca ao ouvido e do ouvido à boca, ocorre o afastamento gradativo da matriz original. E a deformação da matriz original de uma história conhecida tem, a meu ver, um aspecto transgressor, que seduz pela novidade, oriunda da imaginação, essa forma de “audácia humana”.

E essa expressão poética, que circula nas ruas e é estudada em congressos, tornou-se, pela veia criativa desse poeta, inspiração nordestina, trazida de Assaré e mantida fosse ou não posta em escrita no papel. Patativa sabia falar, argumentar, convencer, e era dotado de um rico vocabulário, além de ser grande conhecedor dos problemas de sua classe em todas as áreas de atuação. Tinha consciência do uso da voz do poeta popular. Voz que inquieta, que transmite verdades, que funda reinos fabulosos. Voz sempre em mutação, que se reelabora constantemente, que tece e retece os retalhos da tradição em formas novas e fisionomias tão particulares. Voz cambiante, que dança ao compasso dos brincantes. Voz, palavra que Paul Zumthor (1993), por sua vez, preferiu usar, apontando para o caráter abstrato do termo oralidade e daquilo que se denomina literatura oral, preferindo, no caso, falar em vocalidade e em literaturas da voz.

A verdadeira palavra é a palavra falada. Sábia, Sheherazade entendia muito bem o poder do discurso vivo. Sábio, Patativa percebia o fascínio da palavra oralizada, porque é ela o principal meio de comunicação de histórias, narrativas, fatos, casos etc., ou seja, é ela, em verdade, a grande mediadora entre o homem (que conta/canta) e sua experiência. É por isso que a literatura de expressão popular é ainda um gênero narrativo muito cultivado pelos poetas populares do Brasil, notadamente no Nordeste, onde a voz e o canto do povo ainda se fazem ouvir. Essa forma poética, que se situa entre a oralidade e a escritura, insere-se no que Paul Zumthor denomina oralidade mista, isto é, oralidade marcada pela coexistência de uma cultura escrita.

Oralidade e escritura não são domínios separados por um divisor de águas com li-

mites rígidos. Sua fronteira é tênue, e a tensão oral/escrito se reflete nos estilhaços desse seu duplo processar, numa instância em que não mais se reconhecem os traços originais de cada um deles, fundidos e confundidos no ponto de cruzamento das linguagens.

No caso da literatura de folhetos, um espaço importante na extensa produção poética de Patativa de Assaré, a influência da escrita dá-se de modo parcial, pois nela as marcas da oralidade se afirmam, e a força da voz viva se impõe de modo indelével. No espaço cambiante da oralidade/escritura, distingue-se um movimento textual transgressor, uma vez que o texto escrito transgride o espaço da escritura, ultrapassa-o, sai dos limites do papel, move-se e aspira a se fazer voz. Ponto de intersecção entre a oralidade e a escritura, a literatura de folhetos permite que a cena oral não se restrinja à voz, mas, muito mais que isso, se insinue como corpo e gesto.

Daí o aspecto performático desse poeta que, com voz e gestos, fazia a coreografia de suas narrativas. A voz do poeta, viva na garganta, presente e até vibrante no silêncio ruidoso de seus poemas, falava a linguagem do corpo. Voz é também corpo. E relembro mais uma vez Zumthor, quando se refere à gestualidade e à corporalidade dos textos poéticos medievais, textos esses, como os dos folhetos de cordel, acentadamente declamatórios e performáticos, onde predomina “a palavra gesticulada dos poetas [...], esse jogo cênico e verbal” (1993, p.45).

Em atuação performática, esse poeta de práticas poéticas a meio caminho entre a oralidade e a escritura, exibiu-se em “declamação”. Nesses momentos de “declamação”, Patativa mostrava o efeito encantatório que as palavras por ele pronunciadas exerciam sobre seus leitores/ouvintes, um encanto transmitido pela palavra viva, grafada no papel e inscrita na voz.

Voz que saía dos livros de poemas ou dos folhetos de cordel, que, embora impressos, conservam ainda sua oralidade original, situando-se numa espécie de entrelugar, ou seja, no lugar onde se dá o “encontro da magia da voz com a arteficialidade da letra” (Fonseca dos Santos, 1999, p. 14). Há troca de olhares furtivos, olhares de atração mútua: a voz e/ou a escrita sujeitas à sedução olhar. Essa leitura em voz alta, que se fazia nos terreiros das fazendas, ao pé da fogueira ou sob a luz quase-amarela dos candeeiros a gás, chega até nossos dias, invadindo inclusive as cidades. Leitura coletiva do poema impresso, que conserva as marcas da palavra oralizada em cada verso da sextilha (o tipo mais comum de estrofação), da décima, do alexandrino, dos galopes, martelos e mourões.

Sabia Patativa que sua obra poética era marcada por forte acento oral – rima, ritmo, repetições, musicalidade – nascido da e na oralidade, sua matriz e motivação, mas com trânsito no espaço letra/voz. Voz que, imersa no âmbito ilimitado e performático da linguagem oral, é puro presente, sem estampilha nem marcas temporais, sem mordanças, solta, livre e nômade, ao contrário da escritura que é finita, fixa e sedentária. Andarilha por essência, a voz permite modulações e articulações variadas, integrante que é de um contexto movente, cambiante, no qual respiração, músculos e nervos continuamente se tensionam e distensionam.

Patativa usava o corpo todo de forma a conferir potência à palavra – pois nada existia para esse poeta que não pudesse ser falado –; entrelaçava, assim, a linguagem verbal

Edilene Matos

com a linguagem gestual, simbiose de palavra e gesto. Passador de casos, notícias, narrativas diversas, o poeta fez de sua voz sempre cheia de vibração um instrumento de comunicação. Confiava ele na força dos pulmões, na voz natural, no poder de sua inusitada performance para atrair leitores/ouvintes.

## Referências

FERREIRA, Jerusa Pires. *Fausto no Horizonte: razões míticas, texto oral, edições populares*. São Paulo: Educ, Hucitec, 1995.

FONSECA DOS SANTOS, Idelette Muzart. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Editora Unicamp, 1999.

ZUMTHOR, Peter. *A letra e a voz*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

# AS MULHERES COMO TRANSMISSORAS DA TRADIÇÃO POÉTICA EM CORDEL: O CASO DE PATATIVA DO ASSARÉ

Francisca Pereira dos Santos

Apesar de as pesquisas e publicações sobre a poesia denominada popular e nordestina – cantoria e folheto – terem excluído de forma explícita a mulher como cantadora, autora e testemunha desse universo poético (o que explica a existência de um cânone marcadamente masculino nesse campo), é, no entanto e paradoxalmente, nos seus próprios arquivos que temos encontrado, subterraneamente, a presença das mulheres poetisas, cantadoras e autoras de cordel. Essas vozes femininas “descobertas” e/ou “achadas” em lugares caracterizados como exclusivamente “do homem” ecoam e aparecem na historiografia de variadas maneiras.

Primeiramente, elas surgem como se fossem imagens vagas, distantes, vultos ou sombras ainda imprecisos, mas que já vibram através de citações de terceiros, mediatizados pelos cantadores masculinos – testemunhas oculares e/ou auriculares –, que ouviram, viram, repetiram e transmitiram em seus versos informações sobre composições poéticas e performances de mulheres. Essa maneira de nos chegarem as vozes femininas, ainda indireta, é sob forma do testemunho, uma noção que, de acordo com Ria Lemaire (2002, p.92), deriva da palavra indo-europeia: “[...] *trists* denota literalmente uma terceira pessoa – a testemunha, que está presente como ‘terceiro’ (quer dizer: vindo de fora), para testemunhar para trazer a verdade, ou a prova da verdade”; neste caso, é a prova da existência da mulher como poeta participante do universo da cantoria e do folheto de cordel.

Em segundo lugar, soma-se às vozes que nos vêm através desses “terceiros” um *corpus* de folhetos bem característico, o das pelejas – reais ou ficcionais –, criadas pelos poetas que narram duelos entre repentistas ou cordelistas famosos com mulheres cantadoras, presentes tanto nos próprios textos dos folhetos quanto nas representações dessas pelejas, as imagens femininas encontradas nas capas desses cordéis de duelo e em álbuns de gravuras que as exibem. Configura-se nessas imagens e textos a presença de um imaginário comum, que revela a existência dessa autoria feminina, questionando as bases epistemológicas da história oficial da cantoria e do cordel que ignora de forma radical a trajetória das mulheres autoras nesse campo.

O questionamento realizado a partir desses dois tipos de sinais reveladores de uma presença feminina abre diferentes e novas linhas de pensamento e pesquisa por onde poderemos construir paulatinamente uma nova historiografia da poesia historicamente conotada de popular, no Brasil. Para tanto, deverão nos auxiliar, primeiramente, as tes-

temunhas dos que compõem o campo “de dentro”: as vozes e o imaginário dos poetas e dos gravadores -, bem como, em segundo lugar, os argumentos daqueles que se aproximam dele “de fora”, quer dizer: aqueles estudiosos e pesquisadores conscientes das bases falsas, viricêntricas do discurso oficial. Nesse processo crítico, em que vem à tona uma outra verdade, até então impensável, esboça-se um outro lado sobre a cantoria e o cordel, diferente, acrescida de novos sujeitos criadores, a exemplo da autoria feminina que emerge independentemente de um cânone estabelecido, construindo progressivamente seu espaço, território e agenciamentos coletivos de anunciação.

### Uma testemunha ocular e auricular: Patativa do Assaré

O olhar “biônico” que nos é proporcionado por esse exercício crítico de ver a história por outros pontos de vista<sup>1</sup> nos ajuda a enxergar de repente aqueles detalhes antes a nós completamente invisíveis, como é o caso de uma resposta dada por Patativa do Assaré, em entrevista, ao pesquisador Cláudio Andrade

- Boa tarde, Cláudio. Como você está aí? Nesse São Paulo? Olha, eu estou aqui tendo ao meu lado Wladimir e Zélia, viu? Com o papel com as perguntas que você fez... mas você esqueceu de perguntar uma das principais perguntas que é quando eu pude conhecer que era possuidor do dom poético... Eu vou lhe explicar, viu? Passei a minha infância em extrema pobreza, mas uma infância alegre, cheia de beleza, porque já nasci, posso dizer, com este dom... ouvindo passarinhos cantar... passava horas e mais horas sentado em uma pedra, ou mesmo no chão, ouvindo os passarinhos cantando; cada passarinho com a sua voz, com a sua canção diferente, tudo aquilo estava guardado em mim e eu ouvia com muito prazer. // *Quando eu tinha apenas oito anos que nem era alfabetizado ainda, foi quando eu vi pela primeira vez uma mulher ler um folheto de cordel...* coisa que eu nunca tinha assistido, então fiquei maravilhado com aquilo, com aquela linguagem tão bonita! Aquelas rimas combinando umas com as outras, aquela beleza de expressão! Tudo aquilo me deixou como que encantado, então, daquele dia, daquele momento em diante, eu pude conhecer que poderia reproduzir, também em versos, qualquer coisa que eu quisesse e dali continuei sempre procurando quem tinha cordel para ler para mim... (2004, p. 32, grifos meus)

Um dos mais importantes poetas brasileiros da oralidade, Patativa do Assaré, conhecido no seu país e no mundo como um dos principais representantes da cultura nordestina, nos oferta através dessa declaração uma inusitada revelação sobre sua vida poética, seu mundo e sua gente: a sua experiência primeira, a de ver e escutar a voz rítmica da poesia transmitida por uma mulher. Foi o escutar a voz feminina que trouxe ao pequeno aprendiz o (en)canto que lhe abriu o coração e a mente para o devir do que já em si era, em sua concepção, intrínseco, marcando, simbolicamente, “[...] daquele momento em diante”, a sua entrada no universo da poesia e a certeza de que, a partir desse momento ele podia reconhecer e “[...] reproduzir, também em versos, qualquer coisa que [...] quisesse”.

Esse “reproduzir” de que nos fala Patativa do Assaré é uma imagem interessante, cuja

<sup>1</sup> Uma consciência epistemológica crítica, expressa por exemplo no magistral capítulo de Jonathan Culler, ‘Reading as a Woman’ (ler como mulher) em *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*.

analogia pude observar, retratada na pintura de Jan Steen (1626-1679), obra que teve a oportunidade de ver na original na Mauritshuis – a casa de Maurício de Nassau – em Haya, Holanda. A tela apresenta uma “velha” mulher “lendo” um manuscrito ou livro, ainda dando a pausa com o dedo, soletrando para um coletivo de pessoas mais jovens e de várias idades que a escutam. O quadro tem por título um provérbio holandês, em forma de quiasmo, que diz: “Zoals de ouden zongen, zo piepen de jongen”, ou seja: “Assim como os velhos/ cantam, (assim) piam/ os jovens.”<sup>2</sup>



Mauritshuis Den Haag. Quadro de Jan Steen (1626-1679) Zoals de ouden zongen, zo piepen de jongen. Inventaris nr.742

Esse quadro, que data do século de ouro (XVII) da pintura holandesa, embora bem distante da realidade do sertão de Patativa do Assaré, retrata em suas imagens e no seu título/provérbio a forma como esse poeta cearense vivenciou, a partir do momento em que escutou os versos “lidos” e ditos por aquela mulher de sua aldeia, o ritual da aprendizagem de uma tradição. Repetindo os sons e os ritmos que escutava da boca daquela mulher, ele se iniciava naquela tradição oral – como os jovens do provérbio citado por Jan Steen –, piando, ou seja, “reproduzindo” os ritmos poéticos transmitidos pela voz feminina que, a julgar pelo período que ele afirma a ter escutado, tendo ele oito anos de idade, em 1917, certamente não teria ela “lido” no sentido

2      Gentilmente traduzido por minha professora holandesa Ria Lemaire.

moderno do termo, mas cantado/declamado em voz alta, como demonstrou Ria Lemaire (2007) numa publicação recente.

## Quando ler ainda é cantar/ declamar!

Com efeito, no processo da transição de uma cultura marcadamente oral para o campo da escrita, verbos como *ler* e *escrever*, ao entrar no vocabulário dos poetas, não tomam logo nele o sentido moderno que se generalizou hoje em dia. A reflexão é feita por Ria Lemaire a partir de análises realizadas em folhetos de cordéis brasileiros. A pesquisadora dá o exemplo do poeta Bernardo de Sena, cordelista que assina seus versos como “o poeta analfabeto”, embora “escreva” da seguinte maneira:

Levado pelo lizeu  
Eu destinei viajar  
Por este Nordeste afora  
*Para ler e cantar*  
Na poesia que eu faço  
Dessa classe popular.  
(Apud Lemaire, 2007, p.8, grifo meu)

Para estes versos, Ria Lemaire faz uma constatação/reflexão fundamental para a compreensão do testemunho de Patativa do Assaré, que viu e ouviu “[...] uma mulher *ler* um folheto de cordel”:

Notemos, antes de mais nada, que o poeta apresenta-se como ‘analfabeto’. Porém, apesar deste qualificativo, ele utiliza o verbo *ler* ao definir o objectivo das suas atividades como poeta-vendedor de folhetos. Descobrimos assim um fenómeno particularmente interessante para a história da introdução das tecnologias da tipografia no mundo do Nordeste. O poeta integra, ao seu vocabulário, um verbo que veio do mundo da escrita, o verbo entra no mundo da oralidade pré-existente e aí é revestido de uma significação adaptada ao mundo da oralidade: ele não pode mais ter o seu sentido moderno – ler só com os olhos, em silêncio –, mas adota a significação que corresponde à do verbo declamar. Este mesmo deslize produz-se regularmente na poesia dos poetas analfabetos ou na dos poetas cegos que utilizam, como outros poetas, expressões tais como: ler e cantar ou ler e ouvir e ler. A conclusão que se impõe é pertinente: ler não é ler no sentido moderno da palavra: é cantar ou declamar, ler ritmicamente em voz alta (Lemaire, 2007, p.9, grifos meus).

A observação acima tem uma importância fundamental nesse trabalho, não só pela revelação do trânsito que há entre a voz no seu processo de passagem para a escrita, mas, sobretudo, porque revela dentro desse mundo oral ou em transição, a presença da mulher poetisa. Esse fato nos leva a confirmar que eram elas, nesse universo, as transmissoras de uma tradição poética cuja passagem para a escrita vai permitir, mais tarde, elaborar a teoria da sua ausência nessa tradição e criar o mito de que somente os homens, na origem desse fenómeno cultural, cantaram e, portanto, “escreviam” o folheto de cordel. Dentro desse mito podemos destacar também o significado do próprio termo *patrimônio* (o que vem do pater = *pai!*), quer dizer, aquilo que é transmitido como herança paterna, masculina.

## Compreensão do termo patrimônio como revelador da visão androcêntrica das ciências

Urge uma reflexão crítica sobre os termos *patrimônio* e *homem*, que nos vêm como algo “objetivo”, a ermo, como lugares desabitados e não consubstanciados de significações históricas, quando, na verdade, eles não são ingênuos nem inocentes, e falsificam e ocultam a verdade do processo histórico que permitiu impô-los com as significações que eles têm hoje em dia.

A minha reflexão – a partir do depoimento-testemunho de um dos maiores poetas brasileiros, Patativa do Assaré, que ressalta em entrevista o caso da presença feminina na base da transmissão da cultura oral nordestina – questiona essa “verdade” patrimonial do homem como produtor e transmissor exclusivo do cordel.

A palavra *patrimônio* tem origem no vocábulo latim *pater*, que significa “pai” e conota a autoridade paterna. Nesse sentido, ela vigora, ainda nesse virada de século, quase com o mesmo tom da Antiguidade romana, quando a esse homem era dado poder absoluto: “*pater familias*”. Ainda prevalece nas atitudes, na linguagem, nos discursos e nas instituições, inclusive as acadêmicas, o mesmo sentido androcêntrico dessa palavra, não só no seu sentido individual, como no sentido social: toda a herança cultural de uma sociedade foi dirigida e repassada pela autoridade masculina. É, aliás, a expressão *Homo sapiens*, base da designação do ser humano como “humano”, que ilustra melhor ainda essa noção da civilização como produto do gênio masculino, com exclusão da mulher, como o demonstrou Jonathan Culler no já referido capítulo de *On Deconstruction*, intitulado ‘Reading as a Woman’.

Quem for ler “como mulher”, no sentido que Culler dá a essa expressão, a evolução do termo *patrimônio* encontra na sua gênese coisas muito interessantes. O *Dictionnaire historique de la langue française*, de Robert, ensina que originalmente existiam, paralelas, duas palavras para os bens legados depois da morte de uma pessoa, a saber:

- *Patrimônio*, os bens legados pelo pai e dentro da linha paterna;
- *Matrimônio*, os bens legados pela mãe e dentro da linha materna, o que pressupõe, claro, outros regimes matrimoniais e de transmissão dos bens das famílias.

Com a instalação, no mundo ocidental, por volta do ano mil, de um novo e único modelo matrimonial, essas coisas começam a mudar. Essa revolução social é descrita por Georges Duby em *Le Chevalier, la Femme et le Prêtre*; nesse estudo, Duby mostra como vários tipos de casamento e de transmissão dos bens pré-existentes serão substituídos por um único tipo de casamento, imposto por uma aliança dos nobres e da Igreja Católica (o cavaleiro e o padre). Esse novo tipo de casamento concentra os bens todos do casal nas mãos do *pater familias*; eles serão transmitidos de pai para filho como *patrimônio*. E assim que desaparece o *matrimônio* como bem da mãe, passado de mãe para as filhas! E é assim que o termo *matrimônio* perde o seu sentido original para se tornar sinônimo de *casamento*!<sup>3</sup>, o ato legal de unir um homem a uma mulher. E foi assim que

3 Seminário de Ria Lemaire, no Centre de Recherches Latino-Américaines da Universidade de Poitiers, mar./maio 2008

o termo *patrimônio* passou a designar/denotar toda e qualquer ideia de bem material ou cultural passado de uma geração para a outra.

A esse sentido conceitual de “patrimônio” foi acrescentado no final do século XX uma nova configuração a partir da expressão generalizada pelo projeto da UNESCO do “patrimônio oral e imaterial da humanidade”, o que quer dizer: “as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas” (Revista Observatório, 2008, p.70,) transmitidas oralmente que as comunidades reconhecem como suas. Porém, quando nos deparamos com a declaração de Patativa do Assaré transmitindo a informação de que foi uma mulher a lhe ensinar os primeiros sons rítmicos que estariam na base da sua poética, nos defrontamos e desmascaramos imediatamente o significado da palavra “patrimônio” no seu sentido etmológico e histórico. Não foi um “homem”, um chefe de família, a repassar os “bens” culturais de sua comunidade; foi uma *mulher*, cantadora, declamadora, cujo nome talvez jamais saberemos. A pintura e o título do quadro de Jan Steen, do século de ouro holandês, confirmam essa possibilidade, como a história do romanceiro ibérico, transmitido, criado e recriado durante séculos pelas mulheres da Península, mas cantado na vida pública pelos homens e, por isso mesmo, atribuídos a poetas-autores masculinos (Santos, 2006). Como as cantigas de amigo paralelísticas da Idade Média, atribuídas aos grandes trovadores da época.

É precisamente nesse sentido que é necessário questionar a visão, as práticas e os métodos de “compreensão” e de “preservação” comumente associadas ao que se convencionou chamar de “patrimônio”. Os novos questionamentos elaborados tanto pelos estudos da oralidade e da sua transição para a escrita quanto pela crítica feminista nos permitem questionar cada vez mais o sentido e a prática convencional de “preservar”, quer dizer, armazenar todo um conhecimento sem reflexão crítica e com métodos e práticas que confirmam e reforçam os preconceitos do discurso convencional.

Eles obrigam a repensar as noções de “patrimônio” e de “compreensão” em cujas origens está um pensamento excludente, patriarcal, que permitiu encobrir, por muitos séculos, a palavra e a produção das mulheres ao abrigo de uma ideologia do “matrimônio”, com o sentido único de “casamento”.

## Conclusão

A experiência narrada por Patativa do Assaré, porém, passa despercebida na historiografia literária do cordel. Ninguém no mundo jamais iria supor ter sido uma mulher a primeira voz a “ler” ou cantar/declamar para um dos maiores poetas do Brasil, se não é o próprio a nos dizer, quase insistindo, numa resposta que nunca fora, no entanto, dada.

Patativa descreve o momento para se fazer registrar esse espetacular acontecimento, talvez não tão inusitado no seu contexto, mas que inaugura na vida do jovem aprendiz a sua trajetória de poeta. É importante ressaltar que essa informação, trazida pelo poeta, representa exatamente o oposto da visão contida na historiografia do cordel, que sempre ocultou a presença das mulheres nesse campo. A pequena nota imposta por Patativa desfaz, por assim dizer, um nó histórico, dando-nos uma dimensão presente e real da participação feminina, ao mostrar a mulher no cerne dessa tradição poética como mediadora, cantadora e/ou “leitora” – no sentido de declamadora – de folhetos.

Trata-se, no entanto, de uma mulher que não sabemos quem é, quem foi, já que ela não consta nos livros. Ela talvez tenha sido uma das grandes cantadoras do seu tempo, vivendo entre fins do século XIX e início do XX, sem que saibamos de sua trajetória. Dessa mulher anônima não existem registros, a não ser essa breve passagem bem forte e bem explícita em que o poeta Patativa do Assaré a imortaliza como a sua iniciadora no mundo da cultura poética.

Nesse sentido é que, quando questionamos os discursos que excluíram as vozes femininas do campo da poética da voz, há três constatações interessantes e talvez ainda hoje um pouco surpreendentes: a primeira é a de que, ao contrário do que comumente se dizia, elas, na realidade social e cultural do Nordeste, sempre cantaram, “leram” e produziam sua poesia – mesmo não podendo publicá-la; a segunda é a de que os próprios poetas masculinos do Nordeste confirmam essa realidade; e a mais surpreendente, a terceira, é a de que a sua ausência no universo do cordel, de fato, só se verifica no campo da historiografia oficial desta narrativa, no dos estudos teóricos dos letrados que foram pesquisar o folheto e os seus poetas. Chegaram lá com os seus hábitos e conhecimentos da cultura da escrita e viram o que os seus pressupostos (e preconceitos) lhes permitiram ver.

## Referências

ANDRADE, Claudio Henrique Sales. *Patativa do Assaré, as razões da emoção: capítulos de uma poética sertaneja*. Fortaleza: Editora UFC; São Paulo: Nanquim editorial, 2004.

CONVENÇÃO para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial In: *Revista do Observatório Itaú Cultural* (OIC), São Paulo, n. 4, jan./mar. 2008.

CULLER, Jonathan. Reading as a woman. In: *on deconstruction: theory and criticism after structuralism*. New York: Cornell University Press, 1982.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

\_\_\_\_\_. Passado-presente e passado perdido: transitar entre oralidade e escrita In: *Literatura D'américa*, Roma, n. 99, 2002.

\_\_\_\_\_. Reler os textos: resgatar as vozes. In: FUNK, G. Estudos sobre Patrimônio oral. Açores: Câmara Municipal de Ponta Delgada, 2007.

\_\_\_\_\_. *Prolegômenos para uma nova edição das cantigas de amigo. E se fôsem as próprias mulheres que...?* Universidade de Nimego/ Holanda, 1980.

SANTOS, Alvanita Almeida. *O canto das mulheres: entre bailar e trabalhar: relações de gênero e narrativas em narrativas orais (romance)* Tese de doutorado. Salvador: UFBA, 2006.

# PATATIVA DO ASSARÉ : UM POETA LONGEVO, MÚLTIPLO E ENIGMÁTICO

Roberto Benjamin

As várias publicações de Patativa do Assaré, obras que se tornaram uma referência da poesia cearense de todos os tempos, demonstram que os seus versos merecem a paixão dos apologistas e o respeito dos estudiosos. Nenhum outro poeta popular recebeu tanta atenção quanto Patativa do Assaré, nem mesmo o grande Leandro Gomes de Barros, do começo do cordel, nem Pinto do Monteiro, dos tempos mais recentes. Assim, além da poesia, Patativa será lembrado, também, por aqueles que se dedicaram ao estudo de seus textos. Dentre esses, ressalta a figura do professor Gilmar de Carvalho, cientista social e amigo fraterno do poeta.

Depois dele, para escrever sobre Patativa, torna-se necessário partir das suas coletas e reflexões críticas para esclarecer alguns aspectos e compreender a dimensão do poeta.

Patativa do Assaré foi um cantador de viola, do que resta pouco, como o registro de texto de José Carvalho<sup>1</sup> de um desafio com José Francisco, transcrito por Câmara Cascudo em *Vaqueiros e cantadores* (1986):

Zé Francisco, eu também digo  
nasci para ser poeta,  
minha palavra é bem reta,  
todo homem é meu amigo,  
eu entro em todo perigo  
embora que não escape,  
mas eu bebendo acarape,  
comigo você não bula,  
tome, prove, beba, engula,  
desaroe, destampe e tape...

A pesquisadora Sylvie Debs, na introdução do livro *Patativa do Assaré: uma voz do Nordeste*, atribui a ausência da participação do poeta em cantorias à inexistência de cantadores que estivessem à sua altura: “É como se ele estivesse em permanente peleja, não contra um rival de ofício, que ninguém chegaria à sua estatura, mas com a própria poesia. Ele é o seu opositor e o seu duplo” (Debs, 2000, p.19).

Assim, ele foi um poeta da oralidade, que produziu a maioria dos versos no silêncio da propriedade rural que lhe pertenceu e, posteriormente, os reproduziu de memória, após refletir talvez longamente sobre eles. Poder-se-ia, então, nesta situação, falar em improviso?

<sup>1</sup> José Carvalho, 1930. Em depoimento ao cineasta Rosemberg Cariry recolhido na cidade do Crato (CE), em 1979, e reproduzido no encarte dos discos produzidos por Calé Alencar e Gylmar Chaves (ver referências). Referindo-se aos registros de José Carvalho, Patativa o chama “José Carvalho de Brito”

Ao produzir diversos poemas de cordel, teve o comportamento típico dos poetas populares de bancada, na expressão de Átila Almeida (1978), tanto na produção de encomenda, como nas narrativas de temática tradicional, de que é exemplo o *ABC do Nordeste flagelado*, que rescende a poesia trovadoresca:

U – Um é ver, outro é contar.  
 Quem for reparar de perto  
 aquele mundo deserto  
 dá vontade de chorar,  
 ali só fica a teimar  
 o juazeiro copado,  
 o resto é tudo pelado  
 da chapada ao tabuleiro,  
 onde o famoso vaqueiro  
 cantava tangendo o gado.

Segundo Gilmar de Carvalho: “Foi leitor voraz dos poetas românticos brasileiros [...]. Não gosta de poesia sem rima e, em relação à forma, ela foi burilada pelo contato com o manual de versificação de Olavo Bilac e Guimarães Passos”, o que está claro no poema *Caboclo roceiro*: “Caboclo roceiro das plagas do norte,/ que vives sem sorte, sem terra e sem lar,/ a tua desdita é tristonho que canto,/ se escuto o teu pranto, me ponho a chorar.” (2001, p.326)

O poema *O inferno, o purgatório e o paraíso* foi feito por encomenda do filólogo José Arraes de Alencar:

Tendo eu recentemente publicado, em OCIDENTE (nº 396), um trabalho sob o título “A Divina Comédia, o Cruzeiro do Sul e Os Lusíadas”, resolvi por à prova, mais uma vez o estro do poeta camponês, solicitando-lhe, adrede, uma composição sobre o inferno, o purgatório e o paraíso, que, como todos sabemos, constituem as três grandes divisões da imortal obra do Florentino, a qual lhe é totalmente desconhecida. (Alencar, 1972, p.79)

Em carta a esse estudioso, publicada no mesmo artigo, Patativa esclarece: “Esta forma de versificação, a qual eu acho bastante harmoniosa, é muito antiga, aprendi a mesma lendo um livro velho de um grande poeta português, Luiz de Camões, e eu, para desenfatiar tanta poesia matuta, tive a ousadia de obedecer a esta forma camoniana”. Isso revela a aptidão de Patativa para trabalhar como poeta erudito:

Pela estrada da vida nós seguimos,  
 cada qual procurando melhorar,  
 tudo aquilo que vemos e que ouvimos,  
 desejamos, na mente interpretar,  
 pois nós todos na terra possuímos  
 o sagrado direito de pensar,  
 neste mundo de Deus, olho e diviso  
 o purgatório, o inferno e o paraíso.

Todavia, não escrevia direta e pessoalmente os seus versos: ditava-os a outras pessoas, que se encarregavam da função de escrevê-los.

A convivência do poeta com pessoas e instituições que lhe encomendaram poemas

fez com que ele desenvolvesse consciência crítica social e militância política, com atitudes contraditórias: versejou glosas contra o comunismo – que lhe foram encomendadas por um padre conservador e, mais tarde, tratando de problemas sociais, elogiou a posição do líder comunista Luís Carlos Prestes. Dizia-se apartidário e subiu nos palanques eleitorais de candidatos ao Governo do Ceará.

Disto eu já vivo ciente:  
se na cidade o operário  
trabalha constantemente  
por um pequeno salário,  
lá nos campos o agregado  
se encontra subordinado  
sob o jugo do patrão,  
padecendo vida amarga,  
tal qual o burro de carga  
debaixo da sujeição.  
(Alencar; Chaves, s.d., p.5)

Alguns dos poemas – tanto os publicados nos folhetos de cordel quanto os editados em livros – são, visivelmente, obras produzidas “de encomenda” e não é possível estabelecer até que ponto o conteúdo dos versos está comprometido com a ideologia dos encomendantes, o que não significa que a produção poética não reflita a consciência crítica adquirida na maturidade.

É o caso, por exemplo, do folheto sobre a morte do Padre Henrique, *Padre Henrique contra o dragão da maldade*, cuja encomenda tem sido atribuída a Dom Hélder Câmara, então arcebispo de Olinda e Recife. Ele traz detalhes que, em razão da censura exercida sobre os meios de comunicação da época, não foram divulgados na grande imprensa. Patativa não teria estado na cidade do Recife naquelas circunstâncias.

Sou um poeta do mato  
vivo afastado dos meios  
minha rude lira canta  
casos bonitos e feios.  
Eu canto meus sentimentos  
e os sentimentos alheios.

O fato de a escritura não ser da lavra do autor resultou em grande variedade de registros grafemáticos, alguns deles contraditórios em relação à expressão oral do poeta. Assim, os poemas aparecem ora com respeito ao falar do Cariri cearense<sup>2</sup>, ora na norma culta oficial, e ainda na estranha modalidade da chamada “poesia matuta”, de que Catulo da Paixão Cearense e Zé da Luz se valeram pensando representar os falares do homem do campo, e que se trata, pura e simplesmente, de uma falsificação, jamais cometidas pelos verdadeiros poetas populares da oralidade.<sup>3</sup>

2 “A linguagem sertaneja, de tonalidade própria, fértil em metafônias e metáteses, avessa aos esdrúxulos, com freqüente abrandamento ou amolecimento e vocalização de consoantes e grupos consonantais, com a eliminação de letras e fonemas finais.” José Arraes de Alencar, no prefácio de *Inspiração Nordestina*, 1967.

3 Lembraria o caso da recriação do poema de Zé da Luz, *Confissão do cabôco*, feito pelo poeta de cordel José Costa Leite, no qual o cordelista mantém o respeito que lhe é possível à norma culta oficial, evitando os erros

Em alguns trechos de entrevistas, Patativa se afirma como um poeta matuto, como se pode ler em vários dos seus textos.

Patativa do Assaré é, portanto, um poeta longo, múltiplo e enigmático.

A insuficiência e a dispersão dos registros de suas performances em audiovisual dificulta uma melhor avaliação da sua obra. Parece que ainda seria tempo de tentar reunir o material disperso produzido durante as suas performances, gravadas para cinema e para televisão.

---

ortográficos, de concordância, barbarismos etc., ocorrentes na produção original. Zé da Luz é o pseudônimo usado por Severino de Andrade Silva (1904-1965), paraibano de Itabaiana, radicado no Rio de Janeiro, que teve o seu livro *Brasil caboco* prefaciado por José Lins do Rêgo. José Costa Leite é paraibano, radicado e consagrado em Pernambuco, onde foi agraciado com o Prêmio Cultura Viva.

## Referências

ALENCAR, José Arraes de. O cantador nordestino e o épico português. In: *Ocidente, Lisboa*, n. 412, v. LXXXIII, p. 75-87, ago. 1972.

ALMEIDA, Átila Augusto F. de; ALVES SOBRINHO, José. *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada*. 2 vols. João Pessoa: Editora Universitária-UFPB; Campina Grande: Centro de Ciências e Tecnologia-UFPB, 1978.

CARVALHO (de Brito), José. *O matuto cearense e o caboclo do Pará: contribuição ao folk-lore nacional*. Belém: s.e., 1930.

CARVALHO, Gilmar de (Org.). *Patativa do Assaré*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2001.

\_\_\_\_\_. *Patativa do Assaré: poeta pássaro*. Fortaleza: Inside, 2000.

\_\_\_\_\_. *Patativa do Assaré*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores: folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [1986].

CEARENSE, Catullo da Paixão. *Meu sertão*. 14. ed. Rio de Janeiro: Bedeschi, 1950.

DEBS, Sylvie. *Patativa do Assaré: uma voz do Nordeste*. São Paulo: Hedra, 2000.

FEITOSA, Tadeu (Org.). *Patativa do Assaré: digo e não peço segredo*. São Paulo: Escrituras, 2001.

SILVA, Antônio Gonçalves da [Patativa do Assaré]. *Aqui tem coisa*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1994.

\_\_\_\_\_. *Cante lá que eu canto cá: filosofia de um trovador nordestino*, 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1980.

\_\_\_\_\_. *Inspiração nordestina, cantos de Patativa*. 2. ed. ampliada. Rio de Janeiro: 1967.



# ENTRE A DOR E O RISO: SONHOS DESFEITOS, AMORES TRUNCADOS, GANHOS IMPROVÁVEIS. NOTAS SOBRE HUMOR E IRONIA EM PATATIVA DO ASSARÉ

Cláudio Henrique Sales Andrade

A obra de Patativa do Assaré guarda tesouros que não puderam ainda ser devidamente apreciados pela crítica. Sua produção possui uma amplitude e um equilíbrio que se revelam no fôlego e na habilidade com que soube falar de variados aspectos da existência. Isso pode ser visto na multiplicidade de temas, assuntos, e gêneros poéticos que caracterizam sua obra. Ele não ficou restrito a um só eixo, ao contrário: quis pintar um panorama amplo da experiência humana, guiado por um anseio de totalização que só encontramos nos grandes poetas.

No conjunto de sua poesia, há uma lírica por meio da qual o poeta dá voz aos sentimentos nascidos no encontro com a natureza, com o belo e com as questões propriamente filosóficas da condição humana, ao lado de uma poesia social, voltada para a vida do povo, seus revezes e dificuldades na luta pela sobrevivência e por autonomia e dignidade. Essas duas vertentes ganharam até hoje uma visibilidade maior que as demais. No entanto, ao lado delas, existe uma outra vertente de grande interesse que sempre fez a alegria e o encanto dos memoráveis recitais de Patativa. É a dos poemas humorísticos, carregados de ironia, repletos de elementos cômicos, e que, grosso modo, fazem crítica de costumes, e, no caso particular que aqui nos interessa, ocupam-se do universo das complicações sentimentais nas relações entre homens e mulheres. É nesse segmento de poemas que vai se patentear o agudo senso de observação que serve de base para a pintura de tipos humanos postos em cena pelo poeta a viver os conflitos do coração, porém dando a esses dramas um tratamento bem humorado e divertido, sem prejuízo de tantas vezes provocarem nosso sentimento de compaixão.

Neste texto irei empreender um breve estudo de alguns recursos empregados pelo poeta na criação de efeitos de humor, procurando situar essa dimensão humorística no âmbito do projeto literário maior. Para tanto, trabalharei com alguns poemas que tratam de conflitos sentimentais – e todos eles terminam com a separação dos amantes, são histórias de sonhos desfeitos e amores malogrados. Embora tome como exemplo elementos de vários textos, analisarei mais detidamente o poema *Maria Têê* do livro *Cante lá que eu canto cá*.

A faixa constituída pelos poemas humorísticos é muito vasta, não se limitando absolutamente à temática das complicações sentimentais que acabo de referir.

Uma simples inspeção sobre alguns poemas dessa natureza pode dar uma ideia da

amplitude desse veio na obra de Patativa. Antes, porém, de fazê-lo, convém definir os elementos de linguagem cuja presença nos colocam diante de uma expressão literária de humor. Humor é termo genérico que para nós aqui engloba três espécies: o cômico, o chiste ou piada e a ironia.

Estando diante do cômico toda vez que a motivação do riso nasce da representação de vozes, ações, gestos ou expressões corporais dos personagens.

O chiste ou a piada implica algum tipo de jogo de palavras, em geral caracterizado por promover uma conexão rápida e inesperada entre dois campos semânticos distanciados. É quando se estabelece um correlativo entre duas ordens de fatos desvinculados, através de uma revelação instantânea mandada diretamente do inconsciente, sem necessidade de percorrer os caminhos mais lentos e árduos do pensamento lógico.

E finalmente a ironia. O traço básico que parece comum a todas as variedades dessa forma de humor é um contraste entre uma realidade e uma aparência. Há muitos tipos de ironia e diferentes situações e expressões que sem dificuldade reconhecemos como irônicas. Limito-me a referir algumas que encontram representação na poesia de Patativa do Assaré. A credulidade excessiva de uma personagem, a sua confiança ingênua na aparência das coisas e o desmentido vindo da realidade, a ilusão que perdura a despeito das evidências em contrário, a presença no texto de expressões com significados insuspeitados de sentido contrário ao que se apresenta no plano do enunciado, a esperança do homem de que as coisas seguirão o rumo que ele almeja e que é logo contrariada por fatores adversos etc. Todas essas são circunstâncias repletas de contrastes e que, por isso, estão carregadas de contradições entre desejo e realidade, verdade e aparência, e podem ganhar expressão literária pelo recurso da ironia.

Na obra do poeta, os poemas humorísticos, dotados de algumas dessas características e traços de linguagem, apresentam, do ponto de vista temático, uma grande variação. Sirva-nos de exemplo esse pequeno rol que está longe de ser exaustivo: *Mané Besta*, *O bode de Miguel Boato e o efeito da maconha*, *Pitu na segunda vida dos cachorros*, *Maio decepção*, *Encontro ... com a alma de Zé Limeira*, *As proezas de Sabrina*, *Vicença e Sofia ou o castigo de mamãe*, *Comi piqui e sonhei*, *Aposentadoria de Mané do Riachão*, *Perfume de gambá*, entre outros.

Como pode constatar o leitor, a variedade é grande. Há de tudo nessa lista: um namorado tolo que se atrapalha com o estrabismo da noiva; um delírio provocado pela maconha; um cãozinho inteligente e cheio de lábia, escrevendo da outra uma vida carta ao canzarrão que o matou; um caloteiro cínico e muito esperto que dá um golpe num casal e sai por cima; um desafio de cantadores absurdo e sobrenatural; uma mulher de fibra que põe nos eixos o marido cachaceiro; uma lição contra o preconceito racial ministrada por uma ironia do destino; outra pitada de ironia mostrando que na vida a realização dos sonhos de felicidade só mesmo em sonho; uma reversão de valores ensinando que até perfume e mau cheiro dependem do ponto de vista e a revelação por meio de um bestialógico divertido da face surreal e besta-fera da burocracia oprimindo o trabalhador que chega à velhice.

Os enredos de intrigas amorosas e complicações sentimentais de que vamos nos ocupar

podem ser encontrados em qualquer das três vertentes mencionadas e vão, necessariamente, assumir duas orientações distintas: a do amor realizado ou a dos amores frustrados.

As relações entre homens e mulheres e os sonhos de felicidade que alimentam projetos de união figuram na obra de Patativa com um saldo negativo; predominam nela, largamente, as histórias em que acompanhamos casos de sonhos desfeitos e amores malogrados. No entanto, curiosamente, há um núcleo no qual o leitor encontra a figuração da felicidade na relação amorosa, é a exígua faixa onde o poeta fala da sua vida pessoal, onde celebra a sua união com dona Belinha, sua esposa, com quem viveu por cerca de 50 anos. Caso de felicidade e fidelidade em tudo contrário ao regime de incertezas, frustrações e desastres afetivos em que padecem suas personagens. Isso pode nos sugerir que há uma espécie de compensação ou contrapeso entre sua experiência pessoal e os aspectos da vida de relação, cujo tratamento o poeta priorizava. Parecia reger a relação de Patativa com esse tema uma espécie de impulso de contrariedade ou sentimento dos contrastes, como se nesse campo o descompasso entre vida e obra resultasse produtivo e estimulante, desafiando-o a criar na ficção verdadeiros contrapesos à experiência de sua felicidade conjugal. Essa regulação meio intuitiva com base no sentimento dos contrastes deriva daquela visão compreensiva e totalizante já referida que vocaciona o poeta para observação e análise do mistério da vida sob variados ângulos e perspectivas.

Por sua vez, a representação dos amores infelizes também está dividida em duas categorias: a dos amores contrariados por fatores estranhos à vontade dos amantes e a das uniões arruinadas em consequência de uma motivação subjetiva, vinculada a veleidades do caráter de uma personagem. No primeiro caso acompanhamos a trajetória dos afetos e sonhos que esbarram em obstáculos da esfera das condições objetivas de vida. Poemas narrativos como *Meu primeiro amor* e *O vim-vim*, que, note-se bem, não trazem qualquer traço de humorismo, são exemplos desse primeiro tipo.

Os dois poemas contam a história de casais de noivos vivendo uma relação muito afetiva, cheios de planos e esperanças que, no entanto, não se concretizam porque condições econômicas desfavoráveis impedem. Nas duas narrativas, os planos de casamento são adiados em função de uma seca que obriga os namorados a se afastarem temporariamente, com o projeto de voltarem a se reunir depois – o que acaba não acontecendo, ora pela morte de alguém, ora pela impossibilidade de restabelecer contato depois da separação. Essas são histórias em que a relação amorosa é mutilada, e o fim é igualmente doloroso para os dois membros do casal. Talvez porque o fracasso decorra de causas externas às subjetividades envolvidas, fica-nos um travo de melancolia, um sentimento de que o destino foi injusto e cruel, ceifando amores cheios de viço, que não tiveram a chance de realizar sua promessa de felicidade.

Muito diferentes são as histórias da outra categoria. Nelas o amor chega ao fim em clima de conflito, dissenso e ruptura. A separação é motivada por infidelidade, que pode se dar por mudança no objeto de desejo, e em casos mais vis, até mudança mesmo sem desejo (*A escrava do dinheiro*) ou ainda a rusga e o esfriamento da relação podem ter por causas aquilo que se convencionou denominar de uma forma genérica como incompatibilidade de gênios. Há quatro poemas bem representativos de conflitos que assumem essa confi-

guração e que estão na categoria dos poemas humorísticos: *Tudinha*, *Maria de todo jeito*, *Proque deixei Zabé* e *Maria Tetê*, todos fazem parte do livro *Cante lá que eu canto cá*.

Esse conjunto de narrativas em que se combinam desastres amorosos e um tom humorístico tem uma característica curiosa e polêmica. Em todas elas, os homens são mais passivos, amorosos, bem intencionados e, algumas vezes, ingênuos, como veremos em detalhe, enquanto são as mulheres que rompem com o pacto amoroso e o caráter delas pode variar muito, mas sempre dentro de um espectro negativo. Elas se apresentam, conforme os casos, volúveis, interesseiras, dissimuladas, preguiçosas, desaforadas e briguentas. Antes que esse fato faça surgir algum ressentimento ou animosidade feminista contra o poeta, note-se que ele parece haver restringido a representação dos valores femininos e das qualidades de caráter das mulheres à vertente lírica e ao segmento não-humorístico de sua obra.

Além disso, é curioso observar que não há na obra de Patativa do Assaré a representação da infidelidade masculina. Penso que como, para ele, a infidelidade conjugal foi sempre tratada na chave do riso, deve ter se sentido mais habilitado a mostrar os naufrágios amorosos do ponto de vista dos personagens masculinos, e ainda talvez porque a escolha dessa perspectiva, naturalmente, garantisse um maior rendimento humorístico no contexto de uma sociedade machista.

## Inquietação e volubilidade x compromisso e estabilidade: quatro casos

*Tudinha*, no poema que leva seu nome, é moça festeira e vaidosa, muito preocupada com o guarda-roupa e com as oportunidades de exibi-lo. Logo perde o interesse pelo noivo rústico, a quem abandona, depois que conhece e se apaixona pelo Futrica, um palhaço de circo de passagem pela cidade.

Em *Tudinha* há dois tipos de humor: o cômico e o irônico. Cômica é a presepada do rapaz simplório e sem traquejo que, querendo agradar a namorada, manda fazer roupa nova para encontrá-la numa festa, mas o terno sai das mãos da costureira defeituoso, mal-amanhado e curto. *Tudinha*, vendo a metamorfose do namorado, foge dele em correria, escondendo-se pelos cômodos da casa. Por sua vez, a ironia se manifesta em dois elementos. Primeiramente no nome *Tudinha*, espécie curiosa de superlativo afetuosos que busca representar a tamanha importância da moça para o rapaz, mas que vira um mero trocadilho passando a significar o oposto do que pretendia o moço apaixonado: “E por isso perdi tudo/ Pelo amor de *Tudinha*.” O nome é uma contradição, desmente-se a si mesmo: por um lado, é composto de uma grandeza (tudo) apequenada por um sufixo o qual derrisoriamente desliza da função afetiva para a diminutiva; por outro lado, fala de uma relação que para o rapaz prometia tudo, mas no final das contas acabou em nada.

A outra razão e a mais importante para o riso irônico nos vem da oposição que se estabelece entre o noivo abandonado e o seu rival, o palhaço Futrica. Ora, o noivo preterido acabara de protagonizar, no episódio do uso do terno novo na festa, uma cena

vexatória, ridícula e constrangedora e, logo em seguida, o declínio do seu prestígio é coroadado por sua substituição no coração de Tudinha por um palhaço de circo. É eloquente e risível a troca de posições. Aquilo que em um é atributo do ofício vem colar-se ao outro como atributo de fato, ou seja, a palavra que nomeia a profissão de um, palhaço, serve como comentário escarnecedor às trapalhadas, ao infortúnio e ao fracasso do outro. Assim, a aparição do palhaço introduz ao mesmo tempo o cômico e o irônico, este último pela função especular e inversora que sua presença desempenha no contexto. E o narrador parece acusar involuntariamente essa inversão quando se queixa: “De todos os meu fracasso,/ A coisa mais isquisita/ Foi uma moça bonita/ Me dexá por um paiaço”.

Em *Proque dexei Zabé*, um homem sai do sertão e vai viver na terra estranha porque a mulher o ofendeu com um nome muito feio. Izabel, com sua língua ferina, depois de aplicar um variado repertório de qualificativos ofensivos ao marido, atira-lhe finalmente um sonoro “chifrudo”. É a ofensa máxima, depois da qual o homem toma o rumo do exílio. Esse é o incidente central, e toda a narrativa gravita em torno desse momento: o instante em que Izabel lança fora a palavra de fogo. E é nesse ponto que o discurso deflagra o nosso riso. Somos pegos de surpresa: uma palavra tabu tão inesperada cai como ferro em brasa também em nossos ouvidos, gerando uma perplexidade em que se combinam tensão e alívio. O riso parece vir do fato de que aquilo que normalmente deveria impor silêncio à personagem é justamente o que sai de seus lábios de forma estridente. O que era pra ser segredo é revelado por quem mais deveria esforçar-se para ocultá-lo. Além disso, o xingamento, ao tempo em que ofende o marido, volta-se também de alguma forma contra a própria autora da ofensa.

*Maria de todo jeito* é uma sucessão de cenas que nos fazem rir da ingenuidade de um homem muito apegado à mãe, a ponto de só querer se casar com uma mulher que tenha o mesmo nome daquela santa que o pôs no mundo. Coerente com esse projeto, ele sai à procura de uma esposa que preencha essa singela condição, mas não é fácil: todas as *Marias* do lugar já estão comprometidas. Até que, depois de muita procura, o aspirante a noivo acaba encontrando uma Maria, mas dessas bem desprovidas de qualquer atrativo, salvo o da posse do nome mágico. A Maria que lhe restou é gorda, “o corpo íngua, sem cintura”, e feia, “o pescoço era incuído/ [...] os óio muito ruído/ e as pestana bem faiada”; por isso não admira que estivesse disponível, à espera de quem se dispusesse a levar pra casa Maria de qualquer jeito. Apesar de contrariado com sua feiúra e falta de simpatia, mas confiante e encorajado pelo nome-talismã, o destemido rapaz toma-a como esposa. Daí pra frente tudo é contrariedade. A feiúra não seria nada se junto com ela viessem a bondade, o carinho e o companheirismo, enfim, o sonho de felicidade que o sagrado nome deveria garantir; mas a sua Maria é “o demônio in pessoa”, rabugenta, preguiçosa, grosseira, ciumenta, e ainda tinha o mau costume de namorar os *home aleio*. Para o rapaz que sonhava com uma paz conjugal ao lado de uma mulher que assumisse a lida doméstica, o mundo vira de ponta-cabeça. Quando ele saía pra roça, Maria “in vez de tá na cozinha/ Se largava a passia” e quando voltava “o fogo tava apagado/ E o feirão sem cuzinhá”. E ainda se ele pedia: “Maria, faça o café,/ Ela, bruta, respondia: Faça você, se quisé/ Não gosto de sê mandada/ E nem sô sua empregada”.

O humor nesse caso vem do contraste entre a aposta ingênua do rapaz e a resposta impiedosa da realidade. O poeta faz uma crítica engraçada e divertida ao fetichismo e à superstição, empreendendo a desmontagem sistemática, ponto por ponto, das ilusões e das fantasias do personagem. Vale lembrar ainda que esse poema, nas performances de Patativa, ganhava outros elementos de humor na voz gasguita, na prosódia peculiar, no tom enérgico e no ritmo acelerado com que o poeta representava as falas da personagem Maria – recursos cômicos do âmbito da oralidade que se perdem no texto escrito. Outro elemento risível está no contraste entre a feiúra e o desembaraço com que Maria, apesar de uma estampa tão pouco atraente, se atirava à caça dos *home aleio*. Ao final, a tolice do personagem masculino é redimida pela capacidade que teve de aprender com a experiência. Ao narrar sua história, menos ingênuo, mais vivido, ele sintetiza o grão de sabedoria conquistado a duras penas dizendo haver descoberto que nesse mundo tem *Maria de todo jeito*.

*Maria Tetê* é a história do sonho desmanchado do pobre agricultor Joge Sutinga. Ele e a mulher vão morar como agregados nas terras do rico e oportunista Coronel Virgulino. Surgirá nessas circunstâncias um triângulo amoroso e a infidelidade de Maria destruirá por completo os castelos de areia arquitetados pelo marido. O coronel seduz com presentes Tetê, enquanto Joge, crédulo e ingênuo, de nada desconfia, apesar das muitas evidências que lhe passam diante dos olhos. Afinal, só descobre que estava sendo traído quando sua mulher dá à luz uma criança que é a cara do patrão. Esse é o miolo do enredo. Note-se como esse esquema de segredo e revelação é particularmente curioso e carregado de ironia. Ao vir à luz um filho, junto com a criança vem a revelação do segredo. E se o segredo é, por sua própria natureza, coisa íntima, vem a revelação do mais íntimo da mulher que queria mantê-lo oculto, como se Maria Tetê se desdobrasse numa vontade e num corpo que contraria essa vontade. Do mais íntimo de si mesma emerge a delação de sua falta. E essa revelação se faz a contrapelo e à revelia da própria pessoa, mas ironicamente é feita através do corpo, da sua parte natureza sobre a qual ela não tem nenhum controle. Além disso, trata-se de uma revelação muda, sem palavras, o que outra vez não deixa de ser irônico. Se antes era o silêncio o que garantia o segredo; agora, o segredo é silenciosa e eloquentemente desmanchado pelo testemunho dos fatos.

### Motivação híbrida para o exílio: danos morais e razões econômicas

O poema *Maria Tetê* inicia pela autoapresentação do personagem e com informações sobre seu estado de vida atual. Joge Sutinga afirma ser um homem sem sorte porque fez um casamento infeliz cujas desventuras fizeram-no abandonar o lar, a mulher e a própria terra, tornando-se vagabundo desgraçado. Foi a vergonha por um dano causado à sua honra que o fez partir. Vemos reaparecer aqui um mesmo tipo de razão para o exílio que vimos em *Proque dexei Zabé*: esses dois talvez sejam os únicos poemas na obra de Patativa a apresentarem esse tipo de motivação que leva o homem a deixar a terra natal. Os dois personagens migram por motivos de ordem afetiva e não mais por razões

econômicas apenas. Essa é uma característica notável. No caso da obra de Patativa do Assaré, poeta muito ligado ao tema da seca, são comuns os enredos em que a estiagem e os fatores econômicos correlatos são as causas que determinam a partida do sertanejo nordestino em direção ao Sul do País, ou a quaisquer outras regiões menos áspers e mardrastas que a sua. Já nesses dois poemas, aparece uma causa diferente: agora são razões de natureza moral, da esfera da afetividade que determinam as mudanças de território.

No caso particular de *Maria Tetê*, a situação possui mais uma singularidade, pois aqui acontece uma superposição dos dois tipos de motivos: o subjetivo, de ordem sentimental, e o objetivo, de natureza econômica. A condição de Joge Sutinga de trabalhador sem terra e agregado vai ser fator contribuinte que se soma ao motivo sentimental, como veremos. Ainda que o motivo declarado pelo personagem seja a ruína do seu casamento, o poema está construído de uma maneira que o outro motivo se impõe a uma leitura mais profunda e elaborada, e vem afirmado não no plano direto do enunciado, mas no nível das correlações que se estabelecem internamente entre elementos e símbolos e que apontam na direção dessa possibilidade de leitura.

A conexão entre o exílio em terra estrangeira e o derrocada sentimental do personagem aparece logo na primeira estrofe: “Naci nas terra do Norte/ E se de lá vim imhora/ E tô no sú do país,/ É somente porque fiz/ Um casamento caipora”. E é reafirmada na última estrofe: “Sou vagabundo infeliz/ Longe das terra do Norte/ Aqui no Sú do país,/ Só proquê meu casamento/ Com a Maria Tetê/ Fui triste e fui azalado/ Foi mesmo que eu tê comprado/ Cartia pro ôtro lê”.

Entre abertura e desfecho, o narrador nos conta a história de sua infelicidade. E o percurso narrativo segue os seguintes passos: 1) Apresentação dos atores do drama com o estado de felicidade dos recém-casados; 2) Sem terra para trabalhar, o casal procura serviço e moradia na fazenda do Coronel Virgulino, que os recebe com enorme prodigalidade e benevolência. 3) Depois que o casal se estabelece, passado algum tempo, Maria Tetê começa a ganhar presentes do patrão, e, ao fazer uso dos adereços recebidos, joia, relógio e roupas, ela mente para o marido dizendo que achou cada uma dessas prendas pelos caminhos por onde anda. Joge acredita e ainda argumenta em favor da versão da mulher e até se mostra contente que ela tenha tanta sorte. 4) Tetê fica grávida, para alegria do marido, mas o menino nasce com a cara do patrão. 5) Cai por terra o sonho de felicidade de Joge Sutinga, que, coberto de vergonha, vai embora às escondidas, deixando a mulher com a criança e rumando para o exílio no Sul do País.

A imagem de homem ingênuo do personagem vai sendo construída pela figuração de sua tendência a só ver o lado bom e positivo de tudo e não perceber a malícia dos que o rodeiam. Esse traço de ingenuidade manifesta-se no seu estilo através do uso frequente de imagens que descrevem de maneira confiante, generosa, eufórica e hiperbólica o mundo material e moral do patrão. A fazenda é um colosso e o coronel é belo, cheio de brio, respeitoso, delicado e atencioso e o acolhe: “Como quem recebe um fio/ Qui vem das terra istrangêra”. E logo em seguida coroando o seu entusiasmo, vem essa joia repassada de ironia. Diz ele à mulher: “Já quage tenho certeza/ De nois miorá depois/ Este é patrão de verdade/ Repare a felicidade/ Correndo atrás de nois dois”.

Podemos dizer, fazendo coro ao seu estilo eufórico-hiperbólico, que a ironia presente nessas duas passagens é um *colosso*. Ao comparar a hospitalidade do patrão com a atitude de quem “recebe um fio/ que vem das terra estrangeira”, quanta ironia e sinal invertido sobre a verdadeira intenção desse acolhimento, basta que tenhamos em vista o que vai resultar desse convívio e a referência que faz o narrador sobre a beleza de Maria Tetê para intuir qual o verdadeiro alvo do patrão.

Olhemos de mais perto essa ironia: Joge interpreta a relação fazendeiro/agregado numa chave paternalista. Aderindo a essa visão, compromete a sua capacidade de ver a verdadeira natureza dos interesses em jogo e sela sua ruína. A ilusão de estar sendo tratado como um filho vindo do estrangeiro vai encontrar ressonância cruel e irônica na circunstância altamente escarnejadora de que esse patrão, que ele considera como uma espécie de pai, afinal fará um filho na sua mulher. E então Joge, o falso filho da relação paternalista, sentindo-se ultrajado pela chegada do filho bastardo de sua mulher com o patrão, irá de fato tomar o rumo da terra estrangeira. Vai para o exílio, de onde, em sua fantasia, pensava haver retornado para os braços da felicidade.

No entanto, reparando bem já dava pra ver que essa felicidade era uma armadilha, pois felicidade que corre atrás da gente, só desconfiando. Joge eufórico diz à mulher: “Repare a felicidade correndo atrás de nois dois”. A fórmula não poderia ser mais ambígua. Primeiro inverte a direção do vetor que tomam os atores envolvidos nessa carreira, nesse quem corre atrás de quem. Diz a fórmula conhecida que somos nós que corremos atrás da felicidade, e o narrador, criativo na inversão inovadora da nova versão que soube cunhar para essa fórmula batida, parece com ela, no entanto, dizer o contrário do que pretendeu, ou seja, quando se tem alguém correndo atrás de si, estamos de fato sendo perseguidos e não na iminência de ser abraçados pela felicidade.

Com isso, poderíamos pensar que o vulto que ele vê se aproximar e confunde com a felicidade é antes sua desgraça, sua ruína, numa inversão e jogo de máscaras típico dos movimentos e astúcias com que os sonhos e devaneios costumam desafiar nossa capacidade de interpretação – capacidade que Joge não possui no calor dos acontecimentos, mas que nós leitores vamos decifrando à revelia da ingenuidade do próprio personagem graças ao jogo ambíguo entre o plano do enunciado, o que diz Joge, e o plano da enunciação, o que insinua por trás do seu discurso. A possibilidade da nossa leitura crítica e desmistificadora decorre da bem elaborada estratégia irônica do poeta.

Ao inserir o discurso ilusório do narrador numa conjuntura de fatos que o desmentem, Patativa nos dá as pistas para a direção correta de leitura. Tanto é assim que a ambiguidade do discurso se revela ao leitor antes mesmo que ele conheça os fatos que indicam de forma definitiva o logro em que caiu o personagem. Quando Joge vai contando eufórico e iludido cada objeto achado por sua mulher, antes que nos seja revelado o engodo, nós leitores a essa altura já percebemos a direção torta e equivocada em que caminha o personagem.

## A terra e a mulher: símbolos que se superpõem

Maria Tetê, *mulher* e esposa, está para Joge Sutinga, o homem, considerado no seu lugar e função de sujeito e indivíduo do sexo masculino, assim como a *terra de trabalho* está para Joge Sutinga, o agricultor, o roceiro. O projeto de vida de Joge Sutinga, o seu futuro como homem e chefe de família, pressupõe que ele alcance sucesso no desempenho de duas operações. Em primeiro lugar, a de produzir fartura e garantir os meios de sobrevivência através de seu trabalho com a terra, gerando por meio dela os recursos necessários não só à simples manutenção como também à melhoria das condições de vida do casal. Pelo menos é essa expectativa apontada na sua fala, que retomamos mais uma vez: “Já quage tenho certeza/ De nois miorá depois/.../Repare a felicidade/ Correndo atrás de nois dois”.

Observe-se que a melhoria das condições de vida é parte essencial do programa dele e da mulher. Basta lembrar que o coronel desvirtua a conduta conjugal de Maria, cortejando-a por meio de benefícios materiais. Não percamos a oportunidade de destacar mais uma vez o humor e a ironia envolvidos no episódio das sucessivas prendas ganhas por Maria e apresentadas como objetos perdidos que foram achados por ela. No caso, Sutinga cria um bordão com o qual pretende afirmar a retidão dos seus juízos uma vez que jamais duvida *sem provas visíveis da honestidade* dos outros. Diz ele com alguma insistência: “Só acredito naquilo/ Que vejo prova legá”.

A ironia é robusta porque a sentença é dita à medida em que vão desfilando diante de seus olhos as evidências da traição que ele, no entanto, não consegue discernir. Com isso, o bordão, ao invés de significar um traço de caráter louvável, uma vez inserido no contexto serve apenas para escárnio do seu autor. Essa frase revela a ingenuidade de alguém que se mostra orgulhoso de um comportamento que o está levando à ruína. Um pouco mais de malícia faria Sutinga entender que a aparência quase sempre serve para encobrir a verdade, e por isso não podemos chegar a ela unicamente pelo testemunho dos olhos.

Essa mesma sequência de fatos ganha um arremate em outra fina ironia. Vendo Maria Tetê com tamanha sorte e cumulada de enfeites, Joge suspira: “Inté dinhêro ela achô./ E com tanta coisa achada,/ Têê andava enfeitada/ Que nem muié de dotô”. O leitor logo percebe a carga de ambiguidade que vai nessas palavras. O comentário de que sua mulher de tão enfeitada, anda parecendo *muié de dotô*, feito como uma exclamação, mero recurso de estilo com intuito comparativo, serve para descrever, no entanto, à revelia do personagem, o que de fato está acontecendo: a Maria Tetê virou mesmo mulher do doutor. Curiosamente, a verdade revelada na fala tem um alcance maior do que foi a intenção do seu enunciador, pois suas palavras revelam mais do que ele próprio sabe.

A segunda operação que Joge Sutinga deve desempenhar com sucesso para realizar seu sonho de felicidade situa-se no plano da constituição da família, na esfera da vida conjugal, e consistiria em lançar no ventre de sua mulher sua semente, gerando um filho que faria perdurar no tempo o seu sangue. Essas duas operações correm de forma paralela, são intervenções que mantêm uma estreita correlação entre si. Numa ponta está a dimensão econômica, a relação do agricultor com a terra; na outra a dimensão afetiva e

sentimental, a relação de Sutinga com a mulher e os eventuais filhos. Ambos esses feitos se complementam e sua realização representaria o êxito de Joge Sutinga como sujeito, cidadão, trabalhador e homem, seu triunfo sobre os limites e em certo sentido sobre a própria morte. Num caso, produzindo alimentos que mantém os corpos vivos; no outro, lançando as bases de uma descendência que o perpetua para além dos limites de sua existência individual. Esta ventura e esta glória lhe são negadas, ou talvez, dizendo melhor, subtraídas ou furtadas. Aliás, é com o verbo furtar que ele descreve a atitude da mulher procurando se esconder quando teve sua falta descoberta: “Na cama toda imbruiada/ O corpo todo cuberto/ E a cara também ocurta,/ Como pessoa qui furta/ E o rôbo vai discuberto”.

A derrota do personagem decorre do fracasso nessas duas frentes. São duas esferas que funcionam numa relação especular entre si, como se cada uma tivesse na outra o seu duplo. Esse jogo de espelhos entre essas duas instâncias se realiza por meio da figuração de um mesmo conteúdo, de uma mesma incongruência, a situação social e política do agregado, em dois significantes ou dois símbolos distintos: a mulher e a terra.

Dáí resulta uma espécie de equação que podemos assim formular: o patrão tem a propriedade de uma, então com facilidade pode ter a posse da outra. O agregado, que não tem propriedade, o elemento garantidor das condições de plena cidadania, não vencerá na disputa pela posse da outra. Sem propriedade, é como se lhe fossem negados ou imensamente dificultados os meios para a sustentação estável de uma relação com mulher e filhos.

É evidente que aqui nós chegamos ao patamar de uma leitura em nível profundo, mas não arbitrária. Essa superposição está construída no texto. Em *Maria Tetê* existe, ao lado de uma cadeia de significados que avança de forma linear com os elementos estabelecendo entre si uma relação fundada na contiguidade, outras cadeias semânticas e metafóricas formadas por relação vertical entre elementos distanciados. Essa leitura vertical integradora e complementar à leitura horizontal pode nos revelar a complexidade dos símbolos, assim como todo o alcance e a riqueza do texto.

A sociedade rural nordestina, em sua configuração social e política, resultante da polarização no plano econômico entre os extremos, do fazendeiro e do agregado, projeta essa sua estrutura numa ordem sexual dominada pelo macho proprietário. Quando Joge Sutinga se vê como alguém que retorna do estrangeiro para o seio de uma recepção acolhedora, está colocando o seu destino em termos de ser ou não aceito como filho, membro legítimo de uma comunidade construída sobre *bases do sangue* – outra vez a ironia. Esse é o sentido do percurso paradigmático do filho peregrino que volta ao lar e pode ser tanto acolhido como repellido pelo poder local, ou seja, por quem está situado no alto da hierarquia política do território-berço; no caso presente, esse patrão, que é visto também como um pai. Mas esse sonho e essa crença revelam-se ilusórios. O poder, sob suas formas sutis e variadas, o expulsa, e ele agora de fato – e não apenas figuradamente – vai para terra estrangeira. Quando imaginava que finalmente iria retornar do seu desterro, que nada mais é do que sua condição de pré-cidadania, de homem desterritorializado, no sentido mais concreto da expressão, quando julgava haver cumprido o tempo de sua expiação no degredo, eis que o vetor do destino aponta na direção inversa, e

é agora que ele, na verdade, parte para o exílio.

Para finalizar, faço menção a alguns elementos que me parecem apontar para a possibilidade de uma leitura psicanalítica que pode complementar as demais análises já feitas. Acredito que todas essas perspectivas de leitura se complementam e corroboram a tese de que a motivação para a ruptura dos laços com a terra natal, em *Maria Tetê*, é de natureza híbrida, possuindo determinações afetivas, morais, econômicas, sexuais e políticas.

Podemos dizer que o embate entre Joge e Virgulino é uma luta fálica pois, vista com atenção, possui ressonâncias do mito de Édipo. Basta que se observe a circunstância cheia de implicações simbólicas de Joge, a certa altura, tomar o seu adversário como um pai. Ora, quando esse *pai* entra em conjunção com Maria Tetê, faz dela sua mulher, e se o inconsciente está reconhecendo certo homem como pai, a esposa dele tornar-se-á mãe. E assim Joge, casado com Maria, entra em estado de incesto, pois pelas reviravoltas do enredo Tetê converteu-se de cônjuge em sua mãe. É quando emerge das profundezas do inconsciente o fantasma do incesto, criando uma atmosfera sobrecarregada de tensão. E para escapar às conseqüências danosas da violação de um tabu, o personagem faz o mesmo que Édipo: tenta escapar à terrível maldição evadindo-se do território conflagrado.

O incesto, seja em sua simples iminência, seja em sua perpetuação, institui uma periculosíssima tensão e conflito entre desejo e território, na medida em que a partilha do mesmo espaço geográfico converte-se em elemento propiciador à infração da norma. Por isso, a abstenção ou a cessação do incesto requerem imediatamente a renúncia à partilha do território comum, restando apenas como solução a saída rumo ao exílio. Mas observe-se que a tomada dessa decisão implica a perda para o adversário do troféu da luta. Permanece no território quem tem a força ou o poder para impor o seu desejo e a sua vontade. Daí a dimensão fálica desse embate. O que simbolicamente tiver o falo mais poderoso é aquele que terá direito a permanecer e expulsar o rival. E assim, por outro caminho, chegamos à conjunção simbólica entre o domínio do território e a posse da mulher, que já fora apontada atrás.

Uma última observação sobre o humorismo em *Maria Tetê*. A relação de empatia do autor com o personagem, nesse poema, determina um tipo de humor que muito curiosamente não provoca em nós leitores apenas distanciamento, mas parece combinar a tomada de distância, efeito natural do riso, a um sentimento de compaixão. Talvez isso decorra do fato de a voz narrativa estar atrelada ao personagem fazendo com que o leitor tenha necessariamente de assumi-la no processo da leitura, recurso que resulta humanizador. Por força da empatia gerada no texto, quando rimos de Joge Sutinga, sentimos que estamos a rir um pouco de nós mesmos, identificados com o que de humano universal existe na sua dor. Comove-nos a sua perplexidade, pois quem não ficaria, como ele, também perplexo ao descobrir que a vida o mais das vezes pune antes a inocência do que a culpa?

Em *Maria Tetê*, a motivação híbrida constitui um ganho extraordinário. O drama afetivo e sentimental combina-se de forma sutil com o motivo da luta pela terra. A intriga desenvolve-se preferencialmente no âmbito da afetividade, dentro de uma rede de relações sociais na qual desejo, compromisso, venalidade e poder se conflituam, tendo como pano de fundo uma determinada estrutura econômica, social e política que, no

entanto, é aludida de forma discreta, sutil, sem ênfase em sua articulação com a esfera da vida sentimental. Tratado dessa maneira, incorporado ao drama sem alarme, o elemento econômico perde peso, mas ganha complexidade e alcance.

## A hora da colheita

O caminho percorrido nessas análises serve para evidenciar de um lado os procedimentos utilizados pelo poeta para conferir tratamento humorístico a alguns temas e questões. Por outro, a mesma trilha nos revela os contornos de uma obra cuja abrangência de aspectos, multiplicidade de vertentes e riqueza de perspectivas demonstra seu alinhamento com os princípios de equidade, amplitude e equilíbrio.

No primeiro ponto, vimos a presença das três espécies de humor, todas manejadas com grande tirocínio, também já aqui ressalta a boa proporção na distribuição entre o cômico, os jogos de palavras e a ironia. No outro ponto, vamos encontrar essa boa proporção tanto na fisionomia geral da obra que se ramifica nas vertentes mencionadas como no fato de que dentro de cada uma delas observa-se uma retomada seguida de recombinação de motivos e elementos de intriga, permitindo assim o estudo de situações e temas sob variados ângulos. É o que nos leva a falar num pendor para a recuperação do equilíbrio. Cada poema significa uma conquista numa direção, mas implica também a abertura de uma lacuna ou um déficit com relação ao ponto de vista contrário, que foi provisoriamente deixado de lado; é quando, então, o poeta o reabilita num outro poema, dando-lhe voz e explorando a questão por outro ângulo.

Se um texto estuda a desconfiança que tem o homem na mulher bonita por temer que, rodeada de admiração e cobiça, ela seja mais propensa a trair, logo desestabiliza a superstição mostrando uma feia fazendo o mesmo papel. Assim como a essa última vai contrapor outra igualmente feia, mas agora em tudo o mais simetricamente oposta. E é assim que a Vicença, (*Vicença e Sofia ou o castigo de mamãe*) muito feia, mas fiel e carinhosa, serve de contrapeso à Maria (*Maria de todo jeito*). Ou ainda, se entre Maria Tetê e Joge Sutinga os laços são frouxos e a mulher transige e se entrega ao conquistador, traindo o marido, em compensação veremos Maroca, a mulher de Zé Caçadô (*Justiça de Zé Caçadô*), que, assediada pelo Coroné Mané Guede, imediatamente conta tudo ao marido, e os dois juntos preparam uma armadilha em que o Zé dá fim ao aventureiro desalmado e desafortado matando-o, numa emboscada, com um tiro de sua lazarina.

Num outro ponto, o mesmo poeta que sabe expressar a queixa do trabalhador sem terra, explorado, sabe igualmente assumir a voz do explorador, para melhor nos revelar por dentro sua astúcia, cinismo e violência. É o caso da fala afiadíssima e carregada de escárnio com que o rico fazendeiro humilha o pobre a quem explora, como podemos ver em *Resposta de patrão*. E um último exemplo nos mostra a reunião de dois pontos de vista no mesmo poema. No desafio entre *Bertulino* e *Zé Tingó*, acompanhamos um embate em que duas opiniões contrárias disputam a primazia, num duelo para saber se a mulher traz mais motivos de gozo e felicidade ou de sofrimento e infortúnio para o

homem. As duas visões são defendidas com argúcia e desenvoltura, acabando o poema numa espécie de empate técnico. Ambos os pontos de vista mostram-se razoáveis e verdadeiros segundo as demonstrações feitas.

Todos esses movimentos atestam uma visão comprometida com o registro da multiplicidade, com um anseio de totalização, com o intuito de representar e compreender a existência na sua vasta gama de variações, riqueza e complexidade. O poeta fazia dos contrastes e contradições da vida, de forma consciente e meditada, a matéria de sua poesia, que traz em toda parte as marcas da sua inquietação e da força tensiva que o movia.

Transcorrem agora cem anos do nascimento de Patativa do Assaré, cuja presença fraterna e instigante pudemos desfrutar por quase um século inteiro e cuja obra nos acena com o mesmo selo da longevidade.



# PATATIVA DO ASSARÉ: UM ARTISTA DA FOME?

Luís Celestino de França Jr.

## Introdução

A condição social foi algo marcante na obra do poeta Antônio Gonçalves da Silva, o Patativa do Assaré. O êxodo rural (*A triste partida*), a reforma agrária (*Reforma agrária*), o drama das crianças abandonadas (*Menino de rua*) e outros temas marcaram a sua vasta obra. A imagem de simples agricultor engajado em causas sociais, consciente de sua condição dentro da sociedade e sempre denunciando as mazelas do Nordeste alimentaram a imagem de um gênio inato. No prefácio do já clássico *Cante lá que eu canto cá*, de 1978, Plácido Cidade Nuvens o define como “poeta social”: “A realidade local emerge com toda sua vitalidade na poesia de Patativa. Não apenas na candura lírica do seu telurismo acendrado. Mas numa configuração social bem delineada”. (2000, p. 14).

Latente a todos os temas sociais aparece a “fome”. Algo de difícil definição e conceituação, fome é algo “que se sente”, e sentimento é algo que, quando retratado pela ciência, sempre causa controvérsias – para muitos, é algo impenetrável. Quando se fala em construção de imagens e de representações, dado esse caráter “sentimental”, a fome é quase sempre algo abstrato. A imagem-clichê da criança africana de cabeça grande cercada por moscas e suja de grãos de arroz, de tão repetida, pouco comunica, apesar de ser chocante. Serve para a imagem da fome no Nordeste?

Este artigo procurará discutir algumas questões relacionadas à presença da fome na obra de Patativa. Isso nos remeterá a uma série de imagens e representações dada a vasta produção que aparecerá aqui através do recorte de alguns poemas que certamente não esgotará outras futuras leituras. Na antologia poética publicada em 2001, Gilmar de Carvalho, o organizador, já alertava para o fato de que a obra do poeta é “um único e grande livro onde cada poema é um canto, a sua rapsódia, ao mesmo tempo pessoal e universal” (2001).

Além disso, nossa abordagem tenta dialogar com outros dois autores completamente díspares. Um é Josué de Castro e sua importante obra sobre a fome, com destaque para o clássico *Geografia da fome*. Veremos o quanto a fome em Patativa se aproxima dos conceitos de fome apresentados pelo médico pernambucano. Outro é Norbert Elias e sua obra *Mozart: sociologia de um gênio*. Conforme se verá a seguir, a obra de Patativa é mais bem compreendida quando afastamos a ideia de algo “interior” que se processa de forma autônoma num “gênio” e olhamos para um homem extremamente envolvido com seu meio.

## “O poeta social”

Publicado originalmente em 1946, *Geografia da fome*, de Josué de Castro, é o trabalho pioneiro sobre o tema no País. Médico pernambucano que mais tarde presidiria a *Food and Agriculture Organization* (FAO), órgão da Organização das Nações Unidas (ONU) responsável pelo assunto; deputado federal cassado em 1964 com o golpe militar, Castro ressalta em sua obra que o tema passou a ser tratado de forma objetiva devido às milhões de vítimas da fome após as duas grandes guerras mundiais.

É nesse livro que são apresentados os conceitos de fome “epidêmica”, provocada por catástrofes ecológicas ou políticas, e fome “endêmica” caracterizada por uma alimentação abaixo do necessário, mesmo que a população viva em locais onde os alimentos são produzidos normalmente. Para ele, diferentemente da Amazônia e do Nordeste açucareiro, vítimas de fome “endêmica”, os habitantes do sertão nordestino eram vítimas de fome “epidêmica”: “Surto agudos de fome que surgem com as secas, intercaladas ciclicamente com os períodos de relativa abundância que caracterizam a vida do sertanejo nas épocas de normalidade”. (Castro, 1969, p. 155)

A seca é a grande responsável por boa parte da diáspora do sertão nordestino da primeira metade do século XX. Fazendo referências a imagens construídas em uma série de obras (*O Quinze*, de Rachel de Queiroz; *A Paraíba e seus problemas*, de José Américo de Almeida; *O Nordeste*, de Gilberto Freyre; *História das secas no Ceará*, de Rodolfo Teófilo), além dos resultados de seus inquéritos sociais, Castro apresenta uma imagem do êxodo fruto da fome.

Assim esgotadas as suas esperanças e reservas alimentares de toda ordem, iniciam os sertanejos a retirada, despejados do sertão pelo flagelo implacável. Sem água e sem alimentos, começa o terrível êxodo. Pelas estradas poeirentas e pedregosas ondulam as intermináveis filas dos retirantes como se fossem uma centopéia humana. Homens, mulheres e crianças, todos esqueléticos, deformados pelas perturbações tróficas, com a pele enegrecida colada às longas ossaturas, desfibrados e fétidos pelo efeito da autofagia [...] São as sombrias caravanas de espectros caminhando centenas de léguas em busca das serras e dos brejos, das terras da promessa. Com os seus alforjes quase vazios, contendo quando muito um punhado de farinha, um pedaço de rapadura; a rede e a filharada miúda grudada às costas, o sertanejo dispara através da vastidão dos tabuleiros e chapadões descampados, disposto a todos os martírios. Sem recursos de nenhuma espécie, atravessando zonas de penúria absoluta, gastando na áspera caminhada o resto de suas energias comburidas, os retirantes acentuam no seu êxodo as conseqüências funestas desta fome. (Castro, 1969, p. 208-209)

Aqui, na tentativa de uma associação da descrição feita por Josué de Castro, vem à mente a célebre obra *A triste partida* (“Setembro passou com outubro e novembro / Já tamo em dezembro / meu Deus que há de nós? Assim fala o pobre do seco nordeste / com medo da peste / da fome feroz”), mas podemos acrescentar outras, como *Nordestino sim, nordestinado não*, em que o poeta rejeita a ideia de um castigo divino ou destino pré-traçado que condena o nordestino à miséria.

Nunca diga nordestino  
que Deus lhe deu um destino  
causador do padecer  
Nunca diga que é o pecado  
que lhe deixa fracassado  
sem condição de viver  
[...]  
Há muita gente que chora  
vagando de estrada afora  
sem terra, sem lar, sem pão,  
crianças esfarrapadas,  
famintas escaveiradas,  
morrendo de inanição

Sofre o neto, o filho e o pai,  
Para onde o pobre vai  
Sempre encontra o mesmo mal,  
Esta miséria campeia  
Desde a cidade à aldeia,  
Do sertão à capital.

Aqueles pobres mendigos  
Vão à procura de abrigos  
Cheios de necessidade,  
Nesta miséria tamanha  
Se acabam na terra estranha  
Sofrendo fome e saudade.

Mas não é o Pai Celeste  
Que faz sair do Nordeste  
Legiões de retirantes,  
Os grandes martírios seus  
Não é permissão de Deus,  
É culpa dos governantes.

Já sabemos muito bem  
De onde nasce e de onde vem  
A raiz do grande mal,  
Vem da situação crítica  
Desigualdade política  
Econômica e social.  
(ASSARÉ, 2001, p.188-190)

Os versos de Patativa estão próximos do pensamento pioneiro de Josué de Castro, desenvolvido por uma série de pesquisadores posteriores a ele. A fome não tem “causa divina”, interpretada em intempéries climáticas ou em uma “preguiça natural” do sertanejo, algo que o condena eternamente à miséria, mas é fruto de condições sociopolíticas. *Reforma agrária* (“Para saíres da tal fadiga, / Do horrível jugo que cruel te obriga / A padecer situação precária / Lutai altivo, corajoso e esperto / Pois só verás o teu país liberto / Se conseguires a reforma agrária”) é um dos poemas que novamente se aproxima do pensamento de Josué de Castro:

É a inadequação de nossas estruturas agrárias o fator essencial da má utilização de nossos recursos naturais, da baixa produtividade agrícola e da subocupação do homem do campo. Numa palavra: do atraso geral de nossa agricultura. O arcaísmo desta estrutura agrária se evidencia não só pela inadequada distribuição das propriedades, como nas relações de produção

de tipo feudal, nas quais ainda perduram o regime de meação, a parceria e outras sobrevivências do feudalismo agrário. (1969, p.283)

No poema *Emigrante nordestino*, Patativa se aproxima claramente da definição de Josué de Castro de “fome epidêmica” quando este ressalta que a intempérie climática associada às estruturas fundiária e social, transforma em cenas de horror os períodos de “bonança”: “Quando há inverno abundante / No meu Nordeste querido, / Fica o pobre em um instante / Do sofrimento esquecido / Tudo é graça, paz e riso / Reina um verde paraíso / Por vale, serra e sertão, / Porém não havendo inverno, / Reina um verdadeiro inferno / De dor e de confusão” (2000, p. 325).

Josué de Castro foi médico, professor dos cursos de medicina, geografia e antropologia. Patativa do Assaré foi um agricultor com, como ele mesmo gostava de ressaltar, “seis meses de estudo”. Josué de Castro foi Doutor Honoris Causa em algumas universidades. Patativa também foi. Como explicar essa aproximação entre o pensador erudito e o “poeta popular”?

## “O gênio popular”

Na tentativa de compreensão da construção das representações sobre a fome na obra de Patativa e de como essas representações se aproximavam de uma imagem erudita e acadêmica, faz-se necessária uma breve abordagem sobre a ideia de um “gênio popular”.

Em pronunciamentos no Senado em homenagem ao centenário de nascimento do poeta, dois senadores de cores ideológicas diferentes apresentaram Patativa da mesma forma. O empresário Tasso Jereissati, ex-governador do Ceará, assim o definiu: “Patativa foi um gênio da cultura popular”<sup>1</sup>. Já o comunista Inácio Arruda exaustivamente o chamou de “gênio” e de “poeta popular”<sup>2</sup>. O que esses dois discursos trazem em comum é a abordagem, da mesma forma a mídia exaustiva e costumeiramente faz, de Patativa como um “gênio”.

A genialidade de Patativa já foi discutida de forma original em um dos capítulos da obra *Patativa do Assaré: trajetória de um canto*, de Luiz Tadeu Feitosa. Será feita uma referência a esse trabalho em breve. Por enquanto, vale destacar a abordagem feita pelo sociólogo alemão Norbert Elias sobre a genialidade de Wolfgang Amadeus Mozart. Rejeitando a ideia de um gênio “autônomo e inato”, Elias era defensor da tese de que a melhor compreensão da obra de Mozart exigia um olhar mais acurado de seu tempo e da sociedade em que estava inserida.

Com frequência nos deparamos com a idéia de que a maturação do talento de um ‘gênio’ é um processo autônomo, ‘interior’, que acontece de modo mais ou menos isolado do destino humano do indivíduo em questão. Esta idéia está associada à

1 Disponível em: <http://www.tasso.jereissati.com.br/destaques/113-discurso-em-homenagem-a-patativa-do-assare>. Acessado em: 07/09/2009.

2 Disponível em: <http://inacio.com.br/patativa/artigosetrabalhos.php?visualiza=artigo&tidsessao=6153>. Acessado em: 07/09/2009.

outra noção comum, a de que a criação de grandes obras de arte é independente da existência social de seu criador, de seu desenvolvimento e experiência como ser humano no meio de outros seres humanos. [...] No presente estágio de civilização, a transfiguração do elemento misterioso em gênio pode satisfazer uma necessidade profundamente sentida. Ao mesmo tempo, é uma das muitas formas de deificação dos ‘grandes’ homens, cuja outra face é o desprezo pelas pessoas comuns. Ao elevar o primeiro acima da medida humana, reduzem-se os outros a um nível abaixo dela. Nossa compreensão das realizações de um artista e a alegria que se tem com suas obras não diminui, mas se reforçam e aprofundam quando tentamos captar a conexão entre as obras e o destino do artista na sociedade de seus semelhantes. O dom especial – ou, como se dizia no tempo de Mozart, o “gênio” que uma pessoa tem, mas não é – em si mesmo constitui um dos elementos determinantes de seu destino social, e, neste sentido, é um fato social, assim como os dons simples de uma pessoa sem gênio. (1995, p. 53-54)

Patativa não cansava de se definir como um “matuto sertanejo”. Conforme destaca Feitosa, “a relação entre o homem e o poeta, antes de ser arbitrária, parece um caminho a mais para se compreender como, numa época tão difícil de acesso aos bens culturais, um jovem agricultor foi capaz de sintetizar nos códigos da poesia seu mundo particular e suas experiências partilhadas”. Sua existência é marcada por uma tradução do real para uma linguagem compreensiva para seus pares.

Assim, pode-se dizer que as imagens da fome construídas na obra de Patativa são marcadas tanto por observações da vida de seus “pares” agricultores sertanejos como por vivências próprias. Assim, é importante destacar dois trechos de seus poemas que refletem esse lado “mundo particular e experiência partilhada”.

#### VIDA SERTANEJA

Sou matuto sertanejo,  
Daquele matuto pobre  
Que não tem gado nem quêjo,  
Nem ôro, prata, nem cobre.  
Sou sertanejo rocêro,  
Eu trabaio o dia intêro,  
Que seja inverno ou verão.  
Minhas mão é calejada,  
Minha péia é bronzçada  
Da quintura do sertão.

Por força da natureza,  
Sou poeta nordestino,  
Porém só canto a pobreza  
Do meu mundo pequenino.  
Eu não sei cantá as gulora,  
Também não canto as vitora  
Dos heróis com seus brasão,  
Nem o má com suas água...  
Só sei cantá minhas mágua  
E as mágua de meus irmão.  
(Assaré, 2000, p. 75, grifo do articulista)

## CANTE LÁ, QUE EU CANTO CÁ

[...]

Você teve indução  
 Aprendeu munta ciência,  
 Mas das coisas do sertão  
 Não tem boa experiência.  
 Nunca fez uma paioça,  
 Nunca trabaiou na roça,  
 Não pode conhecê bem,  
 Pois nesta penosa vida,  
 Só quem provou da cumida  
 Sabe o gosto que ela tem.

Pra gente cantá o sertão,  
 Precisa nele morá,  
 Tê armoço de feção  
 E a janta de mucunzá,  
 Vivê pobre sem dinêro,  
 Trabaiano o dia intero,  
 Socado dentro do mato,  
 De apragata currelepe,  
 Pisando em riba do estrepe,  
 Brocando a unha-de-gato

[...]

(Assaré, 2000, pp. 25-26)

Retornando à obra de Luiz Tadeu Feitosa (2003), é colocada de forma clara a questão “Patativa do Assaré: um gênio?” Segundo Elias (1995), para se compreender alguém, é preciso conhecer os anseios primordiais que este deseja satisfazer. A vida faz sentido ou não para as pessoas, dependendo da medida em que elas conseguem realizar tais aspirações. Mas os anseios não estão definidos antes de todas as experiências. Feitosa é explícito na comparação entre aspectos da obra de Mozart e de Patativa:

De Mozart, Patativa aproxima-se pela habilidade artística em oposição às habilidades escassas e ao meio adverso de difusão e disseminação de sua arte. Do mesmo modo, pela maneira de se submeter à lógica comercial oferecida sob a forma da ‘indústria cultural’. A relação do sujeito aparentemente ‘despreparado’ e do seu meio social adverso com a grandiloquência de sua arte marcam outras aproximações entre os sujeitos e suas biografias. [...] Assim como Mozart, Patativa é consciente do seu dom e do seu valor como poeta e ele afirma categoricamente isso quando diz: ‘Poeta que tenha criatividade como Patativa tem, são poucos, viu? É raro’. Patativa sempre soube das suas qualificações poéticas e sempre tentou transmitir isso, divulgar, difundir para a posteridade. Essa sua preocupação coincide com a idéia apresentada aqui segundo a qual Patativa empenha-se em manter-se fiel a um certo paradigma de homem e de missão poética que ele escolheu.

Dessa forma, pode-se chegar à conclusão preliminar de que as representações da fome na obra de Patativa, bem como de outros temas abordados em sua poética, estão ligadas às experiências e vivências pessoais, mas não se afastam das mesmas imagens e representações construídas em altos ambientes acadêmicos. Como se verá em seguida, Patativa era um leitor compulsivo, como ele mesmo afirmou em entrevista, algo que, associado a uma disciplina na composição poética – sua reclusão e reflexão se dava no labor da enxada –, elevava-o à condição de um poeta singular.

Mas ainda que seu trabalho tenha profundidade, Patativa quase sempre é tratado

como “popular”. O termo aqui sugere uma hierarquização que tenta diminuir seu trabalho e funciona como uma “pecha” para a sua poesia (embora ele pouco se importasse com isso). Nas palavras de Feitosa (2003, p. 38): “Ela (a poesia de Patativa) se destina a sua gente, mas a verdade é que ela encerra necessita de saberes especializados, como que a compensar a pecha que recebe de ‘popular’, no mais arbitrário e equivocado aspecto com que é tratado pela elite”.

## “Poeta nordestino”

Muito já se escreveu sobre os conceitos de “cultura popular”. Essa questão não será aprofundada aqui, já que o objetivo não é um confronto do conceito com outras acepções, como “cultura de massas” ou “cultura erudita”, algo já exaustivamente discutido pelos mais diversos autores. Faz-se necessário um confronto com a ideia de que a poesia de Patativa e, conseqüentemente, sua poesia sobre a fome, nasce de forma espontânea e autônoma.

Geneviève Bollème, ao abordar a *Bibliothèque bleue*, precursora da literatura de cordel, via a expressão espontânea de uma cultura original e autônoma, permeada por valores religiosos. Assim, trata-se de uma literatura “destinada ao povo”, algo distante e que não dialoga com a cultura produzida pelas classes hegemônicas.

É verdade que, incidentalmente, Bollème levanta a hipótese de uma defasagem entre os opúsculos e o modo como seriam lidos pelas classes populares. Mas essa indicação preciosa permanece estéril, já que desemboca no postulado ‘criatividade de popular’, indeterminada e aparentemente inatingível, própria de uma tradição oral que não deixou vestígios. (Ginzburg, 2006, p. 14)

Assim, aproxima-se a visão de um outro autor, Mikhail Bakhtin, que formulou a hipótese de uma influência recíproca entre a cultura das classes subalternas e a cultura dominante.

Em alguns trechos da maior entrevista concedida por Patativa, um verdadeiro bate-papo com o pesquisador Gilmar de Carvalho, publicada em 2000 no livro *Patativa poeta pássaro do Assaré*, ele destaca, em momentos diferentes da conversa, ser um leitor compulsivo e fala ainda da sua forma de produção.

GC – Quantos anos o senhor fez de escola? Eu sei que o senhor foi um leitor atento e a gente está sempre aprendendo. Mas quantos anos o senhor passou em banco de escola?

PA – De escola, eu passei apenas seis meses, somente. Com seis meses eu aprendi a ler, então, dali por diante meus professores foram os livros, viu? Foram os livros. Com essa constante leitura, esse vocabulário, embora pobre que eu tenho... (Carvalho, 2000, p. 21)

GC – Patativa, donde veio essa sua preocupação social: foi da Igreja, de algum partido político que você fez parte? Onde foi que veio essa sua preocupação com as injustiças sociais?

PA – É que eu fui um leitor assíduo. Eu gostei muito de ler. E o que eu li com mais prazer sempre era as pregações de Jesus Cristo, viu? Era os direitos humanos, o direito de cada um e, finalmente, foi... Eu, que também de nascimento mesmo, eu comecei logo a ver a verdade, a justiça e a verdade, viu? (Carvalho, 2000, p. 68)

GC – E vocês tem essa afinidade. Patativa e Castro Alves tem uma preocupação social.

PA – Sim, sim. É o mesmo tema. Ele como um poeta culto que tinha preparo, com certeza... e eu mesmo nessa linguagem rude, mas cantando a mesma coisa, né?

GC- É

PA – O mesmo tema. E finalmente eu fui um leitor muito curioso. E eu não tive professor. Só enquanto fui alfabetizado, viu?  
(Carvalho, 2000, p. 84)

Na mesma entrevista, Patativa afirma compor seus poemas em dois momentos: na hora do trabalho e à noite. *Nordestino sim, nordestinado não foi feita*, segundo ele, “limpando aquela mandiocazinha numa tarde”. *A triste Partida* foi composta da mesma forma. “Eu ainda me lembro. Eu estava limpando uma mandiocazinha aqui assim, quando me veio a lembrança de fazer um trabalho sobre a retirada dos nordestinos para São Paulo”.

## Conclusão

Cada vez mais, pesquisadores aproximam a obra de Patativa da de outros poetas e pensadores. Assim, o “popular” deixa de ser uma “pecha” e fica mais claro como uma singularidade que o diferencia dos demais. Determinado poeta que escreveu poema sobre a desocupação de uma favela justificou o fato de nunca ter pisado numa favela dizendo que a leitura dos jornais despertava sua sensibilidade. O diferencial em Patativa é a associação de experiências e vivências próprias com muita leitura. Sua obra se aproxima da de outros poetas e pensadores como João Cabral de Melo Neto, Castro Alves, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e, conforme tentou se mostrar aqui, Josué de Castro.

As imagens da fome em Patativa constituem o mosaico de um sensibilidade que se preocupou com outros temas sociais, como a miséria de uma forma geral, o êxodo rural, as crianças abandonadas, a seca, a reforma agrária etc. A fome é imagem forte na sua obra (“Mamãe, meus brinquedo! / Meu pé de fulô!”), mas não castigo divino e sim fruto de condições históricas, econômicas e sociais.

## Referências

ASSARÉ, Patativa do. *Cante lá que eu canto cá*. Petrópolis: Vozes, 2000.

BOLLÈME, Geneviève. *Les almanachs populaires au XVII e XVIII siècles: essais d'histoire sociale*. Paris: La Haye, Mouton, 1969.

CARVALHO, Gilmar de (Org.). *Patativa do Assaré: antologia poética*. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2001.

\_\_\_\_\_. *Patativa poeta pássaro do Assaré*. Fortaleza: Inside Brasil, 2000.

CASTRO, Josué de. *Geografia da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1969.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FEITOSA, Luiz Tadeu. *Patativa do Assaré: a trajetória de um canto*. São Paulo: Escrituras, 2003.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.



# O LÉXICO REGIONAL E O PRESTÍGIO SOCIAL DAS PALAVRAS

Maria Silvana Militão de Alencar

## Considerações iniciais

O presente trabalho objetiva mostrar aspectos do léxico regional na obra do maior poeta popular brasileiro, Patativa do Assaré, e o prestígio social das palavras. Procura-se mostrar como o poeta revela em seu discurso e especialmente através do léxico, aspectos da vida que o circunda e valores sociais, históricos e culturais pelos quais batalhou a vida inteira.

O Ceará, assim como os demais Estados nordestinos, possui autores de literatura regional/popular de renome nacional, como Patativa do Assaré, Manoel de Oliveira Paiva, Gustavo Barroso, Ildefonso Albano, Juvenal Galeno, Franklin Távora, dentre outros, que retratam de modo fiel não apenas a linguagem regional do Ceará, mas a cultura, os modos de ser, viver e pensar dos cearenses. Nesse contexto, merece destaque a obra de Patativa pela riqueza que representa para a cultura popular brasileira.

Em um país com as dimensões como o Brasil, muitos traços linguísticos identificam as diferenças regionais presentes na fala dos brasileiros de diferentes regiões. Com isso queremos dizer que, como brasileiros, falamos a Língua Portuguesa, e não a falamos da mesma forma. Em meio à unidade da língua nacional, há a diversidade linguística, isto é, as particularidades de cada falante, de cada região.

Sabe-se que a língua é a organização da realidade que nos cerca, reflete nossa visão de mundo e revela, ao mesmo tempo, a ideologia dominante, as práticas socioculturais, os sistemas de valores, sentimentos e tendências dessa sociedade. Isso nos mostra a necessidade de preservar e valorizar nossos traços linguísticos e culturais que, embora relegados a um segundo plano, guardam a nossa história. Mostra-nos, também, a importância de que se revestem as pesquisas empíricas para o conhecimento da realidade linguística do Português falado no Brasil.

O léxico é constituído por um conjunto de palavras guardadas na memória de uma comunidade de fala durante sua existência e, como tal, expressa a história dessa comunidade e a estrutura organizacional das normas sociais que a regem. As mudanças no vocabulário estão relacionadas, de alguma forma, às mudanças sociais.

O estudo do léxico, pelas implicações culturais que possui, apresenta-se de forma bastante complexa. É a parte da língua mais sensível às transformações. Através dele,

melhor do que em qualquer outro nível de análise, pode-se observar a diversidade de visões de mundo, a dinamicidade da língua, sua incessante renovação para atender às necessidades de seus usuários e, ao mesmo tempo, como esse universo lexical é constituído regionalmente.

Como os costumes, o acervo lexical submete-se a pressões sociais; consequentemente, formas populares caem de uso, enquanto outras se incorporam à norma culta. Como as palavras refletem o aspecto social, dentre elas há as formas que gozam de maior prestígio social e as que são estigmatizadas, usadas, geralmente, pelos falantes rurais ou pouco escolarizados, há as que se ligam à tradição clássica, e as mais recentes que surgem em virtude do desenvolvimento científico e tecnológico.

O presente estudo enfoca, de modo particular, dois aspectos na análise da poesia de Patativa do Assaré: de um lado, o material linguístico retirado do cotidiano para compor o discurso popular na poesia regional e, do outro, a variação regional no léxico. De início, os traços atinentes às suas raízes.

## Vida / obra

A partir de agora, serão citados fragmentos do texto de uma entrevista realizada em Assaré (1996), em que tive a sorte de ouvir o nosso poeta maior recitar, e onde foram obtidas informações sobre aspectos relevantes de sua vida e obra, bem como dados do seu universo sócio-linguístico-cultural. Através dos posicionamentos e questionamentos, o leitor será induzido a formar o perfil do Patativa, sua ideologia, sua luta, por meio da poesia popular.

Antônio Gonçalves da Silva nasceu a 5 de março de 1909, na Serra de Santana, pequena propriedade rural a 18 quilômetros de Assaré, no Sul do Ceará, e faleceu no dia 8 de julho de 2002. Foi cognominado “Patativa” por analogia a uma ave canora muito comum na região do Cariri e “do Assaré” como sua marca distintiva. Deixou como legado mais de dez livros publicados, títulos honoríficos, dentre os quais *Doutor Honoris Causa*, *Cidadão Cearense*, recebeu o troféu *Sereia de Ouro*, medalhas, prêmios e o reconhecimento como o maior poeta popular do Nordeste e, por que não dizer, do País.

## De Assaré para o mundo

Atualmente, a obra do Patativa é referência para todo aquele que pretende estudar a cultura popular cearense. Sua poesia foi além, ultrapassou fronteiras físicas e intelectuais, pois algumas delas foram utilizadas pelo estudioso de cordel, professor Raymond Cantel, em suas aulas sobre cultura popular na Universidade de Sorbonne, na França. Na Inglaterra, sua poesia já teve versos com tradução de Colin Hanfrey, do Centre for Latin American Studies, em Liverpool. Hoje, é objeto de uma dissertação

de Mestrado a ser transformada em livro, patrocinada pela Universidade Nottingham, da Inglaterra. No Ceará, já foi tema de dissertações de Mestrado e teses de Doutorado. Diz o poeta:

Eu publiquei, olha: *Inspiração Nordestina*, um; *Cantos de Patativa*, dois; *Patativa do Assaré*, três; *Cante lá que eu canto cá*, quatro; *Ispinho e fulô*, cinco; e este agora, *Aqui tem coisa*. São seis livros que publiquei, viu? Tudo, na nossa vida, nossa terra, nossa gente, cantando este nordeste, não só o nordeste como o Brasil inteiro.

## Bio/grafia

Em Patativa, não existem as experiências de vida de um lado e uma obra que as represente do outro. A obra não se situa fora do seu contexto biográfico: ao contrário, participa de sua vida. Enquanto lavrava a terra, colhia poesia: “Assim que eu óio pra cima /Vejo um diluve de rima / Caindo inriba da terra”. Maingueneau, em suas reflexões sobre o discurso literário, escreve a palavra bio/grafia, separada por uma barra inclinada em dois termos estáveis, indicando o duplo sentido do movimento: da vida para a obra e vice-versa. A esse respeito, diz o autor que “[...] o grande escritor é menos aquele que em quaisquer circunstâncias sabe tirar uma obra-prima de seu foro interior do que aquele que organizou uma existência tal, que nela possam ocorrer obras” (2001, p. 47).

Sua temática preferida é o contraste da vida sertaneja, numa luta de protesto contra a injustiça social. *Cante lá, que eu canto cá* é uma poesia que resume essa visão do mundo sertanejo dividido, na qual se confrontam movimentos de tese e antítese, expressos pela contradição entre a vida na cidade e no campo. Seus versos revelam a beleza do sertão que lhe deu, “de mão beijada”, um mundo cheio de rimas.

## Terra

A terra é a âncora do sertanejo. Além de sua identificação com o povo da região, o poeta resgatou os mais originais valores da comunidade. Dentre eles destaca-se a valorização de sua terra. São dele as palavras:

Fui um agricultor apegado à roça, diariamente, a vida toda, até setenta e tantos anos, num sítio denominado Serra de Santana, tratando da agricultura. Fui desde a infância lidando com a roça, pois meu pai era um agricultor muito pobre e eu nasci em extrema pobreza, naquele rude meio.

A terra é seu *habitat*. O amor à terra natal representa o apego que o nordestino, o retirante, que é obrigado a deixar o sertão, sente pelas suas origens. Isso fez com que *A triste partida*, toada sertaneja em 152 versos, ganhasse o mundo, contando a odisséia do retirante nordestino, fugindo da seca e da fome, à procura de emprego no Sul do País.

“Distante da terra tão seca, mas boa,/ Exposto à garoa,/ À lama e ao paú./ Faz pena o nortista, tão forte, tão bravo, / Vivê como escravo/ Nas terra do Sú”.

## Poeta social

O seu discurso é de ação social. Na poesia *Brasi de cima e Brasi de baxo*, ele retrata a miséria do povo, a falta de alimento, de roupa e o analfabetismo. Comentando, afirma:

Eu sempre fui, um pouco, tendente à sátira, embora uma sátira perdoável. Eu nunca afrontei os homens do poder, apenas dou um grito de alerta, mostrando como é que nós estamos aqui, no Brasi de baxo, como é que ele é. [...] O Brasi de baxo, é aqui, onde eu vivo com meus colegas de sofrimento...

Antes mesmo do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST), ele já trabalhava, através de seus versos, por uma solução para os problemas que afligem o sertanejo, de um modo geral, e, especialmente, o problema da terra. “Vamo lutar com respeito,/ com Jesus do nosso lado/ lutá por nosso direito/ foi sempre um devê sagrado/ nesta terra que Deus fez/ desta vez o camponês/ faz a maior frivocia/ por sertão, serra e caatinga/ taliquá as pichilinga/ que dá nas galinha choca”.

Sua luta não para na má distribuição de terra. À pergunta sobre qual seria o seu poema predileto, Patativa responde que quase não tem poesia predileta, mas cita duas, dentre um mundo de poesias, ambas voltadas para problemas sociais: “É porque eu tenho *A morte de Nanã*, tenho *Mãe preta*. *Mãe preta* não é mais que uma homenagem que eu ofereço às crioulas que tanto serviram às famílias brasileiras, naquele tempo”.

Quanto ao poema *A morte de Nanã*, ele diz: “É muito tocante, não é? Aquilo, ali, eu, aplicando não só a uma menina, morreram muitas. Então, eu me apoiiei naquele tema”. Após declamar os dois poemas, com voz trêmula, e ainda emocionado, diz: “Eu mesmo sinto, eu mesmo crio, eu mesmo sinto, viu?” Esses poemas trazem à tona o lado humano do poeta.

## Poeta popular

É a poesia do povo. O poeta do povo.

A minha poesia é uma poesia popular. Eu sei defender e apresentar aquilo que eu quero. Me deram este mote “Viva o povo brasileiro!”. Mas, no mesmo instante, entrou na minha mente o nosso Brasil, um caso de miséria. Quanta coisa, que quase não podemos dizer: viva o povo brasileiro! Mas, contudo, eu fiz os versos, terminando sempre: viva o povo brasileiro! Cá do meu jeito: Quando passar a chacina,/ que surge de dia a dia/ e o tráfico de cocaína,/ e a real democracia/ seguir os caminhos certos/ e os Chicós Mendes libertos/ das balas dos pistoleiros,/ diremos em nossa terra/ por vale, sertão e serra,/ viva o povo brasileiro!

## Fé

Patativa não tem uma visão fatalística da realidade. Ele é sensível à dor, à labuta dos que sofrem e pelem pela sobrevivência. Nordestino, sim, nordestinado, não. O Deus que permeia toda a sua poesia está do lado dos pobres, dos humildes, mas é um Deus libertador, que incentiva, encoraja o homem à luta pela desigualdade. As poesias *Lição de pinto* e *Brasi de cima e Brasi de baxo*, entre tantas outras, revelam essa atitude.

Tudo o que tenho, e muitos têm por aí, vem da mesma fonte de sabedoria, e nós não temos esse direito de receber o que recebemos e, agora, criar orgulho, indiferença, não, não temos. Esse direito não é nosso, é de Deus. A poesia é um dom sagrado, ninguém aprende a ser poeta. Sou poeta popular, são simples os versos meus, e sempre onde vou rimar, o principal tema é Deus. [...] vou fazer um poema, meninos, pra vocês ouvir, provando que tudo isto que eu tenho, e outros têm por aí, vem da mesma fonte de sabedoria – é Deus, viu? [...] Aí fiz um poema com o título: Um sabiá vaidoso. Aí botei abaixo o sabiá vaidoso, e botei mais embaixo os artistas vaidosos, viu?

## Tradicional

Demonstra apego aos costumes e às coisas da terra, e lamenta:

já não temos aquela tradição, aquele passado. Está acabando aquela tradição. Mas, isso é a marcha da vida. É a tecnologia, é a ciência que está avançando cada vez mais, não é? O rádio entrando pelos sertões, a própria televisão... Agora eu vou recitar uma sátira sobre isso. É Presente dizagradave: Ô mamãe o Julião/ que lá no São Paulo mora/ que é seu fio e meu irmão,/ tendo certeza que agora/ também já chegou aqui/ na Fazenda Cangati/ a inergia rurá/ manda esta coisa pra gente,/ o que sai deste presente/ pra mim não vale um juá.

## Natureza/Cultura

Em Patativa, natureza/cultura se misturam de tal forma que uma complementa a outra. Enquanto trabalha a terra, colhe um mundo de poesia. Ele próprio reconhece esse privilégio.

A poesia, professora, é um dom natural. Ninguém aprende a ser poeta. Se pelem e ficar fazendo alguns versos, são uns versos mecânicos, uns versos sem graça, sem espontaneidade, não é? A poesia é um dom que a gente já nasce com ele. Eu nasci com esse dom, com muita facilidade, fazendo versos desde o tempo de menino. [...] Quando novo, primeira vez que eu vi, ouvi ler um folheto de cordel, aí então, despertou em mim a poesia. Eu fiquei ciente de que eu, também, querendo poderia fazer verso. Aí comecei a fazer versinhos.

E assim cresceu o nosso artesão de palavras, fazendo versinhos, “cujo tema era brincaadeira de São João, era sátira, atacando aqueles preguiçosos que deixavam o mato estragar os legumes da roça, e assim por diante”.

Como a poesia é uma arte, Patativa classifica os poetas em duas categorias:

criadores e versejadores. Aqueles são os verdadeiros poetas, possuem o dom artístico que falta nestes, como por exemplo: talento, criatividade e originalidade. A poesia é um segredo natural, é um segredo. [...] Eu sou poeta que crio tudo que eu quero na minha mente e dá certo dentro da vida real. . Pra gente aqui sê poeta / E fazer rima compreta, / Não precisa professô; / Basta vê no mês de maio / Um poema em cada gaio / E um verso em cada fulô.

## Memória

Patativa é dono de uma memória suficiente para recitar todos os seus poemas. “Eu digo que eu tenho uma certa bagagem de poemas, assim, que eu fiz na minha mente. Eu crio na minha mente tudo aquilo que eu quero”. Seu processo criativo é natural e espontâneo e relaciona-se com a sua fantástica memória. Descreve-o da seguinte forma:

Eu nunca escrevi poesia. Eu componho a poesia, assim, na minha mente. Eu faço a primeira estrofe, depois a segunda, a terceira e assim por diante, até eu terminar o poema que eu tiver imaginando, assim, na mente. Crio tudo na minha mente. [...] Os meninos de rua é um deles, e assim, outros mais.

## Humilde

Marcado pela sina dos grandes poetas, se reconhece, na humildade, como um privilegiado pelo dom da poesia, esse dom que vem de Deus. Comentando a respeito, diz:

Fui agora em outubro [...] receber o certificado de maior poeta popular brasileiro, lá no Salão Villa-Lobos, no Teatro Municipal de Brasília. Eu fui convidado [...] mas eu não vim aqui esperando isso não, viu? Eu sou um sujeito humilde, muito humilde mesmo. O povo diz que eu sou um grande poeta, um grande não sei o quê. Na humildade eu sou grande. Sou maior do que todos os artistas, viu? Na simplicidade, na humildade. Por isso nos meus versos digo: Nasci dentro da pobreza/ E sinto prazer com isto/ Por ver que fui com certeza/ Colega de Jesus Cristo/ Perdi meu olho direito/ Ficando mesmo imperfeito/ Sem ver os belos clarões/ Mas logo me conformei/ Por saber que assim fiquei/ Parecido com Camões. Sou o Patativa simples, humilde, que eu não dou valor a esse negócio de vaidade, orgulho, prepotência não, a coisa nenhuma. Não temos o direito de receber o que recebemos e criar orgulho.

## Político

Com relação à política, explica o poeta:

Não sou político, não. Sou apenas um eleitor. Não tem política do meu jeito, aí eu, também, não sou político. [...] Eles me chamaram de comunista porque eu sempre estive do lado do povo, não é? Eu fiz esta estrofe: Me taxar de comunista / É um crime é um pecado / É atravessar a pista / Cego, surdo e alejado / Se com sentimento nobre / O que defender o pobre / Grande comunista é / Pertencente à mesma lista / O primeiro comunista / Foi Jesus de Nazaré. [...] O que eu gostei mais de ler foi, as pregações de Jesus Cristo, viu? E então, eu empreguei, também, a minha poesia, defendendo o pobre, defendendo o povo rude.

## Erudito/Popular

A separação é dele mesmo.

Tenho poesia feita tanto em linguagem certa [erudita], como em linguagem, assim, matuta, como chamamos, linguagem caboca. [...] Me ofereceram, quando ainda novo, um livro de versificação de Olavo Bilac e Guimarães Passos. Também, só fiz folheá-lo, depressinha fiquei sabendo tudo. [...] Eu não freqüentei escola, fui apenas alfabetizado. Foi apenas seis meses de escola, aprendi a ler e fiquei estudando sozinho, sozinho mesmo, lendo, lidando com os livros, mas não professor. E pude obter, com esta minha constante leitura, um vocabulário com o qual eu posso reproduzir em versos tudo aquilo que eu quero, que eu vejo, que eu sinto, como todos sabem aí, nos meus livros. [...] Quem plantou isso em mim foi assim como que um milagre. Sem ninguém incentivar, eu nunca tive quem influenciasse minha poesia. Só porque eu sou apaixonado pela poesia e conheço a versificação eu escrevo soneto, escrevo quadrinha, escrevo tudo, tudo na minha poesia eu tenho. Olhe aqui, o meu soneto. Isso é verso dacassilabo, obedecendo todas as sílabas predominantes, as tônicas. É *O peixe*, é até uma sátira: Tendo por berço o lago cristalino,/ Folga o peixe, a nadar todo inocente,/ [...] O camponês também do nosso Estado/ Ante a campanha eleitoral, coitado!/ Daquele peixe tem a mesma sorte/ Antes do pleito, festa,riso e gosto,/ Depois do pleito, imposto e mais imposto/ Pobre matuto do sertão do norte!

## Oralidade

O aspecto fonético na obra de Patativa tem grande importância, uma vez que a sua poesia foi escrita consoante sua pronúncia. “É porque a minha poesia eu não escrevo”. Sua poesia é paradoxal. Antes de ser impresso, Patativa foi oralidade. Seus poemas foram cantados ao som de viola, recitados e, só depois de mediatizados pelo rádio, publicados em livro. Sua poesia é voz, escrita para ser ouvida, conseqüentemente, a modalidade

escrita sofre alterações pela reinvenção da fala popular, repleta de supressões, apagamentos, acréscimos, interposições, entre outros. O leitor transforma-se em ouvinte, capaz de reconhecer na grafia com alterações, uma base de oralidade.

Segundo Carvalho:

Imprimir essa voz seria uma chancela, uma legitimação por parte da norma culta e também a possibilidade de voltar como matriz do oral, num processo de realimentação incessante, onde oral e impresso se contaminam, se interpenetram e se enriquecem por meio da pluralidade de versões ou variantes (2002, p. 25)

## Pressupostos teóricos

Não pretendemos, com este trabalho, um estudo mais intenso sobre linguagem popular; contudo, alguns questionamentos podem ser levantados para melhor situá-la como parte do todo que constitui nossa língua. Uma língua falada por um número muito grande de indivíduos tende a se segmentar. No caso do nosso país, não podia ser de outro modo. Além da dimensão territorial, e em decorrência do tipo de povoamento a que foi submetido, dentre outras causas, é um país de contrastes regionais e sociais. E dessa miscigenação resulta um língua rica em variação.

O estudo das variações linguísticas, de um modo geral, tem alcançado certo grau de desenvolvimento no Brasil. No entanto, há uma disparidade muito acentuada no tratamento dispensado às variações regionais e sociais, principalmente as nordestinas, que são vistas, muitas vezes, como algo inferior ou “errado”, face à variação padrão ou aos falares do Sul.

Pertencemos a uma região discriminada social, econômica e culturalmente em relação às demais do nosso imenso país, e, não menos em relação à fala, por ser diferente.

Através da fala detectamos não só a mensagem, mas os dados identificadores da origem ou do grupo do indivíduo e o seu estilo pessoal. Sob influência do crescente poder dos meios de comunicação de massa, um falante que mora no Ceará percebe rapidamente, através da imprensa (rádio, jornal, televisão), que, em outras localidades desse nosso imenso país se fala diferente, principalmente, no que diz respeito à pronúncia, e que há diferentes maneiras para se dizer a mesma coisa, embora a língua nacional seja a mesma. Percebe, também, que estas formas alternativas são aceitas pela sociedade de modo diferenciado. Algumas gozam de prestígio, enquanto outras são estigmatizadas.

Em nosso país, a variação espacial já foi motivo de muita discussão. Em princípios do século XIX, pensou-se numa possível “língua brasileira”; depois, já no século XX, relutou-se em aceitar um dialeto brasileiro por não serem notados desvios muito marcados. Finalmente, estudiosos demonstraram que as variações existentes não chegavam a constituir, propriamente, um dialeto, mas falares regionais caracterizados, principalmente, por alterações fonéticas e especificidade vocabular.

A língua como sistema linguístico de uma nação é produto de vida em sociedade;

consequentemente, sofre variação para atender às necessidades de seus usuários. São essas variações regionais (diatópicas) e sociais (diastráticas) que vão determinar os dialetos ou falares de uma língua. Frequentemente o uso do termo língua em relação ao do dialeto está sujeito a considerações políticas e culturais.

Ainda que as variedades do Português brasileiro não constituam problemas de intercomunicação, elas continuam sendo obstáculos de ascensão social, principalmente nas capitais do Sul e Sudeste do País, e não raro o termo dialeto é usado, preconceituosamente, para fazer referência à fala da população não-culta. Essa questão enfrenta preconceito até mesmo nos centros acadêmicos, visto que, para alguns linguistas, estudar dialetos é ter uma postura arcaica. Do ponto de vista linguístico, não há nenhum motivo para atribuir prestígio a essa ou àquela variedade, pois em termos de constituição todas são regidas por normas passíveis de sistematização gramatical própria. É sob esse ponto de vista que faz sentido dizer que língua é um fato social.

Patativa optou pelo uso da linguagem popular, por ele chamada de “matuta”, por uma questão pessoal, pois sempre foi atraído pela fala do povo e emprega, com muito chiste, na poesia, expressões populares com pronúncia característica – mas a beleza de seus versos encontra-se tanto na poesia popular quanto na erudita.

Em uma entrevista a mim concedida (1996), Patativa diz que a linguagem do povo é pura. Não é a linguagem que dá beleza à poesia. “[...] a beleza da poesia não consiste na linguagem. Não! É um segredo que nem o próprio poeta sabe explicar. É saber dizer com precisão, com espontaneidade, com graça e com beleza tudo aquilo que ele vai versificar. A linguagem pouco importa”. No dizer de Vanoye:

[...] a língua correta, aquela recomendada pela Academia Brasileira de Letras e pelas gramáticas normativas adotadas nas escolas, é estática; as ousadas, as inovações, as criações [...] vêm da linguagem popular e da linguagem literária; em outras palavras, a evolução da língua é feita pelo povo e pelos poetas (1993, p.32).

## Aspectos lexicais

Toda língua possui um fundo lexical. Pode-se dizer que a língua é o componente no qual se acumula o léxico. Como o léxico não é um sistema fechado, permite ao usuário a criação de novas palavras que vão surgindo conforme as necessidades comunicativas e intuítos expressivos. É, portanto, a porta aberta para o enriquecimento da língua.

A língua apresenta suas particularidades regionais, sociais, estilísticas, além das diferenças individuais, mostrando toda a sua complexidade variacional. Aparentemente parece contraditório; contudo, trata-se do princípio básico da uniformidade na variedade. Se a língua é dinâmica, quando utilizada por uma comunidade qualquer, ela vai apresentar grande variabilidade social, espacial, e um longo mas contínuo processo de mudança. Como as línguas são variáveis, elas simplesmente mudam.

Silva Neto (1951, p.210) aponta o contato como fator responsável pela mudança

cultural. O isolamento, ao contrário, “[...] condiciona um tipo arcaico de vida e, conseqüentemente, uma linguagem mais conservadora”. É o que se observa na população rural. Como não há, nessas comunidades interioranas, o dinamismo e intercâmbio dos centros cultos, os falantes nativos são conservadores por excelência. Nesses locais, uma expressão pode ser uma aula de história. Muito do que é desprezado pela elite culta como a forma incorreta de se exprimir tem ligações com o Português medieval. Expressões populares faladas no interior do Brasil, especialmente, no Nordeste, foram usadas por clássicos da nossa língua.

O vocabulário simples e peculiar do homem do campo, utilizado por Patativa, em sua obra, é de uma riqueza expressiva extraordinária e encaixa-se perfeitamente nessa noção de linguagem regional popular. Apresentando o seu lado criativo, o nosso poeta enriqueceu o léxico brasileiro com diversos vocábulos e expressões populares. Só para se ter uma ideia da riqueza, anotamos alguns exemplos, dos quais citamos:

*Alinhado* – Bem trajado. Vestido com esmero. “Era alinhado devera/ Aquele rico freguês,/ Uns três anelão no dedo,/ No nariz uns pichinez”.

*Bode melado* – Homem muito feio, de cabelo tendente a louro. “E aquele lôro, / bode melado / tá enganado/ comigo agora”.

*Bolo de fim de feira* – Algo sem valor, insignificante. “Taram pensando que voto/ é bolo de fim de fêra?”

*Botar curto* – Fiscalizar. Regularizar um assunto. Imprensar alguém. “Mamãe, a senhora bote /bem curto naquele loro”.

*Botar pedra no sapato* – Dificultar a vida, a campanha, os negócios. “Mas agora eu boto / pedra no sapato / destes candidato”.

*Cabreiro* – Indivíduo trapaceiro, arisco, desconfiado. “Apenas aqui eu canto/ Que ele pra tudo tá pronto,/ Ele é cabrêro e treidô”.

*Comprar cartilha para o outro ler* – Ser enganado, traído, ludibriado. “Só praquê meu casamento/ Foi triste e foi azalado/ Foi mesmo que eu tê comprado/ Cartia pro ôtro lê”.

*Dar cavaco* – Dar importância, valor. “Não dou cavaco in morrê,/ Somente por conhecê/ Que há tempo tá reservado/ O meu quadrinho de chão”.

*De mão beijada* – De graça, gratuitamente, espontaneamente. “Sertão, minha terra amada,/ De bom e sadio crima,/ Que me deu de mão beijada,/ Um mundo cheio de rima”.

*De pé espalhado* – Bem à vontade; com relaxamento. “Se deita em uma tipóia/ mesmo de pé espalhado”.

*Não valer um juá* – Nada valer. “O que sai deste presente/ pra mim na vale um Juá”.

*Perder as ceroulas* – Perder tudo, ficar sem nada, na miséria. “Ele na outra inleição/ quaje que perde a cilôra”.

*Sarapatel* [*sarapatéu, sarapaté*] – Picadinho de fígado, coração e rins. No sentido figurado é uma mistura, como o próprio autor diz. Confusão. Coisa chinfrim. “Seu verso é uma mistura,/ É um tá sarapaté”

*Sentença* – Sina, luta, sofrimento. “Inquanto eu tô na sentença/ Trabiando em minha

roça/ Você lá no seu descanso/ Fuma o seu cigarro manso”.

*Vara de espichar couro* [vara de apagar vela, pau de virar tripa] – Sujeito alto e magro. Espanador de lua. “Tão magro que é parecido/ Com vara de spichá corô”.

A poesia de Patativa, rica em detalhes, especialmente fonético-lexicais, conserva, de forma nítida, as marcas da oralidade. O poeta utiliza, de modo espontâneo e natural, diversos processos fonéticos, ora acrescentando, ora suprimindo, ora intercalando letras ou sílabas nas palavras, e o resultado desse emaranhado de aféreses, sínopes, apócope, entre outros, foi a sua linguagem simples, retratada fielmente nos seus poemas. O que antes não passava de um simples divertimento, hoje, à luz da Linguística moderna, constitui-se valioso subsídio para o estudo da nossa língua, sua história e evolução. A linguagem popular oferece-nos uma ótima oportunidade de observar essa dinâmica da língua. Vejamos alguns exemplos de processos que apresentam marcas de oralidade na obra patativiana:

- Aférese: elogio > “lugio” / higiene > “giene” / estar > “tá”
- Síncope: alpendre > “alpende” / pássaro > “passo” / espírito > “isprito”
- Apócope de “r” e “l”: ir > “i” / natural > “naturá” / amor > “amô”
- Prótese: lembrar > “alembirá” / pois > “apois” / sopra > “assopra”
- Epêntese: lindo > “lindro” / depois > “despois” / recordar > “rescordá”
- Suarabácti: flor > “fulô” / glória > “gulora” / ignore > iguinore
- Monotongação: saudade > “sodade” / outro > “ôtro” / feijão > “fejão”
- Ditongação: prazo > “prauzo” / nós > “nóis” / arroz > “arroiz”
- Metátese: dormir > ”drumi” / porque > “pruquê” / torcida > “trucida”
- Hipérese: contra > “crona” / ceroulas > “cilora” / protege > “potrege”
- Atração: lábio > “laibo” / rádio > “raido” / sábio > “saibo”
- Iotização: palha > “páia” / mulher > “muié” / espelho > “ispeio”
- Alçamento vocálico: gasolina > “gasulina” / aposentar > “apusentá”
- Desnasalização: Homem > “home” / viagem > “viage” / ordem > “orde”

A língua varia, também, no tempo. Comprovadamente, através de estudos, a língua que falamos hoje é bem diferente daquela do período arcaico. Não havendo, na época, um controle gramatical, o texto medieval apresentava uma variação constante, cuja análise mostra uma tendência para a percepção da oralidade. “Escrevia-se não para a vista, mas para o ouvido” (Coutinho, 1969, p. 72).

Patativa apresenta em seus versos as marcas da poesia trovadoresca que finaliza em meados do século XIV. Como os poemas dos trovadores eram cantados e com acompanhamento musical, isto é, apresentavam a marca da oralidade, a poesia patativiana, antes de ser publicada em livro, também foi cantada ao som da viola e recitada. Além do mais, como a sua poesia foi escrita consoante sua pronúncia, a modalidade escrita sofreu alterações pela reinvenção da fala popular, apresentando por isso inúmeros processos de natureza fonética, conforme exemplos mostrados anteriormente.

Observe-se outro aspecto de contato do nosso poeta com o passado histórico da língua. Assim como os poetas trovadores eram acolhidos nas cortes, ou seja, participavam da vida social e política da época e produziam não só a lírica amorosa, mas a satírica, em que, na maioria das vezes, predominava a crítica social à moral, em outras tantas, à política, atualmente, os versos do nosso trovador nordestino, diante do momento político e histórico vivenciado em nosso país, transformam-se em questionamentos sociais, traduzindo o seu grito de alerta, e do seu povo contra a injustiça social: é a luta pela igualdade de direitos humanos.

Dentre os arcaísmos que se mantêm vivos não só na obra do Patativa, mas na linguagem popular brasileira, citamos: desde > desno, desna; disse > dixei; então > entonce; filho > fi; fruta > fruita; quase > quage; travessa > trevessa; por amor de > mode; há > hai; que é de > cadê, quedê; você > vosmicê; amanhã > amenhã; semana > sumana, dentre outros.

Da Língua Tupi, ficaram suas marcas, principalmente, em nomes de animais, como: anum, piaba, traíra, caipora, caipira, campina, fogo-pagou, sabiá, jararaca, gambá, tatu, sofreu, seriema, patativa. E de árvores, como: angico, juá, macambira, caatinga, macaxeira, mandioca, jerimum, dentre outros.

Do negro, encontra-se a redução dos ditongos “ei” em [e], e “ou” em [o], a semi-vocalização do “lh” em [j], a aférese do verbo “estar” e apócope das consoantes “l” e “r”, conforme exemplos: peixe > “pexe”; couro > “coro”; mulher > “muié”; estar > “tá”, “tava”, “tando”, “teje”; azul > “azu”.

Do exposto, deduz-se ser a nossa linguagem regional/popular resultado da mistura de arcaísmos do século XVI, ou da influência afro-ameríndia. Segundo Mateus (2001, p.17):

O léxico brasileiro é um repositório de memórias da convivência entre diferentes povos, e contém, como seria de esperar, inúmeros vocábulos de origem ameríndia (p. ex. guri ‘rapaz’; capim ‘erva’; pipoca ‘grão de milho rebentado ao fogo’; mingau ‘papa’) e africana (p. ex. caçula ‘filho mais novo’; moleque ‘miúdo’; senzala ‘habitação de escravos’).

Marroquim, corroborando com a mesma ideia, diz que “Muitas palavras, porém, que parecem modificadas pelo dialeto, são resíduos fiéis do Português quinhentista que se conservaram intactos no Nordeste, em razão das condições geográficas e sociais...” (1934, p.41).

## Considerações finais

Todo esse *fuloreado* sobre língua, léxico e variação veio mostrar a necessidade de situar, em um contexto linguístico, a forma de expressão mais natural, espontânea e simples do povo brasileiro – a linguagem popular – cujo expoente máximo e nacionalmente conhe-

cido é Patativa do Assaré. Pela sua originalidade e força expressiva e pela forma natural de transmitir, utilizando a linguagem simples do povo, tudo aquilo que vai ao encontro dessa gente humilde e sofrida do nosso sertão, sua obra é representativa não só da linguagem regional nordestina, mas da linguagem regional brasileira, e sua temática é universal.

Patativa é tudo isso e muito mais. Ele cantou um pouco de nossa vida, de nossa terra, de nossa gente. Cantou o Nordeste – e não só o Nordeste, como o Brasil inteiro. “Eu gosto de minha profissão. Eu prezo muito a poesia e respeito. É tanto que soube empregar a minha lira, cantando aquilo que eu quero, que é digno de atenção, de divulgação e *que será relembrado em todos os tempos*” (grifo nosso).

Aproveitamos a oportunidade para dizer que, apesar do desenvolvimento dos estudos linguísticos, principalmente nas áreas que abrangem os aspectos regionais, há uma lacuna no sentido de esclarecer, valorizar as variações regionais e sociais em relação à língua padrão.

Para compreender o alcance das críticas, é necessário aceitar o fato de que falares desprestigiados possuem gramática, isto é, são regidos por um conjunto de princípios organizados, apesar de apresentarem ao leigo e a muitos profissionais desinformados a impressão de ignorância.

Não confundamos diferença com desigualdade. Embora os dois termos, muitas vezes, estejam relacionados, o primeiro transparece nas práticas sociais, enquanto o segundo refere-se ao aspecto socioeconômico. É a diferença cultural e a diferença social. Patativa escreve diferente. Não propriamente na linguagem nordestina, mas na linguagem popular brasileira. É o plurilinguismo interno, no qual o escritor confronta-se com a variedade da mesma língua.

O escritor Lima (2002), no seu texto, *Patativa, passarinho voou*, imagina o que diria Patativa ao se ir: “Se todo mundo vai e não volta, é porque lá é bom e eu também vou – pensa o poeta. Vou ver Belinha, Nanã, a vaca Estrela e o boi Fubá. Já tou cansado de cavalgar nas rimas. Quero agora a sinfonia dos anjos. Quero ver se são melhores que eu no improviso”.

Nosso poeta, pássaro-cantor, alçou vôo para o além levando consigo um cabedal da Língua Portuguesa, mas legou-nos rico acervo de sua extraordinária memória que, de maneira sábia, com sua voz anasalada, ecoou pelo sertão cearense. Engajado no cotidiano do sertanejo tornou-se porta-voz de seu povo, e, em todas as lutas políticas e sociais, marcou presença.

Realmente, é muito triste a partida! Da voz do velho Patativa que, aos 93 anos criava versos, ressoava o último eco de um período histórico. Com sua partida cala-se um acervo de sabedoria e de fidelidade à vida sertaneja. “Sua poesia conquistou o povo do sertão e da cidade, seduziu pesquisadores, incomodou autoridades, sacudiu a inércia, revelou a nudez dos reis, cutucou com vara curta a fera da desigualdade”. (Carvalho, 2004, p. 1).

## Referências

- ALENCAR, M. Silvana Militão de. *Entrevista com Patativa*. Dissertação (Mestrado), Fortaleza: UFC, 1996.
- ASSARÉ, P. do. *Cante lá que eu canto cá*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1992.
- CARVALHO, Eleuda. A serra de Santana se cobriu de flor. In: *O Povo*, Fortaleza, 7 mar. 2004. Caderno Vida & Arte, p.1.
- CARVALHO, Gilmar de. *Patativa do Assaré: pássaro liberto*. Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria de Cultura e Desporto do Ceará, 2002.
- COUTINHO, Ismael de Lima. *Pontos de gramática histórica*. v.4. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1969. (Biblioteca Brasileira de Filologia).
- LIMA, Batista de. Patativa, passarinho voou. In: *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 25 ago. 2002.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção leitura e escrita).
- MARROQUIM, M. *A língua do Nordeste: Alagoas e Pernambuco*. São Paulo: Nacional, 1934.
- MATEUS, M. H. M. Se a língua é um fator de identidade cultural, como se compreenda que uma língua viva em diferentes culturas? In: *Conferência*, Rio de Janeiro, out. 2001.
- SILVA NETO, S. da. *Introdução ao estudo da língua portuguesa no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional, 1951.
- SILVA, Antônio Gonçalves da (*Patativa do Assaré*). *Aqui tem coisa*. 2. ed. Fortaleza: UECE/RCV, 1995.
- VANOYE, Francis. *Usos de linguagem: problemas e técnicas na produção oral e escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

# ROSA E PATATIVA: RAIZ E VOO

Gabriela Reinaldo

Que já houve um tempo em que eles conversavam, entre si e com os homens, é certo e indiscutível [...] Mas hoje-em-dia, agora, agorinha mesmo, aqui, aí e ali, e em toda parte, poderão os bichos falar e serem entendidos, por você, por mim, por todo o mundo, por qualquer um filho de Deus?  
(João Guimarães Rosa. *Sagarana*).

Louvado seja, meu Senhor,  
Com todas as tuas criaturas  
(Francisco de Assis, *O Cântico das Criaturas*)

Muito do que já foi dito pela fortuna crítica roseana e pela de Patativa do Assaré confirma parecenças entre os dois: a opção preferencial pelo sertão como temática e paisagem, sertão desterritorializado, que está dentro, nos interstícios do homem, para Rosa (como já é sabido e aceito pela crítica especializada), mas também para Patativa. Como lembra Gilmar de Carvalho, que, lucidamente, considera este um dos pontos mais relevantes da intercessão entre os dois autores: o senso do sagrado, que na obra de Rosa se filia por um lado à religiosidade sertaneja – como na poesia de Patativa – e por outro aos autores helenistas, notadamente um helenismo com acento no neoplatonismo, helenismo em fase de cristianização, doutrina também presente em Patativa; e a valorização da oralidade como recurso narrativo, quando a prosa de Rosa, valendo-se de aliterações, assonâncias e onomatopeias, faz-se tão ritmada quanto a poesia de Patativa, ambos investindo na musicalidade da língua em suas vertentes culta e iletrada – o que deixa uma herança singular para o nosso cancionário.

Sem a pretensão de nos estendermos sobre a repercussão da literatura de Guimarães Rosa e de Patativa do Assaré na música brasileira, vale a pena citar brevemente o caso de *A triste partida*, quando Luiz Gonzaga coloca Patativa pela primeira vez no circuito comercial; *Vaca Estrela e boi Fubá*, popularizada por Raimundo Fagner; *A terceira margem do rio*, retradução poética do conto homônimo de *Primeiras histórias*, por Milton Nascimento e Caetano Veloso; *Sagarana*, de João de Aquino e Paulo César Pinheiro, gravada por Clara Nunes em 1977; *Assentamento*, na qual Chico Buarque convoca personagens roseanos e elementos da paisagem do sertão mineiro

para falar do problema da terra; além dos experimentos sonoros acidentais, como o fez Antônio Cândido ao musicar a canção de Siruiz, de *Grande sertão: veredas*, ou a inspiração na poesia de Patativa assumida pelo grupo Cordel do Fogo Encantado.

Ainda sobre a dimensão da linguagem, podemos dizer que tanto em Rosa quanto em Patativa a fala sertaneja não se presta ao riso zombeteiro. Quando Guimarães Rosa surge no cenário literário brasileiro, a chamada literatura regional está vivendo seu descrédito, um cansaço provocado principalmente pela valorização do exótico. Isso obriga críticos como Antônio Cândido a criar uma nova categoria, o transregionalismo: Guimarães Rosa partiria do regionalismo para negá-lo. Ao contrário do que é para os regionalistas, a linguagem para esses dois autores é a mais pura fonte do elemento poético na sua dimensão do fazer como o concebiam os gregos, a poiesis, mas um fazer sempre com sabedoria.

Em entrevista com o crítico alemão Günter Lorenz (1991, p.86), Guimarães Rosa diz que, no sertão, “os anjos ou o diabo ainda manuseiam a língua”. O sertanejo estaria “além do céu e do inferno”, pois sua vocação oral o impele à invenção de termos não-dicionarizados e que talvez nunca entrem nos dicionários. Palavras nascida da urgência em expressar a novidade, o espanto sincero com o mundo. Também Patativa, compondo sua poesia entre o Português oficial e o sabor da palavra falada pelo homem do sertão, palavra concreta, confirma a tese de Rosa de que é possível devolver às palavras seu poder de expressão original, desgastada com o uso ordinário da língua.

Contudo, embora haja semelhanças, há posturas bastante singulares em seus olhares. A mais evidente talvez seja o posicionamento político que cada um deles assume em relação à questão da terra. Nos versos de Patativa, o teor combativo incita o homem à luta:

Quero paz e liberdade  
 Sossego e fraternidade  
 Na nossa pátria natal  
 Desde a cidade ao deserto  
 Quero o operário liberto  
 Da exploração patronal  
 (trecho da poesia *Reforma Agrária*)

Mesmo arraigado à religiosidade sertaneja que costuma assumir um tom de passividade e conformismo no que tange às questões sociais, para Patativa o criador não é responsável pelo sofrimento da criatura. Ao contrário, o homem é sujeito de sua própria história. Em *Nordestinos, sim, nordestinados, não!*, o destino, inserido num *jeu de mot* no título – *nordestinados* –, não subjuga o livre-arbítrio. Patativa refere-se a Cristo como salvador, mas não exclui o homem de lutar pela sua própria libertação no plano político.

Mas não é o Pai Celeste  
 Que faz sair do Nordeste  
 Legiões de retirantes!  
 Os grandes martírios seus

Não é permissão de Deus:  
É culpa dos governantes!

Em *Viva o povo brasileiro!*, Patativa denuncia a luta de terra que matou Chico Mendes, o tráfico da cocaína, a má qualidade da televisão brasileira e critica a postura das celebridades. Neste trecho, volta ao tema da reforma agrária:

Quando o infeliz agregado  
Se libertar do patrão,  
Para morar, sossegado,  
No seu pedaço de chão,  
Quando uma Reforma Agrária,  
Que sempre foi necessária,  
Para o caboclo roceiro  
For criada e registrada,  
Em nossa pátria adorada...  
Viva o povo brasileiro!

Se a denúncia é recorrente na poesia de Patativa, Guimarães Rosa sofre patrulhamento ideológico em sua época por não se posicionar claramente, como era de se esperar de um autor ligado ao sertão, à terra, contrário às desigualdades sociais. Entretanto, um olhar mais atento à biografia de Rosa o redimiria do estigma de alheado das questões humanitárias. Cônsul-adjunto em Hamburgo, de 1938 a 1942, ou seja, em plena Era Vargas, João Guimarães Rosa colocou sua própria vida e as de seus familiares em risco quando contribuiu de forma decisiva na fuga de judeus da Alemanha nazista. Na Segunda Guerra Mundial, Rosa e sua esposa Aracy, que também trabalhava no consulado, emitiram mais vistos do que a cota legalmente permitida, o que lhes rendeu o reconhecimento do Estado de Israel. Hoje, seus nomes estão escritos no Jardim dos Justos entre as Nações, no Museu do Holocausto (Yad Vashem).

Entretanto, a grande contribuição de Rosa ao ideal humanitário não está em suas ações, mas nos questionamentos suscitados pela sua literatura. Transgressor, *Grande sertão: veredas* é uma história de amor homoerótica que tem como cenário os mais profundos rincões do sertão brasileiro. Em defesa de Rosa, diz Antônio Callado<sup>1</sup>, que conviveu com o autor, que Rosa não tinha nada de alienado e, ao contrário do que pressupunha a esquerda, ele era profundamente preocupado com o bem estar do homem e com sua libertação. Porém, para Guimarães Rosa, o problema fundamental do homem não se dá na esfera das condições históricas e materiais, mas está ligado a três questões que lhe parecem essenciais: 1) *o problema da linguagem como fonte de descoberta e libertação* – ainda na entrevista que concede a Lorenz, Rosa afirma: “O bem estar do homem depende

1 Vale dizer que este tema é uma constante entre os depoimentos dos entrevistados do DVD *Nonada* que integra o livro da instalação *Grande sertão: veredas, 50 anos*, realizada por Bia Lessa para a inauguração do Museu da Língua Portuguesa de São Paulo, em 2006, e publicado pela Editora Nova Fronteira em edição comemorativa no mesmo ano. Além de Antônio Callado, também Décio Pignatari, Antonio Cândido e Haroldo de Campos tratam da questão ideológica na obra e no pensamento de Guimarães Rosa.

do descobrimento do soro contra a varíola e as picadas de cobras, mas também depende de que ele devolva à palavra seu sentido original”. (Lorenz, 1991, p.83); 2) *a questão da identidade*, que dá sentido à aventura do herói – o herói roseano é alguém que perfaz seu trajeto em busca de si mesmo e 3) *se Deus existe* – traços que o aproximam de autores como Joyce e Dostoiévski.

Para Patativa, assim como para Euclides, o homem faz a luta e a luta configura o homem. Rosa inverte a questão: o homem não é fruto do meio, mas da força de seu pensamento, sustentam autores como Antonio Cândido ou Willi Bolle, que se apoia na afirmativa de Riobaldo de que sertão é “onde o pensamento da gente se forma mais forte que o poder do lugar”. Para Patativa, o homem seguidor do caminho do bem alcança a terra prometida e tem como recompensa a paz no seu coração. Às suas ações correspondem reações libertárias, ainda que esta libertação não se dê no plano objetivo, reconfigurando efetivamente as condições de vida das pessoas, mas no da consciência, da sensibilização do homem para o seu próprio drama.

Em Rosa, o caminho é *resvaloso*, as coisas são e não são. Até mesmo a figura do diabo é uma espécie de artifício de Deus para salvar a criatura: “quem-sabe, a gente criatura ainda é tão ruim, tão que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do diá?” (Rosa, 1979, p.33). Viver é perigoso porque não se sabe o que é certo e o que é errado. O diabo está no meio do *redemoinho*, há um constante desenraizamento, os sentidos são ambíguos e Diadorim, donzela e guerreiro, diabo e dom de Deus (Maria *Deodora* da Fé Bettancourt Marins), representa tudo isso. Enquanto no sertão de Patativa o sofrimento está ligado à maldade do homem, às injustiças sociais e à adversidade das condições climáticas, o Liso do Sussuarão, de *Grande sertão*, terra de queimadas, de colunas de poeira de carvão, que está “prá lá, prá lá, nos ermos” é um deserto mais simbólico do que real. É o sertão como deserto, desertão, como *liso*, falta absoluta, limite extremo da possibilidade de sobrevivência. No romance, a travessia do Liso do Sussuarão é e ao mesmo tempo não é impossível. Riobaldo mesmo só consegue conduzir o bando pelo Liso do Sussuarão quando faz o Pacto.

Embora rapidamente possamos elencar diversos pontos de coincidência e de diferenciação entre os dois autores, gostaria de, aqui, expor algumas ideias que não considero suficientemente discutidas pela crítica e que atualmente têm feito parte das minhas reflexões. Elas dizem respeito ao olhar de Patativa e de Rosa sobre a natureza. Tanto Patativa do Assaré quanto Guimarães Rosa descrevem uma natureza que não é desencantada, a natureza existente nos sertões do Brasil – o que funda um olhar diferenciado e revoluciona a nossa compreensão do par natureza/cultura.

Guimarães Rosa, assim como seu Olquiste ou Alquiste, nome que flutua ao sabor da pronúncia inculca dos nomes estrangeiros pela gente do sertão, personagem de *O recado do morro*, novela de *Corpo de baile*, é um coletor de rastros de bichos, um apreciador do formato de ervas, raízes, um classificador de chifres de bois, um entusiasta do mundo sensível.

Seu Alquiste, personagem que, assim como Guimarães Rosa, tem por hábito catalogar, anotar tudo numa caderneta, seria inspirado no dinamarquês Peter Lund, natura-

lista que esteve em Cordisburgo e na Gruta de Maquiné em expedição no século XIX, segundo observação de José Miguel Wisnik<sup>2</sup>. Guimarães Rosa conserva o olhar que, se por um lado se afasta da percepção dos naturalistas e botânicos do século XVIII e XIX vindos da Europa, como o fotógrafo Hércules Florense, integrante da famosa expedição exploratória do Barão de Langsdorff (1825-1829), ou o também francês Auguste de Saint-Hilaire, ou os alemães Carl Philipp von Martius e Johan Baptiste von Spix, que em tudo viam deslumbramento e exotismo, cruza-se com eles no que diz respeito à observação exaustiva e detalhada da natureza em todos os seus aspectos – desembocando em caudalosas narrações que, aos olhos dos leitores de hoje, podem parecer pitorescas, pouco científicas e românticas.

Vale dizer que, no final do século XVIII e começo do XIX, existiam duas correntes: os naturalistas que preferiam conhecer fauna e flora em seus gabinetes e os que faziam parte da tradição iniciada com Alexander von Humboldt (que presidiu uma expedição exploratória de 1799 a 1804 pelas Américas, passando pela Venezuela, Colômbia, Equador, Cuba e México). Humboldt defendia que as impressões subjetivas de cada cientista não podem ser descartadas, pois a estética seria uma dimensão essencial ao conhecimento. Ver com os próprios olhos numa atitude contrária à corrente interessada no “conhecimento de gabinete” produzia uma natureza que não bastava ser descrita, desenhada ou fotografada, mas que se misturava às palavras poeticamente, produzindo frases recriadoras da própria natureza.

Não pretendo me estender neste discurso, mas só para dar um exemplo desta natureza anímica, cito um trecho do discurso de von Martius de 1824, no qual ele descreve a floresta amazônica: “escura como o inferno, emaranhado como o caos aqui se estende uma floresta impenetrável de troncos gigantescos [...] a natureza pudibunda do reino vegetal parece de repente sentir prazer em produzir formações grotescas, numa ânsia inquieta”. Subvertendo os paradigmas do positivismo em voga no século XIX, que exigia do pesquisador uma postura isenta, neutra, Martius, em um outro relato, agora ao retratar a floresta atlântica, discorre sobre as impressões que esta deixa em sua alma. Ele chega mesmo a se referir a uma esfera mágica e divina, misturando criacionismo e darwinismo ao falar do Onipotente e de um deus criador:

O peregrino sente-se aqui ao mesmo tempo elevado e inquieto. Os horrores da solidão destas sombrias trevas da floresta unem-se ao gozo duma contemplação tão estranha e com a admiração e a veneração do Onipotente que criou aqui, diante dos nossos olhos, um mundo novo, que nos fala em linguagem antes nunca sentida e nos revela com magia, mesmo na vida modesta do silencioso reino das plantas, o vigor e a majestade de sua criação.

Patativa não lida com a natureza com a mesma compulsão taxionômica de Rosa. Patativa canta, enaltece, não classifica, não enumera e não rotula. Ele não se distancia da natureza. O mundo natural não é um elemento estranho a si mesmo e que merece ser

2 Ver artigo *Recado da Viagem*, publicado no segundo volume do terceiro número da revista *Scripta*.

nomeado. Ele a canta, simplesmente, como um bardo a anunciar a chegada ritualística das estações, ou como o próprio Dionísio, misturado a ela. Em Rosa, a natureza é uma nostalgia de um homem urbano e cosmopolita de uma infância vivida no interior de Minas Gerais. Mesmo que diferentes, para ambos, a natureza está intimamente ligada aos estados de espírito do homem e é o locus privilegiado do sobrenatural.

No poema *A estrada da minha vida*, a natureza muda de acordo com as fases do poeta. No começo é “ornamentada de flores” e o “pincel da natureza” constrói com “encanto, paz e beleza”. É um tempo de “rosas e relvas”, “colibris e borboletas”, onde o “sabiá sonoro” saúda a passagem do menino num “cajueiro frondoso”. Generosa e abundante, essa é a natureza de um mundo onde não reinava nem o medo – mesmo à noite a Santa aparece para embalar os sonhos do infante – nem o tédio. Contudo, esse mundo idílico é ameaçado pela maldade que corrompe a pureza da alma e tudo vira seu contrário: “entre a grande natureza, tudo quanto era beleza, apresentou-se sombrio”. Dizem os versos que se encaminham para o fim do poema:

Na mais horrível peleja  
vivo hoje em cima do cume  
onde a brisa não bafeja  
e as flores não têm perfume  
a vagar sozinho  
sem conforto e sem carinho  
na solidão deste monte,  
não ouço o canto das aves  
nem o sussurro suave  
das lindas águas da fonte

No pensamento grego, a natureza, *physis*, está impregnada de um espírito. É próprio da água descer pela colina; é próprio do feto se desenvolver num animal completo; é próprio do fogo queimar. Não havia mundo material desprovido de espírito, ao mesmo tempo em que não havia mundo espiritual sem materialidade. Conhecer a natureza era impossível, uma vez que só seria cognoscível aquilo que fosse imutável, e a natureza é perpétuo devir. Embora sofra algumas modificações, essa teoria se arrasta até o Renascimento tardio. São Francisco, exaltando fauna e flora como fontes de revelação de um deus criador, é um exemplo de sobrevivência desse tipo de pensamento na Idade Média.

Já no século XVII, o espírito e a matéria tornam-se unidades separadas e o mundo mecânico é identificado com a natureza em oposição às construções do espírito que seriam mais tarde representadas, em termos genéricos, pela cultura, termo que muitas vezes chega mesmo a se confundir com civilização. Para esse tipo de pensamento, que marca todo o paradigma ocidental sobre a natureza, existe uma descontinuidade entre os dois reinos.

Segundo Edmundo Leach, embora nenhuma sociedade deixe de atribuir um valor privilegiado às artes da civilização, que fazem a humanidade se apartar da animalidade, para os povos ditos primitivos – o que Mircea Eliade chama de sociedades tradicionais –, o natural só existe porque se comunica com a ideia de sobrenatural. A natureza é o lu-

gar onde o homem entra em contato com os deuses ou com os antepassados, que podem ser a águia, o javali, o boi, a baleia, o coiote ou a serpente. Ou a onça, como aparece se misturando com o homem em *Meu tio Iauaretê*. Assim como os xamãs, as personagens de Guimarães Rosa ou da poesia de Patativa criam laços de amizade com os animais, não os subjagam, não os domam, mas veem neles um espelho de Deus e de si mesmas.

Paradoxalmente, as concepções em voga, que refletem as mudanças de paradigma na ciência com a descoberta do inconsciente pela psicanálise e da física quântica, que substitui as ideias de certeza pelas de probabilidade e de relatividade, revelam algumas analogias com o pensamento grego. Nesse sentido poderíamos dizer que Patativa do Assaré e Guimarães Rosa, cada um a seu modo, anteviram as mudanças hoje em curso e que conduzem a reconfiguração da ciência e do pensamento ocidental.

Atualmente, a antropologia mais moderna compreende que não se pode mais pensar num mundo moldado pelas engrenagens de um relógio mecânico. Desse modo, o mundo da natureza é compreendido como um modelo para a cultura: é a própria cultura ressignificando a natureza. E ao par natureza/cultura hoje se acrescenta um terceiro elemento. No lugar de uma díade binária do tipo não-natureza = cultura ou não-cultura = natureza, temos uma tríade de ideias que implica as noções de natural/ cultural/ sobrenatural, como propôs Teilhard de Chardin (1881-1955), que, no começo do século XX, oferece ao Ocidente a possibilidade de estudar o sagrado por uma perspectiva que ultrapassa o pensamento antropocêntrico.

Chardin subverte o pensamento renascentista no qual o cosmos é compreendido como um espelho do homem. Segundo ele, ao entender narcisicamente o cosmos como uma projeção sua, o homem limita o mundo às próprias percepção e sensações antropomórficas. Com Teilhard de Chardin, podemos dizer que o fenômeno humano é um todo físico, biológico e espiritual. É o sagrado que, se por um lado nos distingue dos outros animais, por outro nos irmana a uma dimensão cósmica. Chardin, tentando conciliar filosoficamente a teoria da evolução de Darwin com o cristianismo, fala de um evolucionismo teológico e de um panteísmo cósmico<sup>3</sup>.

Além de Chardin, questões dessa ordem também são propostas na obra de Charles Sanders Peirce, que não lida diretamente com a problemática do sagrado, mas desenvolve o conceito de sinequismo, compreendendo as estruturas da mente humana e da mente da natureza como isomórficas e contínuas, ou na teoria do *umwelt* de Uexküll. Jakob von Uexküll, um dos pioneiros em etologia, professava que o mundo da borboleta não era o mesmo da flor e que o mundo do cão não era o mesmo do homem ou o da estrela-do-mar. O *umwelt* é o mundo subjetivo, o mundo fenomenal, o automundo. Ou seja, trata-se de um mundo que serve de intermédio entre a realidade

3 Para Teilhard de Chardin, todas as coisas possuem um “dentro” e um “fora”. O fora é sua energia tangencial ou externa, o que tradicionalmente a ciência, com seus métodos de observação e quantificação, estuda, e se caracteriza pela degradação do processo entrópico. Já o “dentro” das coisas é composto de energia radial ou interna, possuindo uma natureza “psíquica”. O “dentro” está presente de maneira rudimentar em toda a matéria, mas principalmente no homem. Dentro e fora, para Chardin, interligam-se dialogicamente. Se por um lado a energia tangencial leva à degradação, aos processos entrópicos, por outro a energia radial tem características sintrópicas, conduzindo a matéria à organização crescente. A evolução teria uma direção que é a complexidade-consciência.

externa e mundo interior dos animais.

Uexküll também dizia que existia um dispositivo criado pela própria natureza para harmonizar essas várias realidades de modo a garantir a sobrevivência da espécie. A realidade não se encontra do lado de fora nem está do lado de dentro de nós mesmos, apresentando-se através de imagens distorcidas que nossa mente cria do mundo externo. A mente é um órgão criado pela natureza para perceber a própria natureza<sup>4</sup>. Para a Semiótica da Cultura<sup>5</sup>, o sagrado, embora reconhecido apenas nos limites da cultura humana, configura-se como a melhor tradução do *continuum* entre a natureza e a cultura que se dá através de um complexo sistema de signos.

Dos animais, a predileção de Rosa e de Patativa é pelos mais humildes. Há um significado especial na amizade entre meninos e cães, como se pode ver na história de Abílio e seu cachorro Jupi, contada por Patativa. Jupi salva a vida do dono, que é deixado à míngua no mato pelos próprios irmãos para morrer ainda criança de fome ou comido pelas feras. Ou na história da cachorrinha quase cega Cuca Pingo de Ouro, que o pai de Miguilim (menino também com problemas de visão; na história mais autobiográfica da obra de Guimarães Rosa, ele conta que Miguilim é míope), por maldade, oferece para um grupo de tropeiros. Em *A triste partida*, dizem os versos de Patativa que personificam a fala dos meninos preocupados com seus animais de estimação:

Papai, sei que morro  
 Meu pobre cachorro  
 Quem dá de comer?  
 E outro responde:  
 Mamãe o meu gato  
 Da fome e maltrato  
 Mimi vai morrer

Os passarinhos, que abundam na poesia de Patativa, ele mesmo tendo escolhido para si o codinome de ave, avezinha canora, mensageira, também aparecem na obra de Guimarães Rosa. Cantantes, são comedores de sementes e sua poesia fertiliza os versos do poeta: "...a maria-branca, melhor chamar-se maria-poesia, e canta todo o ano a patativa, feliz fadazinha de chumbo, amiga das sementes." (*Tutaméia. Hiato*). Pássaros que têm sua representação em *Grande sertão: veredas* como mensageiro divino em manozelinho-da-crôa.

Numa paisagem brutal, de guerras constantes contra a fome, a miséria da condição humana, as doenças e o medo, lugar onde "deus mesmo se vier que venha armado", as belezas da natureza servem para desembrutecer o espírito de Riobaldo. No romance, Diadorim conduz a alma de Riobaldo para uma consciência ligada à contemplação da

4 Como seguidores de Uexküll na ecossemiótica ou biossemiótica, que tenta compreender a organização dos signos na natureza e que trabalham com as fronteiras entre biológico e cultural, temos o semiótico americano Thomas Sebeok e o estoniano, professor da Universidade de Tártu, Kalevi Kull.

5 Estudo dos signos que se constitui no Departamento de Semiótica da Universidade de Tártu na década de 1960.

natureza. “Quem me ensinou a apreciar essas belezas sem dono foi Diadorim...” (Rosa, 1979, p.23).

No livro, Riobaldo recorre sempre a Quelemém, guia espiritual em sua aventura errática e angustiada por não estar bem certo se fez ou não o Pacto, mas é a Diadorim que ele que obedece: “Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza [...] Por mim, não sei que tontura de vexame, com ele calado eu a ele estava obedecendo quieto”. (1979, p.25). Diadorim direciona o olhar de Riobaldo ao criador que se revela na criatura, principalmente na figura do pássaro manuelzinho-da-crôa:

O Reinaldo mesmo chamou minha atenção. O comum: essas garças, enfileirantes, de toda brancura; o jaburú, o pato-verde, o pato-preto, o topetudo; marre-quinhos dansantes; martim-pescador; mergulhão; e até uns urubús, com aquele triste preto que mancha. Mas melhor de todos - conforme o Reinaldo disse - o que é o passarim mais bonito e engraçadinho de rio-abaixo e rio-acima: o que se chama manuelzinho-da-crôa.

Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vãos e pouso. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava: “É formoso próprio...” - ele me ensinou. (Rosa, 1979, p.111-112).

Ensino que vem da natureza, morada e reflexo do Onipotente, como se pode perceber em *O meu livro*. Nesse poema de Patativa, Chico Braúna não tem estudo. Sua sabedoria brota da observação da natureza, que seria uma espécie de Livro de Deus – “tudo incadernado e iscrito”. O mundo é para ser lido e o homem sábio é aquele que sabe observar e aprender com essa cartilha.

Meu nome é Chico Braúna  
Eu sou pobre de nascença  
Diserdado de fortuna  
Mas rico de consciença  
Nas letras num tive istudo  
Sou malafabeto de tudo  
De pai, de mãe, de parente  
Mas tenho grande prazê  
Pruquê aprendi a lê  
Duma forma deferente

ABC nem beabá  
No meu livro não de encerra  
O meu livro é naturá  
É o má, o céu, a terra  
Cum a sua imensidade  
Livro cheio de verdade  
Da beleza e do primô,  
Tudo incadernado, iscrito  
Pelo pudê infinito  
Do nosso Pai Criadó

Em *Sagarana*, burros e bois, testemunhas do nascimento de Cristo, têm papel de destaque, como se pode ver nas estórias Burrinho Pedrês – em que o protagonista é um

burrinho desprezado por todos, mas que, ao final, por ter agido sábia e corajosamente, é celebrado como herói – e, em *Conversa de bois*, diz o narrador: “Que santos de grandes, e cheirando forte a bondade, bois companheiros, que não fazem mal a ninguém, criação certa de Deus, olhando com os olhos quietos de pessoa amiga da gente...” (Rosa, 1976, p.307). Ainda em *Sagarana*, colabora na recuperação espiritual de Augusto Matraga um jumentinho, que mãe Quitéria lhe recorda a sacralidade por ter participado de vários episódios da vida de Cristo. Humilde, Matraga se entrega às vontades do luar, que dita seu destino: “era aquele bicho de duas cores quem escolhia o caminho... Sabia, sim, sabia tudo [...] companheiro de lei, que nem gente, que nem uma pessoa de sua família...” (1976, p.361-362).

O sucesso de personagens como o Burrinho Sete-de-Ouros está na astuta observação de quem é desdenhado. Os marginais estão fora do redemoinho. Riobaldo diz que no meio do caminho não vê. Por estarem às margens, esses personagens podem pressentir segredos e enigmas. São seres que não se perdem em vaidades e que devem servir de exemplo de conduta de vida. Em *O meu livro*, Patativa diz que os animais são modelos que devem ser seguidos pelos homens:

Será que o homem, esse ingrato,  
Dotado de intilgença  
Vendo os bichinhos do mato  
Cum tamanha obidiença  
Não se sente incabulado,  
Acanhado, invergonhado,  
Por não segui as lição  
Da istrada da sua vida  
Esta graça concedida  
Pelo autô da criação?

No poema *Um chamado João*, Carlos Drummond de Andrade questiona: “tinha pastos, buritis plantados no apartamento, no peito? Vegetal ele era ou passarinho sob a robusta ossatura com pinta de boi risonho?” e no final, sem resposta, diz o poeta: “Ficamos sem saber o que era João e se João existiu de se pegar”. Tomando a lição de Caetano Veloso – “gosto da pessoa no Pessoa, da rosa no Rosa...” –, de perceber por que estranhas conjunções esses jogos lúdicos de linguagem nos levam, o que nos revelam e escondem os Nomes Próprios, podemos pensar como numa brincadeira de criança que toma a palavra em sua concretude, em Rosa, de roseira, e Patativa, passarinho cantor. Raízes e céus como prolongamentos da roseira e do pássaro. E assim, Rosa e Patativa, misturados, flora e fauna, natureza e cultura, natural e sobrenatural, numa dimensão que compreende o homem como animal e divino, telúrico e etéreo, entre a raiz e o voo.

## Referências

- CARVALHO, Gilmar de (Org.). *Cordéis e outros poemas*. Fortaleza: Edições UFC, 2008.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Antologia poética de Patativa do Assaré*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2008.
- CHARDIN, Teillard de. *O fenômeno humano*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- DRUMMOND, Carlos. Um chamado João. In: *Sagarana*. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- LEACH, Edmund. Natureza e cultura. In: *Enciclopédia Einaudi*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, v. 5, 1985.
- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Manuelzão e Miguilim*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Sagarana*. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- SILVA, Antônio Gonçalves da (Patativa do Assaré). *Aqui tem coisa*. Fortaleza: Secretaria da Cultura e do Desporto do Estado do Ceará/ Multigraf Editora, 1994.
- WISNIK, José Miguel. *Revista Scripta*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas, Belo Horizonte, v. 2, n. 3 (Número Especial Guimarães Rosa), p. 1-271, 1998.



# PATATIVA DO ASSARÉ VISTO POR ROSEMBERG CARIRY OU A CONSTRUÇÃO DE UM MITO

Sylvie Debs

## Introdução

Neste momento, o cinema documental brasileiro retoma artistas e personalidades esquecidos por diversos motivos e constrói narrativas a partir das imagens de arquivo das suas vidas públicas. É o caso de *Wilson Simonal: ninguém sabe o duro que dei*, de Cláudio Manoel, Micael Langer de Castro e Calvito Leal; de *Paulo Gracindo: o bem-amado*, de Gracindo Júnior, ou ainda de *Um homem de moral*, de Paulo Vanzolini. É interessante constatar que essa produção tem tido um sucesso relativo não apenas entre a geração contemporânea dessas personalidades, mas também entre as novas gerações, que parecem curiosas em descobrir essas vidas. Nessa produção recente, o filme *Patativa do Assaré: ave poesia*, de Rosemberg Cariry (2007), ocupa um lugar particular na medida em que, ao contrário dos outros filmes citados, não se baseia exclusivamente nos arquivos públicos, mas também em mais de cem horas de arquivo pessoal do cineasta.

De fato, o cineasta é o filho de um amigo íntimo de Patativa do Assaré (1909-2002), cuja casa frequentou desde a infância. Ele teve, então, não apenas um acesso privilegiado à vida de Patativa, mas também a oportunidade de participar de boa parte da carreira do poeta, filmando as cenas do seu cotidiano. Lembremo-nos de que Rosemberg Cariry realizou, desde 1978, várias entrevistas com Patativa, das quais ele retirou material para os artigos por ele elaborados que mostravam o pensamento político do poeta e punham um termo ao mito do poeta analfabeto. Alguns desses textos, escritos em parceria com Oswald Barroso, foram publicados em 1982 no livro *Cultura insubmissa: estudos e reportagens*, lançado quando da realização de um grande show reunindo artistas populares – incluindo Patativa – na Concha Acústica da Universidade Federal do Ceará. Nessa época, Patativa estava ligado a um movimento cultural do Crato que organizava performances artísticas, desenvolvia uma cultura *underground* e aliava-se à cultura popular nas suas reivindicações políticas. Foi nesse momento que Patativa se fez conhecer pelos poemas críticos à ditadura, tanto nos meios democráticos quanto entre estudantes e trabalhadores, assim como junto ao Movimento Eclesial de Base.

*Patativa do Assaré: ave poesia* não é o primeiro testemunho dessa amizade que nos dá Rosemberg Cariry: tendo filmado o poeta desde 1977, ele decide editar um curta-

metragem documental em super-8 – tecnologia hoje defasada de captação de imagens por amadores –, intitulado *Patativa do Assaré: um poeta camponês*, que foi exibido pela primeira vez quando da reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC) em Fortaleza, em 1979, no Campus do Pici da UFC, depois da apresentação do poeta no Teatro José de Alencar. De fato, esse congresso, com forte conotação política, prestou homenagem a Patativa do Assaré e tinha como tema “Cante lá que eu canto cá”, fazendo referência ao título de um de seus poemas. Nesse contexto, o título se revestia de uma dimensão simbólica particular: que os generais se ocupassem do exército e que o povo se ocupasse da sociedade e da democracia. Alguns fotogramas desse filme foram conservados e reutilizados pelo cineasta em *Patativa do Assaré: ave poesia*, assim como as imagens de Patativa no campo, no mercado do Crato, de dona Belinha preparando a comida, de sua apresentação na Praça do Crato e do show “Canto Cariri”, na SBPC, em Fortaleza. Pouco depois, em 1984, com Jefferson Albuquerque Júnior, Rosemberg Cariry roda um outro documentário curta metragem intitulado *Patativa do Assaré, um poeta do povo*.

Para os que se interessam pela poesia ou pela arte popular, raros são os filmes que dedicam a elas uma atenção particular. Tivemos, nos anos 1960, no âmbito do “cinema novo”, os documentários realizados por Geraldo Sarno e conhecidos pelo nome de *Caravana Farkas* (Sarno, 2006). Eles tinham como principal objetivo conservar os traços de uma tradição ameaçada de desaparecer; depois, em 1975, o filme *Nordeste: cordel, repente e canção*, de Tânia Quaresma, e, mais recentemente *A pessoa é para o que nasce* (2003), de Roberto Berliner, que filma as três irmãs cegas Regina, Maria e Conceição, cantoras de coco de Caruaru, em Pernambuco, filmadas por Geraldo Sarno em 1967. Por isso, é significativo que um poeta popular do século XX tenha tido a oportunidade de ser bem “documentado” em vida. Nossa proposta é analisar esses dois filmes e ver de que modo eles contribuem para a difusão da obra do poeta e para a construção de sua imagem.

## Patativa do Assaré: um poeta do povo

Esse filme, realizado por Rosemberg Cariry e Jefferson de Albuquerque Júnior, no início dos anos 1980, foi rodado, inicialmente em 16mm, depois ampliado e passado para 35mm. Ele marcou um momento decisivo da produção cinematográfica do Cariry cearense – é bom lembrar que o cinema era produzido sobretudo no Rio de Janeiro e em São Paulo, tendo a produção de cinema no Ceará um caráter militante – e ganhou vários prêmios quando da XII Jornada da Bahia, festival que desempenhava um importante papel cultural e político, conhecido como um espaço de resistência cultural e de luta contra a ditadura, com uma dimensão latino-americana. De construção clássica, o filme justapõe onze sequências, cada qual construída a partir da declamação feita pelo próprio autor ou da interpretação de outras pessoas. Vão se suceder, assim, sobre a tela – muitas

vezes de forma integral e sem transição – os seguintes poemas: *Seu dotô me conhece?*, *Brazi de cima e Brazi de baixo*, *Vaca Estrela e boi Fubá*, *Caboclo roceiro*, *O tico-tico e o gato*, *Canção do pinto*, *Assaré, meu Assaré*, *Ingém de ferro*, *A triste partida* e *Eu quero*.

O fio condutor da narrativa é constituído pela voz do poeta declamando seus próprios versos. Ele começa por uma apresentação geral enquanto os créditos passeiam por uma imagem fixa do poeta: “Seu dotô, o senhô não me conhece/ Nunca viu a minha muié/ Sou da crasse matuta”. O poema continua a ser declamado por uma voz em “off”, ao que se sucedem diversos planos ilustrando e contextualizando o discurso do poeta. Parte-se, efetivamente, do poeta sentado sobre a soleira da porta de sua casa, para depois encadear com os planos dos passantes, em seguida Patativa do Assaré trabalhando no campo, sua mulher Belinha cozinhando, fiéis que rezam e romeiros que veneram a imagem de Padre Cícero (1844-1934).

Todas essas imagens mostram o universo no qual se desenvolve a vida do poeta e da gente sobre a qual ele fala e funcionam como simples ilustração. Depois, em um contraste marcante, barulho de multidão, aplausos, assobios, sons de violões, a segunda sequência se abre sobre a entrada do poeta em cena, conduzido por Rosemberg Cariry. Ele é recebido pelo cantor Fagner, que interpreta a letra de *Vaca Estrela e boi Fubá*. A aclamação continua, um plano fixo mostra uma capa de um disco vinil pequeno de 45 rotações por minuto dedicado ao poeta, a multidão delirando, as capas das obras do poeta (*Cante lá que eu canto cá*, *Inspiração Nordestina*), enquanto a voz do cantor se eleva: “Eu sou fiúo do Nordeste/ não nego meu natural” e mostra uma panorâmica da cidade de Assaré. Em seguida, aparecem planos fixos dos folhetos de cordel de Patativa do Assaré (*ABC do Nordeste Flagelado*, *Emigração e consequências*, *O padre Henrique e o dragão da maldade*, *O meu livro*, *História de Abílio e seu cachorro Jupí*), depois de recortes de jornais da época, nos quais se pode ler: “Patativa do Assaré. Meu verso é como a semente que nasce inriba do chão”. A inserção desses recortes nos dá a medida da notoriedade do poeta, nessa época, bem como de seu engajamento político.

Um novo corte brutal mostra Patativa no campo enquanto a voz em off declama *Caboclo roceiro*, na mesma linha que o poema de apresentação: “Sou filho da roça [...] mirando no campo sem ver a cidade”. Toda essa sequência é consagrada à tomada de planos do poeta no campo, ao trabalho de grupo cotidiano – mas com o poeta sempre um pouco longe dos outros, porque era precisamente ao trabalhar a terra que ele compunha mentalmente seus poemas. Nós temos também uma bela representação de Patativa no trabalho, onde coabitavam a agricultura e a criação poética. Sem transição, a sequência seguinte mostra Patativa e um meio que lhe é muito caro: as crianças. Assim, fazendo um cerco em torno do poeta, as crianças silenciosas, olham para ele. Patativa se volta para elas e pede que ouçam o poema *O tico-tico e o gato*. Como um cantor de cordel, ele pede o silêncio do auditório: “Meninos, fiquem atentos que vou lhes contar o que aconteceu com meu tico-tico. Olhem para mim”. O poema, curto, conta a história de um pássaro que foi comido por um gato preto. Por um jogo de palavras, o poeta conta uma pequena fábula sobre a pobreza. Sofrendo por não poder dar de comer a seu passarinho, sua dor é aumentada quando vê a ave capturada por um gato.

A sétima sequência mostra a cidade de Assaré, onde morava o poeta. Instalada sobre os degraus da Igreja, Patativa recita suas loas à cidade que pode ser vista em panorâmica: “Assaré, meu Assaré/ meu orgulho quando lembro [...] não tem fama nem gulora”. Imagens tranquilas de uma pequena e bem cuidada povoação, com casas de fachadas coloridas, transmitindo uma impressão de paz. Sempre sobre as mesmas imagens rurais, uma voz de radialista em “off” anuncia a emissão cotidiana de *Coisas do meu sertão*, da qual Patativa era convidado. Essa sequência mostra a inserção do poeta na região e sua participação na vida cultural local. Ele vai recitar para seu público, essencialmente rural, o poema *Ingém de ferro*, texto crítico sobre a chegada da modernidade no sertão, vinda que põe fim a uma certa sociabilidade e a um ritmo de vida mais humano. Veremos, sucessivamente, imagens modernas e imagens tradicionais ilustrando o propósito do poeta, com um toque de nostalgia do tempo passado.

A sequência posterior mostra um outro clássico, *A triste partida*, musicado por Patativa e interpretado pro Luiz Gonzaga e Patativa. A música se tornou o hino sertanejo, na medida em que conta a migração nordestina provocada pelas secas. As imagens nos mostram, de modo alternado, o poeta apoiado numa árvore cantando, as mesmas imagens dos habitantes do sertão que estavam no início do filme, imagens de São Paulo (arranha-céus, ruas, praças, favelas), o todo formando um forte contraste, mostrando a terra abandonada e a terra que recebe o sertanejo, terra na verdade pouco acolhedora, passando pelos célebres e tristes caminhões que transportam os habitantes durante a migração – geralmente sem retorno, apesar da nostalgia da terra natal. Segue-se um poema de forte reivindicação social que faz eco a *A triste partida*, o *Brazi de cima* e *Brazi de baixo*.

Sobre o mesmo jogo de oposição geográfica entre no Nordeste e o Sul do País, o poeta descreve um país com duas velocidades, um país rico e outro pobre, mas termina com este aviso: “Não se aflija, não se afobe/ O que com o tempo sobe / o mesmo tempo derruba / talvez ainda aconteça/ que o Brazi de cima desça/ e o Brazi de baixo suba”. De novo, um jogo de contraposição de imagens mostra a pobreza do sertão e a da metrópole, São Paulo e suas favelas. Bruscamente, o filme termina sobre um plano fixo do poeta declamando o poema *Eu quero*, dedicado a Miguel Arraes, que voltava de seu exílio.

A montagem abrupta e seca deixa de lado a inserção de uma dimensão crítica da obra. o poeta nos é mostrado tal qual, de maneira direta e natural; nenhum discurso exterior vem cortar o discurso direto da poesia e as imagens têm apenas um valor ilustrativo: esse poeta do povo, de origem humilde e camponesa, apesar de seu sucesso e da sua reputação, continua a viver dias de paz na sua cidade e nas terras da Serra de Santana. Revoltado com as injustiças, ele toma a defesa de seus conterrâneos e reclama: “Quero paz e liberdade/ Sossego e fraternidade/ Na nossa pátria natal”.

## Patativa do Assaré: ave poesia

Esse longa-metragem, montado em 2007 – isto é, após a morte do poeta –, feito unicamente a partir de imagens de arquivos pessoais e públicos, nasceu da vontade do cineasta de homenagear esse companheiro de estrada, um modo artístico de lhe dizer adeus. Somente algumas imagens do poeta em seu caixão mortuário, vistas algumas semanas após sua morte, fizeram ver o cineasta a perda definitiva daquele que tinha atravessado o século XX como poeta e militante do povo. A motivação desse filme é, portanto, bem diferente dos projetos de 1979 e 1984: o primeiro serviu como propaganda, por ocasião da reunião da SBPC<sup>1</sup> em Fortaleza; o segundo foi concebido como um retrato.

Entre 1979 e 2007, várias mudanças importantes aconteceram: o poeta foi reconhecido oficialmente pelos políticos, pelos intelectuais e pelos universitários, inclusive no estrangeiro. Não era mais necessário dar uma projeção nacional ao poeta por meio da imagem, mas talvez fosse o momento de refletir sobre essa trajetória singular para situá-lo no contexto político do século XX no Brasil. De fato, ao mesmo tempo o filme permite situar alguns momentos-chave da notabilidade do poeta (encontros decisivos, troca de nome, publicação dos poemas, participação em shows e manifestações políticas, consagração na Universidade Regional do Cariri) e traça um paralelo com o processo histórico do País – a partir de Vargas, passando pelas Ligas Camponesas, com Chico Julião e Miguel Arraes, pelo golpe de Estado de 1964, a ascensão ao poder de Costa e Silva, a censura do Governo Médici, a posse de Ernesto Geisel. É por isso que será visível, desde o início, o deslocamento semântico que se opera de título a título: se o referente identitário permanece com o nome artístico do poeta, a qualificação evolui: de poeta camponês ele passa a poeta do povo, portanto, à pura poesia. Não estão mais em jogo suas origens nem suas convicções, mas sua arte poética. Poeta ancestral, poeta simplesmente, celebração da poesia.

Essa mudança de objetivo, sublinhado pelo título, engendra igualmente uma mudança de concepção na construção do filme. De fato, mesmo se o longa retoma sequências do curta-metragem de 1979, vai operar inovações fundamentais, tanto sobre o plano das imagens quanto sobre o plano da trilha sonora. Sobre o plano narrativo, mais que a voz do poeta vai conduzindo a narrativa em testemunho de suas ações ou declamando seus versos: aparecem novas vozes que vão interrogar ou comentar a obra do poeta, como Plácido Cidade Nuvens, professor e sociólogo; Vanderley Pereira, jornalista e poeta; Gilmar de Carvalho, professor, pesquisador e escritor; Geraldo Anâncio, poeta e cantador; Firmino Holanda, professor; Iranildo Pereira e Eudoro Santana, políticos; Sylvie Debs, brasileira; Jean Pierre Rousseau, poeta e tradutor; Oswald Barroso, po-

1 Este congresso foi organizado pela SBPC, associação civil sem fins lucrativos fundada em 1948, que tinha por objetivo promover os avanços científicos e tecnológicos, o desenvolvimento da educação e da cultura no Brasil. O congresso de 1979 se revestiu de um caráter particular porque acontecia em pleno movimento em prol da anistia aos presos políticos e adotou como tema o título de um poema de Patativa do Assaré. O poeta foi aplaudido pelos líderes políticos e pelos intelectuais do País inteiro. Nessa mesma época, seu poema intitulado *Canção do pinto* se tornou um hino libertário da anistia e da redemocratização do Brasil.

eta e dramaturgo; Fagner, cantor e compositor.

Essa técnica, utilizada para demonstrar a notoriedade do poeta nacional e internacionalmente, peca, sem dúvidas, pela falta de objetividade. É um concerto unânime de elogios tecido sob nossos olhos, enquanto certas polêmicas sobre o autor são evitadas: as que dizem respeito a seu “status”, sua formação, seu engajamento, além de sua instrumentalização. Fora os estrangeiros, todos os que intervêm são próximos ao poeta, frequentaram sua casa e acompanharam sua trajetória. Alguns são mesmo diretamente ligados à difusão de sua obra: Elói Teles, pelos programas de rádio, nos quais Patativa declamava seus textos; Plácido Cidade Nuvens e Gilmar de Carvalho, pelas publicações consagradas ao autor; Oswald Barroso, pelo fato de tê-lo incluído em uma antologia de poesia cearense; Fagner, pelo fato de tê-lo gravado. Falta, curiosamente, a opinião do cineasta, que escreveu, portanto, vários textos sobre Patativa e realizou numerosas entrevistas com o poeta. Deduz-se que ele faz suas as opiniões dos que ele selecionou para o documentário.

Quanto aos estrangeiros, eles são igualmente responsáveis pela difusão da obra de Patativa do Assaré, seja pelo trabalho crítico (Debs, 2000), seja pela tradução (Rousseau, 2002). Podemos lamentar pelo fato de não encontrarmos uma voz discordante, qualquer reserva, qualquer crítica, qualquer zona de sombra ou hesitação. Sua vida parece linear, traçada de antemão e construída em torno de um forte sentimento de pertencimento ao sertão, aos trabalhos do campo, como se toda obra se resumisse aos títulos de seus dois primeiros livros: *Inspiração Nordestina* e *Cante lá que eu canto cá*. Além disso, é representativo constatar que são sempre as mesmas imagens um pouco apagadas e envelhecidas quem transmitem um ar de melancolia, mostrando Patativa em sua casa, ou na roça, aparecendo sobre os textos mais autobiográficos, criando, assim, um contraponto com o Patativa do Assaré político e defensor dos pobres contra os ricos.

No entanto, a maior mudança, do ponto de vista cinematográfico, dá-se pela inserção de dois novos tipos de imagens: as imagens de arquivos públicos e as imagens dos filmes. Essa escolha narrativa implica duas consequências fundamentais: inscrever, de um lado, o poeta na história política do País, mas também inscrever o filme na história cultural do Brasil. Ao estabelecer um paralelo entre os textos do poeta e as grandes referências cinematográficas dos anos 1960, Rosemberg Cariry coloca o poeta no mesmo plano dos escritores clássicos. Veremos, sucessivamente, extratos de *O país de São Saruê*, de Vladimir Carvalho (1971-79), *Aruanda*, de Linduarte Noronha (1960) e *Viramundo*, de Geraldo Sarno (1969) entrecortando os poemas: *O agregado* e *A triste partida*. Outros extratos de filmes mais recentes, como *Borracha para vitória*, de Wolney Oliveira (2004) e *O velho*, de Toni Venturi (1997), que servirão para ilustrar as palavras de Patativa contando sua passagem pela Amazônia e introduzindo o testemunho de Antônio Pompeu, comunista preso no dia 3 de abril de 1964. Já o extrato de *Patativa do Assaré*, de Jefferson Albuquerque Júnior (1984), é retomado tal qual: trata-se do poema *Eu quero*, escrito para Miguel Arraes depois de sua volta do exílio.

A inserção de imagens relatando momentos importantes da história política do Brasil (extratos do programa radiofônico *A voz do Brasil*, com o Presidente Getúlio Var-

gas; as Ligas Camponesas, com Chico Julião e Miguel Arraes; o General Costa e Silva na Presidência (1967-1969); uma publicidade do tempo do Governo Médici (1969-1974); a chegada ao poder do Presidente Médici; o Congresso da SBPC em Fortaleza; o slogan: “Brasil: ame-o ou deixe-o” (1970); a chegada ao poder do Presidente Geisel; a posse do Presidente Figueiredo, em 1979; Fagner e Patativa no Festival de Guarujá, em 1979; o cantor Fausto Nilo) têm uma função bem diferente: demonstrar o engajamento político do poeta, mostrando seja sua participação efetiva nos comícios e eventos, seja seu espírito crítico em relação à sociedade brasileira, expresso por sua poesia.

Todas essas inovações são postas a serviço da construção de uma imagem do poeta que oscila entre dois eixos: o pessoal e o público, ou seja, o camponês e o militante socialista, tendo a obra poética como laço. De fato, a construção do filme se apoia sobre vários movimentos convergentes: uma narrativa autobiográfica, constituída por poemas e confissões diretas do autor centradas em sua vida pessoal; um relato biográfico, formado por testemunhos indiretos centrados na trajetória literária do poeta; e uma narrativa interpretativa, construída a partir da introdução de dois novos tipos de imagens, corroboradas pelas entrevistas, centradas em seu engajamento político.

O filme é construído em quiasmo, na medida em que a abertura e o fecho funcionam fazendo eco com dois textos emblemáticos: *Vida sertaneja* (com locução em “off” sobre as imagens do caixão mortuário do poeta, como uma espécie de síntese de sua vida) e *Biografia*, que resume seu destino: “Eu venho derne menino/ derne muito pequenino/ cumprindo o belo destino/ que me deu Nosso Senhor [...] Eu nasci pra ser vaqueiro/ Sou mais feliz brasileiro/ Eu não invejo dinheiro/ Nem diploma de dotô”. *Vida sertaneja* constitui uma autodescrição do autor, afirmando seu credo: “Sou matuto sertanejo/ sou sertanejo roceiro/ sou poeta nordestino/ canto a vida desta gente/ que trabalha até morrer/ cantando alegre e contente/ sem dar fé do padecer/ desta gente sem leitura / que mesmo na desventura / se sente alegre e feliz/ sem nada saber na terra”.

Essas duas reivindicações do poeta camponês nordestino pobre são desenvolvidas pela narrativa autobiográfica: é o autor evocando o primeiro momento-chave, o nascimento de sua vocação de poeta, aos oito anos de idade, vocação nascida quando de sua primeira audição de um folheto de cordel. “Na idade de oito anos, a primeira vez que ouvi ler um folheto de cordel, eu fiquei como que encantado. Parece que um mundo novo entrou assim na minha mente e fiquei logo sabendo que, eu querendo, também poderia fazer verso. E comecei a fazer versinhos desde a idade de oito anos”. Depois, ao autor conta a perda de um olho, com a idade de quatro anos; sua breve escolarização; a compra de uma viola aos 16 anos; sua viagem ao Pará, aos vinte anos, antes de evocar seu encontro com Juvenal Galeno, segundo momento-chave para o poeta.

A montagem da fotografia em preto e branco do velho poeta, com uma enorme barba branca sobre a voz em “off” de Patativa, ilustra a revelação provocada por esse encontro: “Eu tive o prazer de ver de perto Juvenal Galeno. Parecia assim uma visão. Ele trajado de branco, a barba bem branca também, e numa rede branca, uma beleza. Eu passei muito tempo olhando pra ele. Não que tivesse falado. Ele também não estava conversando com ninguém”. Essa admiração muda parece confirmar a vocação do poeta

materializada pela sua troca de nome: de Antônio Gonçalves, nome de batismo, ele se tornou Patativa do Assaré, nome artístico. Depois, o relato autobiográfico prossegue com o poema *A morte de Nanã*, que conta a dor de um pai de família de ver sua filha de seis meses e doze dias morrer de fome em seus braços. Ecoando esse poema e sempre em quiasmo, o poema *Dor gravada*: “Gravador que estás gravando/ aqui no nosso ambiente / tu gravas a minha voz/ o meu verso e o meu repente / mas gravador, tu não gravas/ a dor que meu peito sente”.

Entre esses dois momentos fílmicos, se acha o testemunho do autor sobre seus gostos e convicções pessoais: seu amor pelas crianças e seu universo (ele é visto cercado por crianças recitando *O tico-tico e o gato*); seu amor pela família e pelos amigos (ele é visto em companhia de Belinha, a quem venera); seu segredo de felicidade: “A felicidade, meu filho, está dentro de cada um. É preciso que saiba procurar, procurar e processar a sua felicidade, viu? A minha é essa, essa fraternidade, essa amizade de uns para os outros, essa comunicação familiar”. O relato autobiográfico é construído sobre a trajetória do filho de camponês pobre, quase analfabeto, mas curioso, que cultivando suas origens e sua simplicidade, sua felicidade conjugal e sua família, exprime a dor de seus pares em sua obra poética.

O relato biográfico se instala, progressivamente, deixando a esfera privada para se ligar à esfera pública, restituindo sua carreira literária: adotando o nome de Patativa do Assaré, segundo Plácido Cidade Nuvens, o poeta entra na esfera dos grandes escritores brasileiros: “Do jeito que Graciliano Ramos descreve *Vidas Secas*, Patativa descreveu, com muita autoridade, porque partícipe, o drama que ele cunhou muito bem no seu poema *A morte de Nanã*. A referência não é anódina; esse romance foi adaptado para a tela, em 1963, por Nelson Pereira dos Santos e apresentado como um apelo contra o esquecimento e a pobreza do Nordeste, como indica o aviso no início do filme: “Este filme não é apenas a transposição fiel, para o cinema, de uma obra imortal da literatura brasileira. É, antes de tudo, um depoimento sobre uma dramática realidade social de nossos dias e extrema miséria que escraviza 27 milhões de nordestinos e que nenhum brasileiro digno não pode mais ignorar”. Com *A morte de Nanã*, Patativa do Assaré entra na linhagem da literatura e do cinema de denúncia dessa realidade social: *O Quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, *Os fuzis* (1963), de Ruy Guerra, onde Gaúcho, o caminhoneiro vindo de fora, revolta-se contra a resignação dos nordestinos diante da morte de suas crianças.

A primeira etapa que vai conduzir Patativa para a notoriedade será sua participação nos programas de Elói Teles, “Coisas do meu sertão”. Essa transmissão da Rádio Araripe era muito ouvida pelos habitantes da região e foi assim que José Arraes de Alencar tomou conhecimento da poesia de Patativa e o convidou para publicar seu primeiro livro. Com a passagem do oral para o escrito, da rádio para a livraria (Plácido Cidade Nuvens ressalta a importância dessas publicações, num segundo momento, pela Editora Vozes, em 1978, que o permitiu de atingir um público nacional e não apenas regional), cresceu o renome de Patativa do Assaré.

Será ainda o rádio que lhe dará a segunda projeção nacional, quando Luiz Gonzaga

ouviu Zé Gonçalves cantar a *A triste partida* e decidi gravá-la. Esse reconhecimento nacional atravessará as fronteiras e fará que os estrangeiros – os franceses, em particular – se interessem pela obra do Patativa do Assaré. Será o terceiro ciclo de notoriedade de Patativa do Assaré na condição de poeta. Assim, o relato biográfico mostra claramente as etapas atingidas por Antônio Gonçalves da Silva, nascido na Serra de Santana, até a consagração como Patativa do Assaré, poeta brasileiro do século XX.

Quanto à narrativa interpretativa – sem dúvidas, a mais complexa – toma forma, desde o início, por quatro procedimentos recorrentes de montagem. O primeiro superpõe os extratos dos filmes aos dos textos em locução em “off” do Patativa do Assaré. Por exemplo: quando este último denuncia a pobreza em *O agregado*, aparecem na tela fragmentos de *O país de São Saruê*, de Vladimir Carvalho, o que tem por efeito de colocar o texto em um contexto de reivindicação política imediata. O mesmo procedimento será retomado pela *A triste partida* com extratos de *Aruanda* e de *Viramundo*. É também notável que se possa imaginar o texto de Patativa do Assaré como trilha sonora desses filmes, tamanha a proximidade ideológica, sem deixar de lado a ancoragem profunda no universo do sertão.

O segundo procedimento de montagem utilizado por Rosemberg Cariry, com o mesmo objetivo, intercala ou superpõe imagens de arquivo. Assim, por exemplo, as imagens de Getúlio Vargas anunciam as medidas contra as secas e servem de introdução para *A triste partida* que, de fato, funciona como um desmentido às medidas anunciadas. A utilização de uma propaganda política do Governo Médici é contestada por Luiz Gonzaga cantando: “Assim fala o pobre do seco Nordeste/ com medo da peste e da fome feroz.... Ai, ai, ai” e, como se não bastasse, por Patativa declamando *Teia de aranha*: “Assim vive o povo rude/ sem conforto, sem saúde/ sem poder se defender”. Ou ainda o fato de editar imagens cinematográficas pondo em cena a felicidade de uma família da classe média sobre o texto *Brazi de baixo, Brazi de cima* tende a sublinhar as contradições entre a propaganda oficial, prometendo e mostrando um país rico e desenvolvido, quando a realidade é mais cruel, para uma boa parte da população.

A utilização dessas imagens dos arquivos públicos mostrando diversos eventos políticos no tempo da ditadura militar permite provocar um choque e ressignificar textos e imagens. A ironia e o choque simbólico da consciência política dos poemas de Patativa com as imagens da ditadura criaram um novo sentido: os significantes oficiais, destacados de seus contextos, descobrem seu absurdo, deixam ver sua brutalidade. As imagens são as mais afetadas da propaganda oficial, quando servem de ilustração aos poemas de Patativa, se transformam em momentos de forte reflexão política.

O terceiro procedimento de montagem é a utilização dos testemunhos para induzir uma opinião sobre o poeta. Assim, os comentários de Plácido Cidade Nuvens e Jesus Leite que seguem o texto de *A triste partida* chamam nossa atenção sobre os laços de Patativa com as ligas camponesas e com Miguel Arraes. O comentário faz de Patativa o inspirador do homem político: “Miguel Arraes se achava muito próximo nas suas ideias às do Patativa. Quer dizer que ele fazia na prática os ensinamentos que Patativa dava através da sua poesia”. Interrogado por uma jornalista, em 1986, sobre suas leituras

políticas, Patativa se declara “socialista de coração”. Além do mais, ele não gostava de ser taxado de comunista, a ponto de ter publicado o texto seguinte em um jornal: “Me tratar de comunista é um crime/ é um pecado/ é atravessar a porta/ cego, mudo e aleijado/ e com sentimento nobre/ o que defender o pobre/ grande comunista/ pertencente à mesma lista/ o primeiro comunista/ foi Jesus de Nazaré”. Ele se diz, por outro lado, de boa vontade, alguém que transmite ideias para a população: “Eu incentivei o povo, esclareci para que ele tenha uma compreensão melhor e veja que o seu sofrimento não é permitido por Deus. Ele é uma vítima dos governantes, dos opressores, vamos dizer, né? Nós sabemos disso, então eu, com os meus versos, esclareço a ele e acho que estou fazendo o bem”.

Gilmar de Carvalho explica, por sua vez, o mal-estar de Patativa depois do golpe de Estado de 1964, quando viu a notoriedade que ele conquistara e a dimensão que podiam atingir suas críticas. Firmino Holanda deixa entender que a participação do poeta em eventos não-políticos lhe conferiam essa dimensão. Oswald Barroso lembra a participação do poeta nos movimentos esquerdistas do Cariri, como a Grita e Nação Cariri, onde declamava seus poemas e terminou por recusar a delimitação territorial, incluindo igualmente a cidade e os trabalhadores na sua poesia: “Camponeses, meus irmãos/ e operários da cidade/ é preciso dar as mãos / e gritar por liberdade”. Enfim, os testemunhos mais definitivos são do ex-deputado Iranildo Pereira, que fez a encomenda de um cordel sobre a anistia, e de Eudoro Santana, que lhe rende homenagem pública quando de seu retorno do exílio: “Você não sabe também que Patativa foi para nós o alimento desta convicção profunda de liberdade que ele tem na sua poesia e, durante os anos difíceis da ditadura, Patativa fez chegar às mãos dos que estavam no exílio, dos que aqui nesta terra lutavam, na nossa esperança, da sua esperança de liberdade”.

O quarto procedimento de montagem consiste em escolher textos eminentemente políticos para ilustrar o engajamento do poeta, como o poema *Reforma agrária* é assim, lido enquanto são mostradas na tela imagens do poeta no campo, das manifestações e da repressão policial. Seguindo os textos: *Eu quero* (também sobre a reforma agrária), *Teia de aranha* (sobre a opressão dos pobres pelo poder), *Brazi de cima e Brazi de baixo* (sobre as desigualdades sociais), *O inferno, o purgatório e o paraíso* (sobre as três classes sociais), *O boi zebu e as formigas* (sobre as greves), *Canto lá que eu canto cá* (sobre seu engajamento como camponês e trabalhador, homem da zona rural e da cidade). Assim, o relato interpretativo ressalta a importância do engajamento político do poeta sob a ditadura, bem como suas reivindicações pela reforma agrária, a democracia e a igualdade de oportunidades para todos os cidadãos.

A introdução das vozes outras, de todos os entrevistados, e a montagem que corre paralela à história oficial do País contribui para dar uma dimensão nacional a Patativa do Assaré, longe da imagem esboçada pelo primeiro filme. A maturidade conquistada pelo cineasta e o recuo sobre a obra do poeta oficialmente consagrado permitiram dar uma nova amplitude a ele, amplitude refletida pelo título *Ave poesia*. Isto significa também reconhecer a força do verbo e da poesia engajada.

## Conclusão

O fato de ter acesso ao poeta, pelas imagens em movimento, dá uma nova dimensão ao leitor. Passado o primeiro impacto da imagem, esse cidadão caolho, pobre, coxo e rude, capaz de recitar de cor centenas de versos, dotado de uma memória prodigiosa, de uma ironia dura (que lhe valeu ser preso pelo prefeito, em 1943), de uma ternura ilimitada em relação às crianças, à sua mulher e à sua família, um espectador descobre, graças à montagem, a dimensão nacional e política do poeta. O fato de deslocar os poemas em seu contexto histórico faz ganhar em riqueza e mostra a que ponto Patativa do Assaré era porta-voz não apenas dos habitantes de sua região, mas de todos os economicamente excluídos, fossem da zona rural ou das cidades.

Se o primeiro filme, *Patativa do Assaré: um poeta do povo*, é muitas vezes desajeitado na superposição de poemas recitados, repetitivo na construção e pobre no que diz respeito às imagens, ele guarda, no entanto, o mérito de fazer um retrato vivo de *Patativa do Assaré* nos anos 1980: suas convicções, suas reivindicações e seu universo. Por outro lado, o filme *Patativa do Assaré: ave poesia* ganha uma dimensão mais universal pelo fato de conjugar a história pessoal do poeta com a história do País, fazendo do poeta um porta-voz da contestação do povo contra a ditadura e as injustiças. A montagem polifônica permite tecer um retrato mais complexo e denso do poeta, que escapa à simples leitura do texto. A colocação do Patativa numa perspectiva histórica desempenha um papel fundamental na criação do mito Patativa do Assaré, colocando sua obra no mesmo plano dos escritores e cineastas brasileiros.

## Referências

BARROSO, Oswaldo. *Letras ao sol: antologia de literatura cearense*. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1998.

CARIRY, Rosemberg; BARROSO, Oswaldo. *Cultura insubmissa, estudos e reportagens*. Fortaleza: Edição Nação Cariri/ SECULT, 1982.

CARVALHO, Gilmar de. *Patativa poeta pássaro do Assaré*. Fortaleza: Inside Brasil, 2000.

\_\_\_\_\_. *Patativa do Assaré: antologia poética*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2001.

\_\_\_\_\_. *Patativa do Assaré: pássaro liberto*. Fortaleza: Edição do Museu do Ceará, 2002.

DEBS, Sylvie. *Patativa do Assaré: uma voz do Nordeste*. São Paulo: Hedra, 2000.

\_\_\_\_\_. Patativa do Assaré: une voix du Nordeste. In: *Quadrant*. n. 14, p.145-157, 1997

NUVENS, Plácido Cidade. *Patativa e o universo fascinante do sertão*. Fortaleza: Unifor, 1995.

\_\_\_\_\_. *Patativa do Assaré: um clássico*. Crato: A Província Edições, 2002.

ROUSSEAU, Jean-Pierre. *Poésie du Nordeste du Brésil*. Paris: Editions Cahiers bleus, 2002.

SARNO, Geraldo. *Cadernos do sertão*. Salvador: Núcleo de Cinema e Audiovisual (NAU), 2006.

# A FÓRMULA-RITMO EM PATATIVA DO ASSARÉ

Simone Mendes

## Introdução

Neste artigo procuraremos analisar a presença do que uma parte dos estudos sobre a oralidade chama de *fórmula* na construção poética de Patativa do Assaré. Partindo do pressuposto de que a forma de composição poética de Patativa se situa na fase de transição da oralidade para a escrita, tentaremos perceber regularidades linguísticas que contribuem para a manutenção do ritmo presente nos versos, com o intuito de reconstruir parte da enunciação fundadora de alguns poemas. Tentaremos, então, tecer um paralelo entre os Estudos Orais e os Estudos Enunciativos, a fim de percebermos, sobretudo, as possibilidades de diálogo e os pontos de contato existentes entre esses campos teóricos.

Sabemos do grande risco que corremos em tentar caracterizar a totalidade da poesia de Patativa, uma vez que a produção de um dos maiores poetas brasileiros se caracteriza, dentre outras coisas, por uma riqueza temática e formal marcada tanto pelo que o próprio poeta chama de poesia matuta, quanto por outros gêneros poéticos, considerados eruditos, tais como o soneto, por exemplo, os quais Patativa chama de “verso em forma literária” (Carvalho, 1999, p.44).

E no ano de seu centenário, faço do presente texto uma homenagem ao poeta, valorizando a dimensão vocal subjacente à sua poesia, objetivando resgatar aspectos poéticos, orquestrados pelo ritmo de um “verso que é feito à foice” – na expressão do repentista e cantor Manoel Chudu – e que ganha a sutileza do canto, a intensidade da voz; de um verso cravado na memória e advindo do testemunho de vida, do trabalho no campo; de um verso que é capaz de refletir análises profundas da realidade vivida, de criticar e de filosofar sobre temáticas as mais diversas, das mais particulares às mais universais, colocando o pesquisador diante de um fenômeno de criação complexo e fascinante, em que o ritmo, o verso e a palavra se constituem como chaves de compreensão.

Tendo em vista o fato de que, como afirma Gilmar de Carvalho (1999, p.13), “[...] Patativa, armazenando seus versos na memória/silo, se afastava da idéia do poeta de bancada, sentado em busca do verso perfeito, da rima rica, da cadência melódica”, partiremos do pressuposto de que as estratégias poéticas utilizadas estão sempre em função da manutenção do ritmo, da musicalidade do verso<sup>1</sup>, dado o fato de que foi criado e armazenado na memória do poeta para depois ser declamado a um público de ouvintes,

---

1 Como confirma o próprio Patativa, na entrevista com Gilmar de Carvalho: “Porque a beleza da poesia consiste na colocação das palavras. Toda palavra cabe no verso. Depende de saber colocar...” (2002, p. 163).

pois, como o poeta mesmo costuma dizer, quase tudo que publicou foi transcrito ou datilografado por um terceiro após o processo de criação.

Tavares Júnior, em um dos dois prefácios da antologia que reúne os cordéis escritos por Patativa, publicada pela Universidade Federal do Ceará, lança um desafio ao leitor ao dizer que:

Poderíamos prosseguir no nosso intuito de revelar a conformação da poética de Patativa às fórmulas, ao modelo e visão do cordel, extraindo da temática da versificação e da linguagem de sua poesia as marcas dessa identificação, mas vamos deixar ao leitor a possibilidade dessa confirmação. (Tavares Júnior. In: Carvalho, 1999, p.9, grifo nosso)

Tavares, estrategicamente, e, talvez, retoricamente, aponta para o leitor algumas chaves de leitura para percorrer o caminho interpretativo dos cordéis de Patativa, já que esse pesquisador, munido de uma enorme experiência, sabe que um poema advindo da tradição oral se fundamenta no que ele chama, na citação acima, de “fórmulas”, “modelo”, “visão”, “versificação”, “linguagem”.

Diante de tais chaves de leitura/análise, assumiremos uma perspectiva enunciativa, segundo a qual todos os recursos linguísticos estariam a serviço de condições de produção e recepção, no caso da poesia de cordel, ligadas ao que Foley (1995, p.8) chama de “arena performática”, ou “[...]o lugar no qual uma forma especializada de comunicação é exclusivamente autorizada a realizar-se”<sup>2</sup>.

O termo “lugar” aparece, na definição acima, como espaço físico, geograficamente situado, em que a encenação poética ocorre. No entanto, se pensarmos em poemas localizados entre a oralidade e a escrita e que, muitas vezes, não chegam a ser declamados, mas apenas lidos em silêncio, teremos de reformular a conceituação, adaptando-a a um horizonte virtual de possibilidades da poesia, ou seja, a “arena performática”, nesse caso, tornar-se-ia um lugar ideal virtualizado de encenação da poesia, entendendo virtual como sinônimo de potencial, tendo em vista a tradição em que essa prática se insere.

Aproveitando ainda a conceitualização de Foley acerca da *arena*, partiremos da ideia de que uma “forma especializada de comunicação” precisa estar em conformidade com as restrições situacionais específicas, ou normas de produção e recepção de textos. Dessa forma, para o presente estudo, focalizaremos a utilização de fórmulas-ritmo presentes em três cordéis de Patativa, publicados na antologia organizada por Gilmar de Carvalho, a saber: *A triste partida*, *Emigração* e *ABC do Nordeste flagelado*. A escolha desses cordéis se deu em função do diálogo temático existente entre eles, tal como afirma Gilmar ao dizer que “*A triste partida*, gravada pelo lendário Luiz Gonzaga, dialoga com o *ABC do Nordeste Flagelado* e se desdobra na *Emigração*, que fez parte de uma proposta de Stênio Diniz para uma Bienal Internacional de São Paulo” (1999, p.12).

A partir do cordel como uma “forma especializada de comunicação”, tentaremos

2 Tradução nossa de: “the locus in which some specialized form of communication is uniquely licensed to take place”.

perceber algumas estratégias ligadas ao que Parry (1928); Lord (1960); e Foley (1995) chamam de “fórmula”, vista aqui como uma restrição imposta pelo ritmo poético a ser-viço de um evento maior, intitulado “arena performática”, em que o poeta se encontra com o seu público, seja ele composto de ouvintes, o que nos coloca diante de uma formulação conceitual ligada à oralidade primária; ou composto por leitores que deverão, por sua vez, tentar reconstruir essa arena através das *keying performances*<sup>3</sup>, presentes na superfície textual (Foley, 1995, p.11).

## O corpo vocal do ritmo

A noção de ritmo está presente em várias áreas e assume diferentes formulações, dependendo do objeto ao qual se aplica. Interessa-nos, entretanto, pensar o ritmo em sua relação com as poéticas da oralidade e tentar perceber a sua importância e papel tanto para a poesia sendo criada ou reproduzida em performance, quanto para a poesia sendo escrita, no sentido moderno da palavra, para ser lida ou ouvida posteriormente. Seja na dança, na música, na comunicação ou na literatura, tal noção parece estar associada, de um modo geral, à própria essência física do corpo, que a expressa ora através das batidas do coração ou do ritmo da respiração, ora através da sincronia entre os movimentos dos membros inferiores com os dos membros superiores ao caminharmos, marcando uma repetição vital que acompanha uma certa dimensão temporal, como as batidas de um relógio, por exemplo.

Paul Valéry<sup>4</sup>, a respeito do pensamento poético, apresenta-nos a seguinte reflexão:

Eu me encontrei um dia obcecado por um ritmo, que se mostrava subitamente muito sensível à minha mente, depois de um tempo durante o qual, percebi que eu tinha apenas uma semiconsciência dessa atividade lateral. Esse ritmo se impôs a mim, com uma espécie de exigência. Parecia-me que queria tomar um corpo, chegar à perfeição do ser. Mas ele só podia se tornar mais claro à minha consciência emprestando ou assimilando, em alguma medida, elementos dizíveis, sílabas, palavras e essas sílabas e essas palavras eram determinadas por seu valor e suas atrações musicais.

O trecho grifado nos remete a um processo de incorporação do ritmo que, do pon-

3 A noção de *keying performance* está ligada aos recursos linguísticos que remetem à existência de uma encenação performática subjacente, na qual a dimensão vocal/oral deve ser observada como fundamental. São exemplos de *keying performance*: as repetições, os paralelismos, os pleonasmos, os provérbios, dentre outros.

4 VALÉRY, Paul, 1973-74, apud BOLOGNA, Corrado. Voz. In: *Enciclopédia Einaudi*, v. 11. Tradução nossa de « Je me suis trouvé un jour obsédé par un rythme, qui si fit tout à coup très sensible à mon esprit, après un temps pendant lequel je n'avais qu'une demi-conscience de cette activité latérale. Ce rythme s'imposait à moi, avec une sorte d'exigence. Il me semblait qu'il voulait prendre un corps, arriver à la perfection de l'être. Mais il ne pouvait devenir plus net à ma conscience qu'en empruntant ou assimilant en quelque sorte des éléments dicibles, des syllabes, de mots, et ces syllabes, et ces mots étaient déterminés par leur valeur et leurs attractions musicales ». Grifo nosso.

to de vista da poesia sendo declamada em uma “arena performática”, seria capaz de organizar esteticamente não só o poema, suas estrofes, versos e sílabas, como também o próprio comportamento estético do corpo do poeta, por meio de gestos, expressões faciais, a utilização de uma indumentária etc. O ritmo ganharia uma espécie de *corpo vocal*, pensando na vocalização nos termos que nos apresenta Zumthor, segundo o qual a oralidade seria somente o som que emitimos ao falar e a vocalidade seria um fenômeno amplo que envolve os usos que fazemos da voz para alcançar determinados fins linguageiros. A voz seria, nessa perspectiva, algo que “transforma, altera, transmuta o texto de que é objeto” (Zumthor, 2005, p.116).

Sendo assim, a organização estética da poesia, ou o *elocutio*, segundo a retórica aristotélica, estaria a serviço da manutenção do ritmo, cujo *corpo vocal* se traduz através de um determinado acento, ou entonação do verso, sua duração, seu tom e sua medida, que estariam relacionados a outros recursos performáticos, como os produzidos pela própria presença do corpo físico, a exemplo da postura do corpo, dos gestos e das expressões faciais. O conjunto de todos esses elementos teria, nas civilizações completamente orais e mesmo nas de oralidade mista, várias funções. A primeira seria a de constituir a base da própria produção poética, sendo que ele possibilita a improvisação. A segunda seria a função mnemônica, imprescindível à transmissão, repetição e preservação dos textos, além de uma função social, do ponto de vista da comunicação de conteúdos construídos a partir de experiências vivenciadas, ensinamentos, notícias, crítica social, valores morais, espirituais e tudo mais que possa interessar ao poeta e ao seu público.

Sobre a função mnemônica do ritmo, Barrata faz menção à dança e à música que, associados a uma repetição rítmica, servem à memorização das palavras, uma vez que:

A repetição, utilizada como expediente mnemônico vem juntar-se à dança que põe em movimento uma série de movimentos físicos em paralelo com o movimento dos órgãos vocais. Com o seu papel mnemônico, a dança age com um ritmo homólogo ao das palavras pronunciadas. Assim, o discurso métrico, a melodia instrumental e a dança reforçam a seqüência mnemônica (1987, p.104).

Mesmo que a dança não esteja presente enquanto um cordel é declamado, os movimentos do corpo do poeta em performance parecem completar o conjunto de recursos utilizados para a manutenção do ritmo poético, reforçando a repetição e a marcação temporal dos versos recitados.

Certamente, a poesia que não é declamada acaba perdendo grande parte do seu corpo vocal, embora alguns traços de sua construção rítmica nunca serão completamente apagados da sua superfície linguística, o que nos permite, inclusive, associar a poesia de cordel ao período de transição da oralidade para a escrita. Um desses traços deixados no texto é o que estamos chamando aqui de *fórmula-ritmo*, ou estruturas que se repetem no decorrer dos poemas, os quais analisaremos mais profundamente adiante.

A preocupação com o ritmo secundariza, muitas vezes, o emprego da palavra no verso, acarretando implicações semânticas, em alguns casos, como salienta Raísa Bastos (2009), ao apresentar um trecho do folheto *Roberto do Diabo*, qual seja: “todo o povo da cidade/ com honra e capacidade/ por tanta felicidade”, no qual o poeta rima a palavra

“capacidade” com as palavras “cidade” e “felicidade”. O termo “capacidade” é apresentado como atributo do povo da cidade que ia felicitar o rei pelo nascimento de seu filho, mas o leitor fica sem saber ao certo do que o povo é capaz, já que o verso seguinte não esclarece nem complementa essa demanda do substantivo.

## O ritmo como restrição situacional

O que nos faz reconhecer uma poesia de cordel como tal é, antes de mais nada, um conjunto de restrições comunicacionais que, reunidas através de um contrato estabelecido entre autor e leitor, devem ser consideradas, não no intuito de classificar, mas no intuito de compreender parte desse universo.

É na “arena performática” que esse contrato funda a situação de comunicação em torno do cordel, seja do ponto de vista dialogal, em que os interlocutores se encontram presencialmente, através da interação face-a-face, ou monologal/virtual, através de uma reconstrução do universo performático via texto escrito.

A noção de arena, tomada sob essa perspectiva, pode ser associada à noção de enunciação, uma vez que se constitui como local de encenação e processo em que vemos a emersão de uma prática de linguagem.

A enunciação, segundo o *Dictionnaire d'Analyse du Discours* (2002), é um termo antigo em filosofia, mas que em linguística aparece de forma mais sistemática a partir de Bally (1932). Desde então, a questão da enunciação irá se constituir como um dos cerne das reflexões linguísticas, uma vez que

constitui o pivô da relação entre a língua e o mundo: de um lado ela permite representar em um enunciado os fatos, mas de outro lado ela constitui ela mesma um fato, um evento único definido no tempo e no espaço. (Charaudeau; Maingueneau, 2004, p.228)

Como processo amplo de produção e recepção de enunciados cuja ocorrência, situada em um dado tempo e em um dado espaço, seria sempre única e inédita, a enunciação pode ser relacionada à noção de contrato de comunicação que, segundo Charaudeau “pressupõe que os indivíduos pertencentes a um mesmo corpo de práticas sociais sejam susceptíveis de um acordo sobre as representações languageiras dessas práticas sociais” (1983, p.50)<sup>5</sup>. Isso significa dizer que o contrato se constitui a partir de um conjunto de condições de realização que pré-determina em parte o processo de produção e de interpretação do texto. Os sujeitos da troca se engajam em termos da promoção de um esforço para reconhecer essas condições mais ou menos pré-determinadas.

O ritmo, a nosso ver, é uma das restrições mais importantes impostas pela situação de

5 Tradução nossa de: «(la notion de contrat) présuppose que les individus appartenant à un même corp de pratiques sociales soient susceptibles de se mettre d'accord sur les représentations langagières de ces pratiques sociales».

comunicação em torno do cordel, pois ele parece orientar a manifestação de vários outros elementos, como a própria organização das palavras no verso. Segundo Lemaire:

os poetas disseram e dizem que é no ritmo que reside a verdade. É graças ao ritmo que a palavra passa, que, reconhecida, ela integrar-se-á à memória individual e coletiva; é esse ato da palavra rítmica que “faz”, age, legitima; funda e refunda a comunidade. Ela implica a presença do corpo humano, centro e instrumento psico-motor da improvisação e da memorização [...] é esse corpo que se exterioriza no ritmo imposto à voz que canta, nas expressões da face, nos gestos e movimentos que o acompanham. (Lemaire, 2002, p.93)

Indo da enunciação ao enunciado, podemos dizer que o poeta, com seu corpo em performance e através de uma “memória rítmica”, vai organizando os diversos elementos linguísticos dentro do verso metrificado, uma vez que, como afirma Barata, “o metro, considerado desde a tradição escolástica como o espaço dentro do qual se colocam os eventos rítmicos – representa, assim, a forma e norma do ritmo poético” (1987, p.108).

### **A fórmula-ritmo como estratégia poético-discursiva**

Se o ritmo é, antes de tudo, uma restrição imposta pela situação de comunicação, que gira em torno da poesia oral, a fórmula, como manifestação de um evento rítmico, encontra-se no campo das estratégias ou escolhas linguísticas que o poeta faz na hora de compor o texto. Diante do conceito de fórmula, duas perguntas nos parecem importantes: se caracterizada como escolha linguística, qual é a relação da fórmula com a enunciação/performance da poesia? Se, como já dissemos, o emprego da fórmula está relacionada à manutenção do ritmo e a uma função mnemônica, é possível vê-la como figura de estilo, no sentido de ornamento, tal como a tradição dos estudos literários costuma tratar esse tipo de recurso?

### **A tradição dos Estudos Oraís: uma abordagem estruturalista**

A Teoria da Fórmula Oral começou a ser fomentada, desde o século XVIII, a partir do questionamento dos pressupostos escriptocêntricos em torno das epopeias gregas atribuídas a Homero. Contudo, é em 1928 que Milman Parry sistematiza tais reflexões por meio da defesa de sua tese de doutorado intitulada *L'épithète traditionnelle chez Homère*, através da qual busca corroborar a hipótese de que tais epopeias foram submetidas a condições de produção e de recepção que faziam parte das produções advindas das civilizações da oralidade e não, como os estudos até então designavam, das civilizações que já divulgavam amplamente textos escritos e, depois, impressos.

Parry<sup>6</sup>, a partir do mapeamento de ocorrência da figura de estilo *epitheton ornans*, que se constitui a partir da combinação fixa de um nome com um adjetivo, revolucionou os círculos literários, sobretudo aqueles voltados para as epopeias de Homero. Para o autor, esses epítetos possuíam a função de preencher a metade do verso ou um verso curto completo, isto é, tinham uma utilidade na composição do poema que ia muito além de um simples ornamento estilístico. Os epítetos foram caracterizados como materiais pré-fabricados presentes na memória do poeta, que garantiam uma economia linguística, tendo em vista os métodos de composição oral. Entretanto, tais materiais pré-fabricados, sobretudo no Romantismo, foram considerados pelos eruditos como deficiências do texto, sinais de primitivismo, falta de originalidade do poeta, uma vez que: “admitia-se que o poeta competente gerava suas próprias frases adequadas metricamente. O pensamento do lugar-comum poderia ser tolerado, mas não a linguagem do lugar-comum. Somente iniciantes ou poetas eternamente pobres usavam materiais pré-fabricados” (Ong, 1991, p.22)<sup>7</sup>. Homero, porém, nunca foi considerado nem iniciante nem um poeta incompetente e essa foi, acreditamos, uma das razões pelas quais as descobertas de Parry foram tão fundamentais aos estudos orais e literários.

A fórmula, de acordo com Parry, seria, então, “[...] um grupo de palavras que são frequentemente empregadas sob as mesmas condições métricas para expressar uma idéia essencial dada” (1971, p. 272)<sup>8</sup>. No entanto, associar a noção de fórmula a uma dada ideia essencial parece, para Ong (1991), uma afirmação pouco esclarecedora, pois a essência de um texto é uma co-construção entre quem o produz e quem o interpreta, ou seja, envolve muitos outros elementos além do uso de fórmulas, apesar de as fórmulas exercerem um papel muito importante nas poéticas da oralidade, como tão bem demonstrado por Parry.

É nesse sentido que associamos os estudos de Parry/Lord aos estudos estruturalistas<sup>9</sup>, que privilegiaram a forma/enunciado em detrimento da enunciação do texto. Não que esses autores tenham desconsiderado a existência da enunciação. Muito pelo contrário, eles nos deixaram um legado de importantes descobertas que possibilitaram o avanço dos estudos sobre a oralidade desde a década de 1960 até os dias de hoje, mas o fato é que, como a própria designação do campo nos mostra, a Teoria da Fórmula

6 Além da tese de Parry, traduzida para o Inglês em 1971 por seu filho Adam Parry sob o título *The Making of Homeric Verse: the collected papers of Milman Parry*, publicado pela Clarendon Press, em 1971, é possível encontrar uma boa compilação das ideias deste autor em Foley (1995), Lemaire (2008) e Ong (1991).

7 Tradução nossa de: “the competent poet was supposed to generate his own metrically fitted phrases. Common place thought might be tolerated but not common place language. Only beginners or permanently poor poets used prefabricated stuff”.

8 Tradução nossa de: “[...] a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea”

9 O Estruturalismo, em linguística, tem a sua origem associada ao *Cours de Linguistique General*, de Ferdinand Sausurre (1916), e pode ser, grosso modo, definido como corrente de pensamento que privilegia as estruturas linguísticas da *langue* e sua relação de equivalência ou oposição, tendo em vista outras estruturas.

Oral focalizou o estudo das regularidades linguísticas, via metodologia ascendente, em que se busca generalizações a partir de recorrências na microestrutura textual. O risco decorrente dessa metodologia é saber ao certo qual é a boa medida para se conseguir uma generalização, uma conceitualização, uma vez que o substrato linguístico se altera de texto para texto, sendo muito difícil de ser utilizado exclusivamente como método de análise.

Por outro lado, Albert Lord (1960), aluno de Parry, ao mapear o uso de fórmulas em poesias orais servo-croatas, reforçou as descobertas de seu professor, mapeando o uso da fórmula não só em Homero, mas em outros tipos de poesia improvisada, o que nos deixa um pouco mais confortáveis para reproduzir tais afirmações e mesmo nos motiva a buscar essas regularidades na poética de Patativa do Assaré.

É preciso ressaltar um outro ponto importante na formulação de Parry sobre o conceito de fórmula. O termo “palavra”, nas tradições orais, não designa um lexema, mas uma “unidade de dicção em performance” (Parry apud Foley, 1995, p.2). Então, um conjunto de palavras seria um conjunto de sons e não uma frase ou oração, no sentido que os gramáticos atribuíram ao texto escrito.

Ao diferenciar a palavra oral da palavra escrita, Ong afirma que “Escrever faz ‘palavras’ parecerem coisas porque nós pensamos em palavras como marcas visíveis sinalizando palavras a serem decodificadas. Nós podemos ver e tocar tais ‘palavras’ inscritas em textos e livros. A tradição oral não tem tal resíduo ou depósito”<sup>10</sup>.

Foi a palavra escrita e os rituais linguageiros relacionados a ela que parece ter viabilizado a proliferação de sinônimos, de categorias teóricas para designar o mesmo fenômeno, bem como o aumento vocabular muito bem registrado todos os anos nos dicionários. A crescente necessidade de “tocar as palavras” fez com que o texto oral passasse imediatamente pela transcrição, para que, só depois, o teórico pudesse analisá-lo, interpretá-lo; a consequência foi que apagaram as marcas da oralidade, negligenciando outros recursos utilizados pelo poeta em performance, inviabilizando a reconstrução enunciativa em torno da poesia.

Devido à natureza não-residual da palavra oral, o poeta precisava contar com o poder da memória para produzir e foi essa uma das maiores descobertas de Parry ao demonstrar, por meio das fórmulas, que Homero era impulsionado por sua capacidade de memorização e não por uma habilidade em bem empregar a palavra, no sentido de compor escrevendo.

<sup>10</sup> Tradução nossa de: “writing makes ‘words’ appear similar to things because we think of words as the visible marks signaling words to decoders. We can see and touch such inscribed ‘words’ in texts and books. Oral tradition has no such residue or deposit”.

## A relação entre fórmula e memória: algumas condições enunciativas

Outros autores foram além, buscando demonstrar a importância da capacidade de memorização face a restrições como o tema, por exemplo. Walter Ong (1982) vai defender essa relação, a qual julgamos pertinente e arriscamos ainda acrescentar, ao dizer que a fórmula relaciona-se também à organização narrativizada do tema, uma vez que, como afirma Havelock, “uma linguagem de ação mais do que uma reflexão parece ser o pré-requisito para a memorização oral” (apud Lemaire, 2002). E Patativa nos auxilia, ao se desculpar com o leitor, no poema *O padre Henrique e o dragão da maldade*, por ter se desviado do tema:

Meu caro leitor desculpe  
esta falta que cometo,  
me desviando do assunto  
da história que lhe remeto,  
o caso do padre Henrique,  
motivo deste folheto

Na estrofe seguinte, o poeta se justifica pela digressão cometida e utiliza o termo ritmo no lugar de assunto, pois o poeta tem consciência de que sair do ritmo/tema pode ser o mesmo que perder o “fio da meada” e isso pode dificultar a interpretação do leitor/ouvinte, acostumado a seguir uma narrativa cujo sequenciamento das ações se pauta numa certa progressão e cronologia.

Se me desviei do ritmo,  
não queira se aborrecer,  
é porque as outras cousas  
eu queria lhe dizer,  
pois tudo que ficou dito,  
você precisa saber

O uso da memória parecia ter uma função diferente nas civilizações da oralidade. Não se tratava de uma memória apenas enciclopédica, através da qual o poeta lançava mão de temáticas as mais diversas, mas de uma memória rítmica que emergia através de estruturas fixas, tais como os provérbios, por exemplo. Assim, o uso dessas formas, associadas à manutenção rítmica, em uma sequência narrativa organizada, parece favorecer a memorização do poema, tanto para o autor quanto para o leitor.

Em resumo, a composição poética passaria/passa pelo uso de formas fixas presentes na memória rítmica como estratégia de memorização, assim como afirma Havelock (1963, p.112) ao diferenciar o conceito de *mnemê*, que designa o conjunto de conhecimentos conservados na memória, do conceito de *mnemósine*, visto como exercício de memorização/ação de recordar. Assim, o poeta, num processo de retroalimentação, serviria-se da *mnemê*, a partir de formas fixas, como estratégia de *mnemósine* do poema.

## Os estudos da oralidade: uma abordagem enunciativa

Após as contribuições de Parry/Lord, surge uma corrente teórica que procurou substituir a abordagem literária da poesia oral por uma abordagem como arte da voz e do corpo, ou seja, o texto escrito, impresso, transcrito ou ditado funcionaria apenas como a ponta do *iceberg* do que os teóricos, representantes dessa corrente, chamaram de performance.

Ong, por exemplo, rediscute termos como literatura oral, afirmando que tal designação fundamenta-se em uma contradição etimológica, uma vez que o termo “literatura” advém do latim *litera*, que significa “letra escrita”. Pensando na oralidade primária, em que a letra escrita não existia, falar em literatura oral seria querer impor uma nomenclatura que não daria conta das práticas de linguagens fomentadas no seio dessas civilizações orais. Diante disso, o autor prefere usar o termo “performances orais” (1982, p.14) para caracterizar a poesia advinda dessa tradição, bem como tece uma forte crítica aos métodos escriptocêntricos, dizendo que “de fato, quando literatos usam, hoje em dia, o termo “texto” para se referirem à performance oral, eles estão pensando em uma analogia com relação à escrita” (1982, p.13)<sup>11</sup>.

Ao postular uma dicotomia entre a oralidade e a escrita (incluindo aqui os textos impressos), Walter Ong não considera os textos que estariam situados no período de transição da oralidade para a escrita, como o cordel, por exemplo, o que dificulta pensarmos esse objeto a partir do olhar desse autor. Se estamos falando de transição/evolução, não podemos nos fiar em extremos que privilegiam somente textos advindos de tradições orais ou somente textos escritos, só aspectos linguísticos ou só aspectos enunciativos. É preciso encontrar uma maneira de enxergar e dizer a transição e autores como Hymes (1962), Tedlock (1971), Bauman (1977), Zumthor (1980) e Foley (1995) trouxeram boas contribuições nesse sentido, ao reformularem a teorização existente no intuito de focalizar a poesia ligada à oralidade primária ou mista, relacionando-a ao seu contexto de produção e recepção, contexto esse que deveria ser sempre caracterizado como performático. Zumthor explica a nossa última asserção ao dizer que “todo texto poético é, nesse sentido, performático, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos” (2005, p.64). A performance seria, então, “um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe” (2005, p.69).

Foley, em seu célebre livro *The singer of tales in performance*, ao postular a ideia de que os textos devem ser analisados tendo em vista uma filiação histórica a um contexto oral/performático, o que nos permitiria compreender melhor o que vemos na materialidade linguística do texto, baseia suas reflexões tanto em Bauman – segundo o qual o

11 Tradução nossa de: “But in fact, when literates today use the term “text” to refer to oral performance, they are thinking of it by analogy with writing”.

termo performance se refere a uma transformação da base referencial, em que as palavras devem ser interpretadas no contexto de produção e recepção – quanto em Hymes, para quem:

Os contextos têm uma importância cognitiva que pode ser resumida da seguinte forma: o uso de uma forma lingüística identifica uma gama de significados. Um contexto pode suportar uma gama de significados. Quando uma forma é utilizada num contexto, ela elimina os significados possíveis àquele contexto, exceto aqueles que o contexto pode suportar. O sentido efetivo depende da interação dos dois. (apud Foley, 1995, p. 9)<sup>12</sup>

Foley, a propósito da relação palavra/contexto, focaliza “como as palavras motivam contextos e mediam a comunicação na arte verbal proveniente da tradição oral” (1995, p.1)<sup>13</sup>. Não que haja uma supremacia do contexto sobre a palavra, de modo que esta última estaria completamente assujeitada àquele, mas a palavra, na concepção do autor, é “compreendida como sinais que, dentro do domínio especial do desempenho, ocupam institucionalmente esferas enormes da referência tradicional” (1995, p.29)<sup>14</sup>. O enunciado, nesta perspectiva, seria um reflexo de sua enunciação, isto é, ele revelaria aspectos do que acontece na “arena performática” para qual a poesia é produzida.

A fórmula seria, então, um referente metonímico do que se passa nessa arena e não carregaria apenas um sentido denotativo ou estilístico; mais, muito mais que isso, teria uma função-chave no momento da encenação performática, reiterando significados, reforçando o ritmo e garantindo a evolução narrativa do poema. Estrutura fixa, mas em constante movimento, a fórmula assumiria novas roupagens, tal como afirma Lemaire ao dizer que:

Em cada nova performance, nos quadros do jogo que ele estabelece junto com a platéia co-produtora da realidade, poeta e público redefinem as margens entre repetição e variante, entre realidade e invenção, entre conservação e esquecimento (de componentes) da tradição, do passado, estabelecendo assim, eles próprios, os limites de sua própria credulidade. (2002, p.116)

O uso de expressões como “ato teatral”, “arena performática”, relação entre palavra e contexto e “co-produção” parecem descrever bem o que na Teoria Semiolinguística Charaudeau chama de “encenação do ato de linguagem”, favorecendo um ponto de

---

12 Tradução nossa de: “Contexts have a cognitive significance that can be summarized in this way. The use of a linguistic form identifies a range of meanings. A context can support a range of meanings. When a form is used in a context, it eliminates the meanings possible to that context other than those the context can support. The effective meaning depends on the interaction of the two.

13 Tradução nossa de: “how words engage contexts and mediate communication in verbal art from oral tradition”.

14 Tradução nossa de: “understood as signals that within the special domain of performance institutionally engage enormous spheres of traditional reference [...]”.

contato entre os Estudos Orais, elaborados pelos autores em questão, e a evolução das Teorias da Enunciação, desenvolvidas nos Estudos Linguísticos.

O ato de linguagem, na Teoria Semiolingüística (Charauveau, 1983), é o “mapeamento” de uma prática de linguagem situada espaço-temporalmente, numa dimensão enunciativa, em que vemos a combinação do *dizer*, instância discursiva que se define como lugar de encenação, do qual participam os seres de palavra (ou protagonistas), e do *fazer*, instância situacional em que se determinam as restrições psicossociais dos sujeitos históricos (ou parceiros). A representação do *dizer* envolve estratégias discursivas que levam em conta as limitações do *fazer*, e os sujeitos inseridos nesse ato de linguagem se dispõem a aceitar as condições impostas pela situação a que estão submetidos, bem como a criar personagens (seres de palavra) que possam encenar determinados papéis exigidos para cada fenômeno linguageiro.

Transpondo esse mecanismo enunciativo para o que acontece com a poesia em performance, podemos dizer que o poeta, no espaço do *fazer*, se investe de uma identidade performática, observando as restrições ligadas ao contexto, e lança mão de determinadas estratégias de composição ligadas ao espaço do *dizer*, ou seja, rimas, fórmulas, tendo em vista o público que se instaura “diante de seus olhos”.

Passemos agora a uma breve reflexão acerca de alguns cordéis de Patativa, a fim de exemplificar o funcionamento enunciativo que acabamos de tentar descrever, por meio do mapeamento de algumas fórmulas-ritmo. Antes disso, faremos uma consideração geral sobre Patativa e sua produção, com o intuito de captarmos como o poeta se coloca diante de seu fazer e como outros pesquisadores interpretam o funcionamento de seus métodos de composição.

## Considerações iniciais sobre a poética de Patativa

Manuel de Almeida Filho afirma que um bom folheto é aquele que “sublinha o papel do ritmo e da voz como fontes e suportes da palavra oral e da verdade que ela veicula!” (apud Lemaire, 2008), e acreditamos que essas eram também as principais preocupações de Patativa do Assaré quando ele compunha a sua poesia.

Nesse sentido, é importante salientarmos duas características fundamentais no processo criativo de Patativa do Assaré, observadas a partir do conteúdo de algumas entrevistas realizadas e publicadas por Gilmar de Carvalho (2002). A primeira característica se constitui a partir da relação entre memória e oralidade, e a segunda, a partir da relação entre criação poética e verdade.

Do ponto de vista da relação entre memorização e oralidade, Patativa foi um grande memorizador de seus versos antes que eles fossem escritos em um papel, o que insere a sua produção na primeira etapa da transição da oralidade para a escrita, uma fase de oralidade mista ou segunda, em que os textos não eram escritos no sentido moderno da palavra, mas eram compostos mentalmente e depois ditados a um terceiro ou escritos

pelo próprio poeta. Segundo Patativa:

Muita gente não sabe como eu componho os meus poemas. Não é escrevendo! É...faço a primeira estrofe, deixo retida na memória. A segunda, do mesmo jeito; a terceira e assim por diante. Pode ser um poema de trinta estrofes! Quando eu termino, eu estou com todas elas retidas na memória, aí é que eu passo para o papel. (2002, p.17-18)

Do ponto de vista da relação entre verdade e criação, Patativa via a atividade poética como dom natural, mas distinguia o versejador do criador. O versejador seria aquele que sabe versejar sobre um fato acontecido, mas não sabe “criar na mente”, imaginar uma história. Entretanto, segundo Patativa, imaginar uma história para um poema é imaginá-la não em uma realidade possível, um “mundo possível”<sup>15</sup>, mas na própria realidade vivida pelo poeta e por sua comunidade, assim como ele afirma ao dizer que: “meus livros são repletos de poema, tudo criado na minha imaginação! Mas que bate dentro da vida real, num é?” (2002, p.48).

Como Patativa não reconhece a sua obra como sendo ficcional – no sentido utilizado pelos teóricos a partir do século XVIII para se referirem às obras da literatura canônica, ou seja, ficção como ruptura com a realidade –, a sua poesia não pode ser reconhecida como pertencente a um estatuto ficcional, a menos que ficcional aqui seja tomado em sua primeira acepção do termo, registrada no *Robert-Dictionnaire historique de La langue française*, segundo o qual “ficção” do latim *fictio*, significa invenção, criação, imaginação, significado esse que ganha concretude a partir da raiz indo-europeia *feigh*, que associa a palavra ficção à ação de modelar a massa da argila para criar uma forma. Lemaire, em sua contribuição para este livro, intitulada *Reler Patativa do Assaré: redescobrir um mundo*, afirma que Patativa, ao reiterar por diversas vezes, no livro-entrevista de Gilmar, a relação da sua poesia com a verdade, o seu trabalho de invenção da história que se difere da atividade do versejador e mesmo do poeta erudito, aproxima a base de produção da sua poesia à primeira acepção do termo ficção, isto é, modelar o barro para criar, o que nas palavras de Lemaire seria “contemplar a vida existente, utilizar o material que ela oferece para criar-inventar uma história que diz a verdade sobre ela”.

A autora constata ainda que o termo ficção é raramente utilizado pelos poetas nordestinos e, em vez desse termo, eles costumam utilizar outros como, por exemplo, “criar na mente”, “invenção” ou “imaginação”. Além disso, o ato de criar, inventar ou imaginar está sempre ligado à vivência do poeta, ao seu testemunho ocular e auricular e é comumente utilizado como “estratégia poética a serviço da transmissão da verdade; estratégia para melhor ensinar”. Nesse sentido, Patativa completa o seu raciocínio ao dizer: “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*” (2002, p.28, grifo nosso).

15 Sobre o conceito de ficcionalidade, sob uma perspectiva discursiva ver: Mendes (2004). Nessa tese, a autora trabalha com a noção de efeitos de real e efeitos de ficção como estratégias que podem aparecer tanto em textos de estatuto ficcional quanto em textos de estatuto factual, o que relativiza as dicotomias criadas pelos eruditos, os quais colocam ficção e realidade em lados opostos.

O processo de recitar coincide com o de dizer a verdade – “Enquanto eu tô recitando ele (o poema)... eu tou *mostrando a verdade* dentro daquele poema, tudo direito, viu?” (2002, p.138-140, grifo nosso) – e é em função dessa busca pela verdade que as estratégias poético-performáticas são utilizadas, a exemplo de uma outra fala em que o poeta diz: “Mas declamar não é só dizer o poema, é dizer também com a voz, com as mãos, com o corpo”, para poder “[...] *apresentar a verdade* com mais certeza, não é?”.

Vejam como é difícil para o pesquisador que se baseia no velho paradigma ficção versus realidade classificar a poesia de Patativa. O poeta, consciente da diferença entre a sua poesia e a poesia erudita, tenta nos mostrar o tempo todo que não podemos utilizar as mesmas ferramentas de interpretação que utilizamos para ler textos da literatura canônica, pois se trata de um outro tipo de “literatura”, com objetivos distintos, e com uma tradição enunciativa também distinta, em que objetivos como ensinar, informar, comentar e formar opinião, tendo em vista uma realidade experienciada, estão na base das restrições impostas ao poema.

Como poeta “social” que procura agradar o seu público, Patativa, porém, não assume qualquer verdade ou mesmo uma verdade pessoal, na qual só ele acredita. Ele procura, ao contrário, cantar as “verdades que possam ser reconhecidas, admitidas e “acreditadas” por seu público, pela comunidade toda”, o que justifica o fato de ele se recusar a escrever sobre Lampião, temática controversa, que pode não agradar a todos, ou mesmo fazer folhetos de encomenda que, em geral, divulgam a “verdade” de alguns, como os poemas encomendados em épocas de campanha eleitoral. Para ser aceita, a verdade precisa ser a mais comunitária, ser “de todos”, na medida do possível, pautada em valores aos quais a maioria se filia, como a justiça, por exemplo.

A busca pela verdade como um dos objetivos de produção torna-se também uma restrição situacional que irá determinar parcialmente as escolhas temáticas, a forma de apresentação narrativa, o uso de figuras e tudo mais que possa ser relacionado ao que figura no espaço do dizer. Além disso, para ser memorizada, essa verdade precisa ser reiterada por meio de palavras, expressões, provérbios que, além da dimensão semântica, servem também para a manutenção do ritmo poético. É o que podemos observar no uso de fórmulas-ritmo, cuja presença tentaremos demonstrar em alguns cordéis escritos por Patativa.

## A fórmula-ritmo em cordéis de Patativa do Assaré

Os três cordéis selecionados por nós, quais sejam: *A triste partida*, *Emigração* e *ABC do Nordeste flagelado*, dialogam entre si em termos da temática escolhida, as quais retratam o sofrimento causado pelos fortes períodos de estiagem no Nordeste.

Carregados de emoção, os três cordéis se constroem em torno de uma rede semântica, cujas palavras fazem alusão a um universo de dor e de sofrimento, testemunhado pelo poeta. Em *A triste partida*, por exemplo, o autor privilegia, logo no título, o uso do adjetivo “triste” antes do substantivo “partida”, epíteto que irá se repetir nos outros dois cordéis de maneira recorrente. Em *Emigração*, essa fórmula aparece quatro vezes e sempre do meio do verso para o fim, como nos exemplos abaixo:

### Exemplo 1

Meu leitor, não tenha enfado  
vamos ver mais adiante  
quanto é triste o resultado  
do nordestino emigrante

### Exemplo 2

O pobre no seu emprego  
seguindo penosos trilhos  
seu prazer é o aconchego  
de sua esposa e seus filhos  
naquele triste penar

A mesma estrutura aparece também quatro vezes no cordel *ABC do Nordeste flagelado*: “triste cauã”; “triste o mistério”; “triste sorte”; “triste ração”, preenchendo sempre a metade do verso, do meio para o final e respeitando uma ordenação em que o adjetivo aparece antes do substantivo, economizando, assim, o trabalho de seleção lexical do poeta e reforçando a sua posição diante do fenômeno da seca, suas conseqüências e seus dissabores.

Em *A triste partida*, podemos perceber a presença de algumas fórmulas como forma de reforçar relações de causa e efeito que aparecem na sequência de acontecimentos narrados em torno do êxodo de uma família de nordestinos para São Paulo. Vejamos os trechos:

### Exemplo 1: o uso da fórmula para reforçar uma causa

*Sem chuva na terra*  
Descamba janeiro  
Até fevereiro (estr. 3)

Apela pra março  
O mês preferido  
Do santo querido  
Senhor São José  
*Sem chuva na terra* (estr. 4)

Após fazer apelos os mais diversos, o personagem, em função da falta de chuva na terra, perde “o resto da fé” e decide ir embora com a família para o Sul, fato que é também reiterado pela repetição consecutiva dos versos “nós vamos a São Paulo”, nas estrofes 6 e 7, subsequentes às que apresentam a causa. Para alcançarem tal intento, o pai de família objetiva vender “o burro, o jumento e o cavalo”, conjunto de substantivos, cuja ordenação se repete duas estrofes depois, qual seja: “Venderam o burro/ jumento e cavalo”.

A cena enunciativa vai se construindo em torno da “triste partida” e com ela se torna recorrente uma fórmula que cada vez preenche a metade do verso de dez sílabas: – “o pai

de família” – permitindo o acento fixo na quinta sílaba. Assim, o “pai de família/ triste e pesaroso”; o “pai de família/ nos filhos pensando”; segue a viagem se lamentando enquanto “o carro embalado/ veloz a correr”; “o carro embalado/ no topo da serra” os leva para o destino final. Chegando a São Paulo, a família continua sofrendo e o poeta, para revelar essa condição imutável, utiliza-se das mesmas fórmulas, segundo as quais, “o pai de família/ triste maldizendo”; “o pai de família/ ali vive preso”, devendo ao patrão.

Esse cordel nos revela a estreita relação entre fórmula, ritmo, tema e narração, uma vez que as fórmulas descritas parecem reforçar, através da repetição, pontos que devem ser destacados na leitura/declamação, como os que apresentamos como causa e efeito; pontos que funcionam como *keying performances*, ou elementos-chave que auxiliam o poeta e seu público na memorização do poema e dão credibilidade ao conteúdo narrado, assim como intenta o poeta, ao tratar o seu relato como evento testemunhado, conforme apresentado na última estrofe do cordel em questão:

Diante da terra  
tão seca mas boa  
sujeito a garoa  
a lama e o Paul  
*é triste se ver*  
um nortista tão bravo  
viver sendo escravo  
na terra do sul

No cordel *ABC do Nordeste flagelado*, cada estrofe é iniciada com uma letra do alfabeto, o que é, por si só, uma boa estratégia mnemônica<sup>16</sup>. A estruturação em forma de ABC faz com que esse cordel se diferencie dos outros dois e, apesar de manter a temática da seca, o autor não a apresenta obedecendo a uma estrutura narrativa, como em *A triste partida*, mas sim através da construção de cenários sucessivos que se relacionam à temática principal, a exemplo das estrofes 2, 4, 5 e 7, nas quais o poeta descreve o universo dos animais que padecem no período de estiagem. Em outras estrofes, Patativa fala do lamento do camponês que suplica pela chuva e do êxodo como alternativa, na maioria das vezes, mal sucedida.

Em meio a esses microuniversos acometidos pela falta de água, vemos o uso de algumas fórmulas-ritmo, reforçando o elo entre as partes, a exemplo do sintagma “Nordeste flagelado” que compõe, primeiramente, o título do poema e é depois repetido nas estrofes 9, 19 e 23. Sempre no intuito de caracterizar o espaço geográfico onde a seca se transforma em flagelo, o poeta vai associando o referido sintagma, que aparece no início, no meio e no final do poema, aos demais elementos presentes nesse espaço castigado pela seca, corroborando uma imagem negativa do sertão, como sinônimo de sofrimento e de

16 O ABC é um gênero poético das tradições da oralidade que aparece no momento em que a poesia começa a transitar para a escrita.

dor e enfatizando a proposta temática e a posição do poeta diante de tudo isso.

Em *Emigração*, Patativa opta por repetir, por meio de determinados termos, a situação em que o camponês espera pela chuva durante todo o ano, tal como “o pai de família” em *A triste partida*. Vejamos o cotejo:

*Emigração*

[...] Descamba janeiro  
até fevereiro [...]  
[...]apela pra março  
O mês preferido

*A triste partida*

[...] É bem triste a gente ver  
findar o mês de janeiro  
depois findar fevereiro  
e março também passar[...]

Os dois excertos, embora tenham uma metrficação distinta (verso de 5 sílabas em *Emigração* e verso de 7 sílabas em *A triste partida*), reiteram elementos que parecem, mais uma vez, reforçar o aspecto testemunhal da poesia, em que o poeta conhece a realidade sobre a qual faz referência e busca retratá-la da forma mais fiel possível, opinando, criticando, denunciando, reconstituindo ações – que também se repetem no quotidiano vivenciado – e adaptando o conjunto desses recursos a um universo performático, no qual poeta e público se encontram para dar vida às palavras que, em seu conjunto, ecoam ritmos, verdades e sentimentos.

## Referências

ATHAYDE, João Martins de; BARROS, Leandro Gomes de. *Roberto do Diabo*. Proprietárias: filhas de José Bernardo da Silva, Juazeiro, 1977.

BARRATA, Gino. Ritmo. In: *Enciclopédia Einaudi*, [s.l.], Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, v. 11, 1987.

BASTOS, Raisia Franca. *Tradition orale, tradition littéraire: Robert le Diable de l'Europe médiévale au Brésil contemporain* (Mémoire de Master 1). Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, UFR de Littérature Générale et Comparée, 2009.

BAUMAN, Richard. *Verbal Art as Performance*. Prospecto Height, III: Waveland press, 1977.

CARVALHO, Gilmar de (Org.). *Patativa do Assaré: cordéis*. Fortaleza: UFC Edições, 1999.

\_\_\_\_\_. *Patativa poeta pássaro do Assaré*. Fortaleza: Omni, 2002.

CHARAUDEAU, Patrick. *Langage et discours*. Éléments de sémiolinguistique. Paris: Hachette, 1983.

\_\_\_\_\_. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. In: MACHADO, Ida Lúcia; MELLO, Renato. *Gêneros: Reflexões em Análise do Discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004.

\_\_\_\_\_; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

FOLEY, John Miles. *The singer of tales in performance*. USA: Indiana University Press, 1995.

HAVELOCK, Eric A. *Preface to Plato*. USA: The Belknap Press, 1963.

HYMES, Dell. The ethnography of speaking. In: *Anthropology and human behavior*. Washington: The anthropological society of Washington, 1962.

LEMAIRE, Ria. Passado-presente e passado-perdido: a noção do passado na transição da oralidade para a escrita. In: *Letterature d'America*, Roma, La Sapienza, n. 92, p. 83-121, 2002.

\_\_\_\_\_. Entre oralidade e escrita: as verdades da verdade. In: *Actas do Congresso Literaturas marginais*. Porto: Editora da Universidade do Porto, 2008.

LORD, Albert. *The singer of tales*. New York: Cambridge mass/Harvard University Press, 1965.

MENDES, Emília Lopes. *Contribuições ao estudo do conceito de ficcionalidade e de suas configurações discursivas*. Tese (Doutorado em Análise do Discurso). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

ONG, Walter (1982). *Orality and Literacy: the technologizing of the word*. London: Routledge, 1991.

PARRY, Milman. *L'Épithète Traditionnelle dans Homère: Essai sur un problème de style homérique*. Paris: Société Editrice "Les Belles Lettres", 1936.

SANTOS, Francisca. *Romaria dos versos: mulheres autoras na ressignificação do cordel*. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Sociologia). Fortaleza: UFC, 2002.

TEDLOCK, Dennis. On the translation of style in oral narrative. In: *Journal of American folklore*, n. 84, p. 114-33, 1971.

VALÉRY, Paul. *Cahiers*. 2 vols. Paris: Gallimard, 1973-74.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.



# CANTORIA: PERFORMANCE E MEMÓRIA

Gilmar de Carvalho

O ponto de partida é compreender a instância da voz como matriz de matéria poética por excelência e procurar mapear um Patativa violeiro que depois ganhou o suporte da escrita.

Nesse sentido, sua voz é poética, sua poesia é voz e isso ele tenta escamotear, negando a condição de violeiro, escondendo-se por detrás das cordas, como se a fugacidade da emissão fosse culpada por uma poesia que não resiste ao tempo e ao processo de transmissão, pois transformada por meio dos receptores.

Patativa-voz pode ser compreendido a partir de um universo marcado pela oralidade em que ele se criou. Histórias que a mãe contava, inclusive uma Asa Branca anônima, da tradição, sobre a qual deve ter-se apoiado a versão de Gonzaga e Teixeira.

Uma oralidade que se sustentava nas quadrinhas improvisadas pelo pai, como a que insultava um parente sovina que “desentortava prego e vendia cachaça como se fosse vinho do Porto”.

Um pai que, do ponto de vista de Patativa, já expressava essa veia poética numa simples assinatura em um livro, quando admitia ser o possuidor daquele exemplar.

Nesse universo de pouco letramento, a iniciação à leitura e por conseguinte o acesso à escrita, por meio do livro de Felisberto de Carvalho, não teria, nos primeiros momentos, maiores consequências, como não teve para a maior parte de seus conterrâneos e contemporâneos.

Tanto é que a veia poética se manifestou no menino que vendeu a ovelha para comprar a viola por meio de brincadeiras para distrair os serranos, improvisações de testamentos de Judas, peças orais, sem maiores implicações poéticas, rito iniciático que deveria afinar com o imaginário da serra de Santana, onde nasceu e onde era bem acolhido como o menino violeiro, ágil no improviso, um deleite, o que justificaria o encantamento do parente Cazuzinha Montoril e a viagem a Belém do Pará, já em função do mavioso de seu canto e de sua performance nas noites sertanejas.

Um Patativa chamado para se apresentar em festas de casamento, aniversário, batizado, pontuando o cotidiano com seu comentário poético.

A viagem ao Pará foi travessia: a resistência inicial da mãe, o compromisso da volta, a viagem no vapor Itapajé, onde teria “pintado o sete”, e a água amazônica se contrapondo ao sertão nordestino, aqui virando mar, nas impressões que ele guardou de uma exube-

rância hiperbólica.

Em Belém, o contato com José Carvalho e o registro precoce em *O matuto cearense e o caboclo do Pará*, publicado em 1930, de um desafio de Patativa com José Francisco, um violeiro procedente de Juazeiro do Norte, ou de seu confronto com o velho Inácio, paraibano exilado na amazônia paraense.

Mas José Carvalho foi cuidadoso na reprodução dos versos, procedimento adotado pelos folcloristas que fizeram as primeiras recolhas, como Sílvio Romero, Rodrigues de Carvalho, Gustavo Barroso ou Leonardo Mota:

- Você que chegou agora  
do sertão do Ceará  
Me diga que tal achou  
a cidade do Pará?  
- Quando eu entrei no Pará  
achei a terra maió  
vivo debaixo de chuva  
mas pingando de suó.

Foi nessa longa viagem de seis meses, que implicou apresentações nas colônias de nordestinos situadas à margens da via férrea Belém – Bragança, na parceria com Rufino Gavião, violeiro potiguar, e na crisma com o epíteto de Patativa, efetuada por José Carvalho, que Antônio Gonçalves da Silva pôde mostrar seu domínio da palavra cantada e dar mostras do que faria a seguir por meio da voz.

Patativa, na volta, ainda teve tempo de se apresentar nos salões dos Galeno, ainda que nas pesquisas que desenvolvi não tenha encontrado registro dessa apresentação. A visita à casa da rua General Sampaio rendeu a Patativa a possibilidade de encontrar Juvenal, e esse encontro é paradigmático de duas atitudes em relação a uma poética com dicção popular: Juvenal buscando recriar um universo de jangadeiros e rendeiras, buscando trabalhar uma fala que não era a sua na proposta romântica de retomada das raízes. Patativa, por outro lado, seria esse povo tendo voz e construindo sua própria poética sem essa visada iluminista dos tutores do povo.

Juvenal se baseava, Patativa criava: assim ele sintetiza essas diferenças que não excluem uma afinidade, mas que apontam caminhos diferenciados de fazer e de compreender o popular – esse conceito tão complicado cuja discussão por si só ocuparia toda esta fala e mais tempo se tivéssemos para patinar em um debate que pode não levar a lugar nenhum.

Juvenal e Patativa se unem na ponta de um romantismo tardio, no caso do poeta de Assaré, que transpunha para os segmentos populares uma possibilidade de trabalhar as tradições. Isso foi compreendido por muitos como o reforço de posições conservadoras, do ponto de vista político – daí a opção integralista de Barroso, Cascudo e, mais recentemente, o reacionarismo de Eduardo Campos.

Posição que é contestada nos anos 1960, com o manifesto do CPC da UNE e da ênfase nos movimentos populares a reboque de uma vanguarda intelectualizada, o que

é tão questionável quanto o apanágio desse nacionalismo romântico popular conservador que compreendia a tradição como o “locus” de um conformismo, como no dizer de Marilena Chauí, e não do tradicional como ponto de partida para a criação artística importante, transgressora e vanguardista, como no dizer do semioticista ucraniano Iuri Lotman.

Mas estamos ainda no campo da voz que enuncia poesia e profecia, como disse Paul Zumthor. Patativa se situa nesse entrecruzamento de códigos. E voltou para sua serra de Santana, cumprindo a promessa feita à mãe, casou com Belarmina Cidrão, dona Belinha, em 1936, e foi cuidar das terras que tinha herdado do pai, pequeno proprietário rural, o que talvez ajude a compreender sua atitude de altivez, de quem não teve de se submeter a regimes feudais na relação que não precisou estabelecer com os grandes donos de terras.

Patativa, da volta à serra, no início dos anos 1930 até 1955, quando dita seu primeiro livro ao bancário Moacir Mota, filho de Leonardo, na cidade do Crato, por insistência de José Arraes de Alencar, cumpriu uma rotina que implicava um trabalho solitário no campo, onde se concentrava e fazia poemas que à noite, sob a luz da lamparina, transpunha para o papel. O escrito era uma decorrência, o resultado final de seu processo de criação, longe da luta contra as palavras que travam poetas letrados ou mesmo o poeta de folhetos, chamado de “bancada”.

Patativa bodejava poesia. Dava um jeito de ficar longe dos outros agricultores para poder se concentrar melhor e assim brotava sua poesia, à medida em que trabalhava a terra, na mais íntima integração entre natureza e cultura, aqui entendida como atitudes complementares e nunca como a oposição que se procurou estabelecer.

Ele imaginava o poema como se fosse um quadro e depois ia constituindo verso a verso, guardando na memória privilegiada, acumulando como se fossem as camadas da terra. Seu trabalho com a palavra era braçal e ao mesmo tempo elas brotavam como as sementes da terra fértil que ele cultivou até os 70 anos.

Mas enquanto dava forma a essa produção que, de certo modo, foi para o papel, mas ficou mesmo fixada em sua memória, Patativa se exercitava por meio da viola. Foi talvez o que lhe deu ritmo, agilidade, essa capacidade incrível de esgrimir um verso, de trabalhar as palavras como malabares e de construir um fio, uma trama que se tece à medida em que o poema é enunciado.

Quem conhece Patativa e quem já o viu dizer seus poemas sabe exatamente a importância não apenas da voz, mas do corpo todo que cresce e diz o poema, sabe exatamente o que significa performance e que seu poema, escrito ou impresso, é apenas um ponto de partida para uma dimensão muito maior que se perfaz quando de sua enunciação.

Isso tudo pode ter vindo desse incansável exercício da peleja, da luta não apenas contra um rival, mas contra a palavra, a favor de uma fala inaugural, que não é religiosa, mas cosmogônica, na medida em que se propõe a explicar o mundo e a inserção do homem no mistério.

Daí o convite para seguir Patativa pelas trilhas e veredas sertanejas, acompanhá-los nos terreiros das fazendas, à noite, saber quem eram seus parceiros – e muita gente pas-

sava pela serra para ter o prazer de conhecê-lo, de pelear com ele. Reconstituir essas pelepas é tarefa vã ou impossível, mas interessa saber o que restou delas, como residual, como matéria-prima ou como estratégia de construção do poema ou como álibi para a tessitura de uma obra.

Um Patativa que seguia de paletó verde, com sua gravata larga, em lombo de cavalo, viola em punho, muitas vezes bêbado – o que ele nega, na reconstituição de sua trajetória – rasgando a roupa em cercas de arame farpado, a viola encharcada de água, como no relato de antigos parceiros.

Um Patativa que, segundo ele, interrompia uma peleja para dizer um poema, daí certo estranhamento que causava, porque as pessoas estavam ali para ver a disputa, para torcer por um dos contendores nesse ofício de lutar com as palavras que vem de tempos imemoriais e que ganhou na Idade Média um palco, umas regras e uma historicidade.

O roteiro incluía Assaré, Iguatu, Mombaça, Cedro, Jucás, Saboeiro, Arneiroz, Potengi, Campos Sales e descambava para o Piauí.

Cantou com Andorinha, um violeiro da serra do Quincuncá, sertão de Várzea Alegre: “o Andorinha atraía a multidão onde ele cantava, porque a voz era bonita e o baião de viola muito bonito, mas a cantoria dele não tinha sentido, não”. Na linhagem que seria posteriormente atribuída a Zé Limeira, cuja existência é controvertida, Patativa reforça, Andorinha versejava:

Eu sou Raimundo Andorinha  
vivo cumprindo eta sina  
sou o apito do trem  
sou junto da gasolina  
pato velho não anda e canta  
Quando não chove, neblina

Patativa relembra que o povo dizia: “Andorinha, você tenha cuidado, velho, que esse menino daqui a alguns anos vai lhe dar trabalho”. Ao que Andorinha retrucava: “É, tou criando cobra pra me morder...”

Fica no campo da memória o dia em que desafiou Miguel, filho de Manoel Passarinho, e as cantorias com Antônio Marinho, de São José do Egito, e com o alagoano Vicente Granjeiro Landim.

Um grande parceiro foi João Alexandre, alagoano de São João de Ipanema, hoje Ouro Branco, nascido em 1920, que chegou a Juazeiro do Norte aos oito anos fugindo do bando de Lampião. Ele ouviu falar em Patativa por meio de um cantador cego chamado Zuquinha e foi encontrá-lo na serra de Santana.

Cantou com Patativa de 1948 até quase 1958, quando começou a seca e João Alexandre voltou para Juazeiro do Norte. Morou um tempo na serra: três anos. Além de cantador, vendia ouro, trocava cavalo, tirava retrato com a mão no saco e a viola a tiracolo.

Reclama a coautoria de *A triste partida*, o que desagrade a Patativa. Ele, depois de muita insistência, termina por admitir que João fez parte da melodia.

Sobre Patativa, ele hoje avalia que foi um bom repentista, mas com voz ruim, longe daquele tom de vozeirão, empostado, que os violeiros assumem para agradar as plateias e que faz parte do espetáculo.

Diz que Patativa cantava pensando que “era um improvisador consciente, que rimava muito bem, muito mais ainda do que escrevendo”. Pega a viola, afina e improvisa em homenagem ao velho amigo:

Eu cantei com Patativa  
Residente em Assaré  
Lá na Serra de Santana  
E na fazenda Catolé  
Só eu compreendi tudo  
De Patativa o que é

Patativa repentista  
Grande professor de escola  
Desses que cantam um minuto  
E todo mundo se consola  
Foi responsável da rima  
E foi o baião da viola

Patativa relembra o parceiro e admite que levava umas estrofes prontas, o recurso chamado de “balaio”, ainda que diga que quando se tem o dom do improvisado não se precisa do verso pronto. E é capaz de se esforçar para relemburar uma estrofe feita para o velho companheiro:

Esse cara é da raça de um bichinho  
Que aonde vê lama se esparracha  
Um que anda com a cabeça baixa  
E aqui e acolá dá um roncozinho.  
Quando chove faz grande burburinho  
E não pode ver porta sem trameia  
Bate logo o focinho abre ela  
E os pés das paredes às vezes romba  
O que faz encontrando sentar tomba  
E depois de comer vira donzela.

O insulto cifrado era adivinhado por alguém da plateia e se instalava um clima de algazarra que animava a cantoria. João Alexandre relembra uma estrofe feita por Patativa quando uma prima do poeta de Assaré se interessou pelo amigo e contendor e precisava deixá-lo em situação constrangedora:

A família desse João  
É maior do que a minha  
Tem um filho caminhando  
Tem outro que engatinha  
E eu soube que a mulher dele  
Ficou comendo galinha.

O “ficar comendo galinha” é indício de filho recém-nascido, visto que essa era a dieta das mulheres paridas no sertão.

João Alexandre relembra o dia em que a glosa dele terminava assim: “Nossa Senhora lhe dê/ tudo quanto deu ao bode”, assim desenvolvido por Patativa:

Ela querendo bem pode  
Transformar você também  
Porque se me fizer um bode  
Tem você pra querer bem  
E se der o que deu ao bode  
Lhe dá o que a cabra tem.

Ou como no dia em que um estudante, defronte à livraria Ramiro, no Crato, disse que Patativa era poeta sem o “e”. A resposta veio incontinenti:

Sou poeta de verdade  
Porque nasci com o dote  
Pra glosar em qualquer mote  
Sou filho da soledade  
Nasci em uma cidade  
Denominada Assaré  
E sou glosador de fé  
Sou da lira sertaneja  
Sua mãe é quem talvez seja  
Poeta tirando o é.

E é transcrita com variações por J.de Figueiredo Filho em *Patativa do Assaré: novos poemas comentados*. O duplo sentido se perfaz na medida em que o “o” de “poeta” se transforma em “u” na dicção popular.

Outro episódio envolve uma troca de cavalos em Campos Sales, fronteira com o Piauí, onde Patativa assim glosou sobre um cavalo que seria objeto de troca com o animal no qual viajava o parceiro João Alexandre:

Na marcha é uma tetéia  
Para quem a arte conhece  
Braia que desaparece  
Nas mãos de quem tem idéia  
Dando nas rédeas enfreia  
Encosta no chão a testa  
Esse meu bom cavalinho  
Esquipa que desembesta.

Complementando com redobrada ironia:

Com esse esclarecimento  
Dessa peça esquipadeira  
Fui pegando na carteira

Par fazer o pagamento  
Porém no mesmo momento  
Gritou-me o velho Moisés:  
Você não dê cem mil réis  
Que o cavalo do seu João  
Das mãos é muito xotão  
Só é baixeiro dos pés.

Anacleto Dias, nascido em 1924 no sítio Cacimbas, hoje município de Tarrafas, mora em Assaré e faz um programa aos domingos na rádio Patativa do Assaré.

No campo das relembanças, as viagens a cavalo, pelos idos de 1937 e 1938, a chegada às casas onde eram ajustadas as cantorias, as histórias e anedotas que eram contadas; a noite em que Patativa bebeu muito e ficou só criticando o rival, mas a convicção de que o “companheiro era ótimo, cantava muito bem, tinha uma palestra excelente e versos tão polidos que o povo admirava”.

Anacleto diz que “cantador é como mercadoria de feira”: vai levando sua vida, ainda hoje fazendo cantorias, bebendo sua cachacinha no mercado de Assaré, às segundas-feiras, apesar da pressão alta, e também homenageia Patativa:

O Patativa da Serra  
Grande poeta da gente  
Dos vultos tão diferentes  
Que a beleza se encerra  
Enfrentou mais de uma guerra  
Com o poeta melhor  
Derramou muito suor  
Na banca da poesia  
Por isso digo hoje em dia  
É o poeta maior

Miceno Pereira, nascido em 1937 no sítio Umbuzeiro, distrito de Amaro, em Assaré, é outro que começou a cantar em 1965 e nunca viveu exclusivamente da viola, trabalhando como agricultor nas terras da família.

Relembra um Patativa que o incentivava muito e que quando arranjava uma cantoria ia até a casa dele e o convidava para ir junto, o que constituía um elogio e um reconhecimento da capacidade do parceiro.

Também no capítulo das lembranças, o pagamento na base da amizade, a referência à cachaça e um olhar distanciado que hoje vê Patativa como alguém que “cantava uns gracejos, mas nunca foi de cantar coisas profundas”. Nas viagens a cavalo empreendidas, as conversas eram rimadas e brincalhonas, sempre provocando o parceiro pela resposta mais ágil e certa.

É o único que consegue lembrar, de cor, uma estrofe que teria sido dita por Patativa depois de uma cantoria que varou a noite inteira:

Eu venho duma brincadeira  
 Lá na casa de seu Pedro  
 E a farra não foi brinquedo  
 Tomei cana a noite inteira  
 Formei a maior touceira  
 Cachaça foi meu café  
 Eu saí do Catolé  
 Todo cheio de aguardente  
 Agora é que tou ciente  
 Que sou irmão do Zezé

O depoimento de certo modo contradiz Patativa, que cita a administração Arraes à frente da Prefeitura do Recife (1959-1962) como sua última apresentação pública com a viola, em um São João popular, organizado no sítio Trindade, que contou com a participação do poeta e violeiro do Assaré.

Convidado pelo evento, Patativa ganhou do prefeito uma viola, que hoje faz parte do acervo do Memorial Patativa, em Assaré. Nesse dia, teria cantado em dupla com outro grande nome do repente, Otacílio Batista.

Miceno vai além quando rememora outro improviso de um Patativa na linha do gracejo que foge da produção mais consequente do poeta de Assaré:

Caguei num pé de banana  
 Para um estrume fazer  
 Ele agora vai crescer  
 Sete dias da semana  
 O povo da Umburana  
 Me disse que merda é nojenta  
 Mas a produção aumenta  
 Ele vai safrejar bem  
 Se um cacho vingava cem  
 Vai vingar cento e noventa

Patativa desautoriza o depoimento do conterrâneo João Lino, da serra de Santana, que diz ter aprendido a tocar viola com ele e ter sido seu parceiro em várias cantorias, na qualidade de professor, o que Lino reconhece com certa admiração. Enfático, o poeta-pássaro nega esse convívio e a parceria, o que pode se compreender talvez pela necessidade de se buscar legitimação com alguém reconhecido e cuja lenda ou legenda paira com a força de um mito, condição conquistada ou amadurecida ao longo de mais de 80 anos de exercício poético.

Mas o certo é que Patativa rejeita a viola como algo menor, do seu ponto de vista, e insiste em que “nunca fez comércio de sua lira”.

O que ele talvez não leve em conta é que sua poesia traz as marcas dessa oralidade. É uma poesia para ser dita. Foi elaborada para os recitativos, nas noites da serra, nos terreiros das casas dos sitiantes, daí ter funcionado como uma palavra-semente, a ponto de se contar com mais de vinte poetas em exercício apenas nessa localidade.

A poesia de Patativa foi transmitida oralmente, de 1930 a 1955, com fortes vínculos com seu público-receptor. Chega ao livro como uma forma de manutenção desse corpus que precisava do suporte primeiro da escrita e depois do recurso às tecnologias de impressão como forma de assegurar uma permanência.

Passa a ser a letra versus a voz e, para Patativa, é como se assumir a condição de poeta implicasse rejeitar a fugacidade de uma poesia enunciada, volátil e ao sabor de desvios e interferências entre a emissão e a recepção, entre a instantaneidade da criação e sua fruição.

Negar a voz como valorização de um estatuto do poeta legitimado que não obstante se volta, ao mesmo tempo, para a norma culta e para a chamada poesia cabocla, que vai da influência camoniana à interferência de um modelo ditado por Catulo da Paixão Cearense ou Zé da Luz.

Poesia cabocla essa mais próxima dos códigos da oralidade, da fala e que ganha no livro de estreia (*Inspiração Nordestina*) um glossário, atitude ao mesmo tempo valorativa e complacente da parte de seu organizador, que elogia e congela, que abre para o “dia-leto”, mas valoriza a norma culta, o que tacitamente pode ser lido como um mecanismo de desqualificação do poeta.

Se para Umberto Eco a poesia estaria apoiada “em faixas mínimas de redundância e impõe ao fruidor um esforço interpretativo, um redirecionamento dos códigos”, para Roland Barthes “não se pode resumir um poema, ampla metáfora de um único significado”. Resumi-lo seria encontrar esse significado, operação drástica que desvaneceria a identidade do poema.

Nesse sentido, a poética de Patativa se apropria de uma tradição, mas a atualiza com as marcas de uma autoria. Das literaturas orais ele manteria os códigos de recitação, as fórmulas métricas e os protocolos de apresentação, com ou sem a viola. Mas ele não apenas domina o código cujo uso partilha com os ouvintes: ele vai além ao criar, na condição burguesa do autor, de não apenas trabalhar uma produção marcada pelo anonimato e ser um virtuose intérprete ou porta-voz da tradição, mas alguém que dentro desse contexto é capaz de atualizar a tradição com a marca ou com a interferência da criação. E essa criação implica uma experiência totalizadora, na mímesis como recuperação dessa totalidade.

Esse individualismo do autor é sua ânsia de participar; seu desejo de totalidade e essa insistência em se apresentar como autor vem da pulsão moderna do individualismo, onde a autoria não é apenas o desaguadouro de uma criação, como no cordel, mas a condição de sujeito da elocução.

É como se Patativa rejeitasse o oral como um capricho por considerar que esses códigos seriam o elogio ao analfabeto e às estruturas arcaizantes que ele tanto tenta superar quando se mostra como o poeta cidadão que interfere na vida de seu (nosso) povo. E aqui ele supera a dicotomia de um discurso esquerdizante, quando antes já rejeitou a noção de autenticidade dos postulados nacionalistas de direita porque está acima dos rótulos.

É onde ecoam as afirmativas de Pound de que “a literatura não existe no vácuo” e que “os escritores, como tais, têm uma função social definida, exatamente proporcional à sua competência como escritores”.

Ainda de acordo com Pound, podemos encontrar na poética de Patativa a fano-peia, “a projeção de uma imagem na retina mental”, indo buscar as explicações de como ele cria, do quadro que visualiza e se transforma no poema, da “imagem visual” que se pretende lançar na imaginação do leitor, e da melopeia, “poesia feita para ser cantada, salmodiada ou entoada”.

Patativa passa ao largo dessas discussões teóricas porque o que o interessa é fazer poemas; mas, impregnado pela leitura dos poetas românticos brasileiros, não perde de vista a crítica ao verso livre, à poesia sem rima ou métrica, marca talvez da importância da voz no contexto de sua produção e dos códigos que teria assimilado em seu fazer.

Um Patativa que pejeja consigo mesmo, como neste poema, *Curioso e Miudinho*:

C. Quem é você, que alegre se apresenta  
Com a altura de dois metros e oitenta?  
M. Onde eu ando me chamam Miudinho,  
Tudo vejo e decifro em meu caminho  
C. Miudinho e com tanta dimensão,  
No volume do corpo e na noção?  
M. Se o mundo sempre foi contradição  
O que assim me tratar possui razão  
C. Miudinho, com o seu saber profundo,  
Conhece alguma coisa do outro mundo?  
M. Não há mesmo quem possa saber nada  
Do que vive por trás de uma murada  
C. Miudinho, me diga o que é política?  
M. É um dilema de onde nasce a crítica  
C. E este argumento para onde se lança?  
M. Para os dois pratos de uma só balança  
C. E na campanha quem vitória alcança?  
M. Quem mais mentira sobre o prato lança  
C. Miudinho, obrigado por ser franco  
Nas eleições eu vou votar em branco.

Ou que recorre a essa estrutura / jogo dos dois enunciadores nos poemas *Conversa de Matuto, Bertulino e Zé Tingó* e no desafio com o sobrinho Geraldo, que deu origem aos poemas *Pergunta de moradô* e *Resposta de patrão*, nos quais cada poeta vive um dos protagonistas da ação poética.

É um Patativa que sempre deixou marcas da cantoria mesmo nos poemas impressos, como nos motes que passou a glosar, primeiro sozinho, depois na companhia de Geraldo Gonçalves, com quem faz jogos poéticos na serra de Santana, em volta de uma mesa de cedro, tardes inteiras, quando cada um se reveza em dar o mote e desenvolver o improviso. O que já resultou em um cordel *Motes e glosas* e em várias provocações

englobadas pelo livro *Balceiro 2* ou do novo livro, também intitulado *Motes e glosas*, que está no prelo.

Eis uma amostra do que ele é capaz de fazer, mesmo abrindo mão da viola. O mote é *Recordando meu passado*:

Geraldo: Fico muito pensativo  
ao recordar a infância  
Que ficou lá na distância  
Da qual inda sou cativo  
Procurando um lenitivo  
Sonho até mesmo acordado  
Porque fui predestinado  
A viver no sofrimento  
Pois vivo a todo momento  
Recordando meu passado.

Patativa: Já estou no fim da vida  
Mas ainda guardo a lembrança  
Do tempo em que fui criança  
A minha infância querida  
Dela fiz a despedida  
Perdi meu sonho dourado  
E hoje velho e fracassado  
Distração é poesia  
Toda noite e todo dia  
Recordando meu passado.

E se a viola já serviu de álibi para um poema no qual ele lamenta ter abandonado o instrumento, serve de mote neste torneio poético. O mote é “No museu do Patativa”, o que antecipa, em termos poéticos, um desfecho de aposentadoria e de preservação do instrumento abandonado.

Geraldo: Patativa já cantou  
Com a viola de lado  
Cada verso improvisado  
A muita gente agradou  
Sua viola tocou  
Mas hoje vive cativa  
Porque o dono se priva  
De na viola tocá-la  
No entanto vão colocá-la  
No Museu do Patativa  
Patativa: Eu ouço o povo falar  
Já parece sururu  
Carregaram meu baú  
Para no museu botar  
E a viola de tocar  
Com a escala ainda viva

PATATIVA EM SOL MAIOR

Ninguém lá não se esquiva  
Têm revistas, tem jornais  
Não sei o que querem mais  
No Museu do Patativa.

As marcas da oralidade impregnaram toda sua poética, que se sustenta na voz. E de forma mais clara esses exemplos se presentificam nas memórias de cantorias, nos poemas que se estruturam em forma de pejejas ou nos jogos que Patativa exercita com Geraldo, na serra de Santana. Em todos esses instantes, o que prevalece é um Patativa violeiro a capela, que dispensa o instrumento, dentro dele mesmo, como o sertão, e vai compondo pela vida afora.

## Referências

- ANDRADE, Mário. *Vida do cantador*. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas, 1993.
- AYALA, Maria Ignez Novais. *No arranco do grito*. São Paulo: Ática, 1988.
- BOLLÈME, Geneviève. *O povo por escrito*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BRITO, José Carvalho de. *O matuto cearense e o caboclo do Pará*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1973.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.
- DEBS, Sylvie. *Patativa do Assaré*. São Paulo: Hedra, 2000.
- FERRAROTTI, Franco. *Histoire et histoires de vie*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1990.
- FIGUEIREDO FILHO, J. de. *Patativa do Assaré: novos poemas comentados*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1970.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1994.
- LINHARES, Francisco; BATISTA, Otacílio. *Antologia ilustrada dos cantadores*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1982.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
- MOTA, Leonardo. *Cantadores*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. *Cultura é memória*. Revista USP, São Paulo, EDUSP, n. 24, 1994/1995.
- POUND, Ezra. *ABC da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- YATES, Francês. *L'art de la mémoire*. Paris: Gallimard, 1992.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: EDUC, 1997.



# DIÁRIO DE UMA VIAGEM

Luis Tadeu Feitosa

## Dia 26 de fevereiro de 1999, sexta-feira

Depois de uma longa e fatigante viagem, cheguei a Assaré. Foi meu primeiro contato com a cidade sem a mediação do professor Gilmar de Carvalho. A insegurança inicial vai se dissipando com a acolhida da agente de viagens da cidade. Depois de dribladas algumas tentativas de exploração dos taxistas, dirigi-me ao Hotel Alencar, conhecido como “Hotel de Lenira” – na verdade, uma casa que hospeda. Depois de um banho e do café, saí para os primeiros contatos. Destino: a casa de Patativa do Assaré.

Ao longo do percurso – o hotel fica quase fora da cidade – fui descobrindo uma outra cidade, não vista quando das outras visitas. O olhar curioso das pessoas por vezes me incomodava. A câmara fotográfica a tiracolo chamava mais atenção do que eu próprio. Nada de diferente das cidades interioranas: vida pacata, ausência de trânsito e muita tranquilidade. Enquanto caminhava, ensaiava modos de me dirigir ao poeta. E se ele não me reconhecer? E se não me der a atenção desejada? As dúvidas se acumulavam quando cheguei à praça da matriz.

Um verdadeiro campo de obras. Vários homens a capinar, consertar e pintar a praça. O som das ferramentas misturava-se aos gritos do chefe com os operários. De imediato percebi que a rotina da cidade estava alterada. Motivo: a festa dos 90 anos do Patativa do Assaré. Em meio ao frenesi dos operários – e para surpresa minha – um indiferente Patativa caminha pela calçada em direção à sua casa. Parece contar os passos, absorto numa caminhada solitária. Nesse instante já me encontro em frente à sua casa. Uma moça, sentada no batente da porta, me diz que dona Lúcia saiu. Fui ao encontro do poeta.

– Bom dia, Patativa!

– Bom dia!

– Tudo bem com o senhor?

– Tudo bem, quer dizer: bem não, tô levando como Deus quer.

Apresento-me e ele se mostra indiferente. Não se lembrava de mim, mas não o disse. Está quase se indo quando volto a abordá-lo, desta vez segurando-o pelo braço. Lembro-me da senha guardada para qualquer eventualidade e fulmino:

– Sou aquele professor de Fortaleza, que há poucos dias esteve aqui com o professor Gilmar de Carvalho.

– Oh!!! Gilmar, caba bom, cadê ele?

Ao saber que Gilmar não viera, perguntou:

– Home, mas por que ele não veio?

Estava retomado o diálogo. Bastava agora competência para segurá-lo e ir me aproximando sorratamente. Patativa é assim. Tem um temperamento bom e calmo, mas quando não quer, não fala e mostra-se indiferente, talvez devido ao assédio frequente. Disse-lhe que trouxera um presente para ele e para a bisneta, Helena, neta de dona Lúcia, sua filha. Insisti em entregar os presentes e ele aceitou. “Vamos em casa tomar um cafezinho!” Fomos.

Logo à porta, o primeiro constrangimento. Um mico, como dizem os adolescentes da cidade grande. Tentei ajudá-lo a subir o batente da porta e ele fulminou: “Nããããoooo! Eu sou cego, mas aqui eu domino tudo. Sei cada palmo dessa casa e por onde devo ir.” Sentamo-nos. Ele é quem dá o destino da conversa. “Ontem fui ver o Memorial. Não queria ir, não, mas o Vicelmo... Você conhece o Antônio Vicelmo? Ele é um jornalista famoso, viu? Pois bem, ele queria que eu tirasse uma foto dentro do Memorial, mas eu disse logo: ‘Prefiro tirar uma foto com todo esse operariado aí, porque eles não têm nada, mas é quem levanta tudo o que existe’. Aquela montanha de concreto que forma o Rio e São Paulo, nada daquilo é deles, mas são eles que constroem. As pessoas não dão fé disso, mas eu dou e digo. Depressa juntei eles e o Vicelmo tirou a foto. Eu dou muito valor a esse povo, viu, meu filho?”

Estava traçado o destino da conversa. A história da foto com os operários fora escolhida como mote para todas as conversas que o poeta teve comigo nos dias seguintes. Para todos, ele contava a mesma história. Já tinha como abrir a conversa com seus interlocutores. Quase sempre Patativa escolhe para as conversas histórias do seu cotidiano próximo. Muitas dessas histórias funcionam como clichês para suas respostas, ou quando ele deseja desconversar.

Só com a chegada de Helena, sua bisneta, é que me arrisco a mudar o “rumo da prosa”. Entrego-lhe o presente, ela parece feliz e Patativa diz: “É Helena? Ó, minha filha, esse é o Tadeu, aquele, daquele dia.” Patativa é mesmo um danado. Claro que ele não se lembrava de mim e o tempo todo ignorou esse fato. Agora, aproveitava para se livrar dessa acusação. Não só “lembrava-se” como fez a bisneta lembrar-se. Fez questão de tatear o presente e mandou que a menina agradecesse.

O presente para Helena abria definitivamente o caminho daquela primeira conversa, ao mesmo tempo em que eu ensaiava uma aproximação maior. Ao presenteá-lo, ele disse: “Mas home. (silêncio) O que é aqui?”. Fica visivelmente emocionado, quase sem jeito. Tateou os altos-relevos da Santa Ceia importada e disse, com voz trêmula, mais do que o habitual: “É! Eu só faço pegar porque eu não vejo, mas para mim é uma coisa muito honrosa. Eu vou dar para Lúcia guardar. Isso é confeccionado onde, hein? [...] pois meu filho, muito agradecido pela sua lembrança honrosa. Isso aqui vai para o memorial, vai?” perguntou. Muito significativo para mim esse momento. O grande poeta mostrou-se totalmente aberto. Era só emoção. As sensações observadas naquele momento valem mais do que qualquer descrição bem detalhada. E aí as primeiras inquietações quanto ao método de pesquisa me chegaram. Como trabalhar o indizível num

apanhado empírico? Optei pelo registro de tudo, sempre tomando o cuidado para não deixar de anotar a ocorrência de fatos que apontem para a exploração de conceitos.

Desde o lamento por não enxergar o presente ganho – por não ver os detalhes artísticos do quadro – até a preocupação com a composição do seu Memorial, muito se pode deduzir daquele momento. Coisas não ditas quando de perguntas objetivas sobre sua cegueira, sua relação com a velhice e com o seu Memorial vieram à tona sem que expressadas por palavras. A subjetividade daquelas declarações e as expressões gestuais ganharam em significação. Com certeza me servirão para elucidar questões mal resolvidas pelas entrevistas anteriores.

A cegueira de um olho aos oito anos indicia uma trajetória que marcará a vida e a obra de Patativa. De um lado a sua relação pessoal com a deficiência, pouco explorada pelo poeta e pouco conhecida; de outro lado, a relação que costumeiramente é feita pelos analistas com outros poetas, como Camões, Homero e Cego Aderaldo.

Os ritos descritos acima inaugurariam uma nova relação entre este pesquisador e o poeta. Já conversávamos com intimidade quando o secretário da Educação de Assaré entrou na sala com as duas netas de Patativa: Isabel e Fátima. Eugênio é o responsável pela organização do Memorial Patativa do Assaré, a ser inaugurado no dia dos 90 anos do poeta. De vez a conversa se volta para o cotidiano da festa. Em termos analíticos para a minha pesquisa – e estas são impressões que podem ser mais bem resolvidas ao longo dela –, posso dizer que estava diante de uma ação “interventora” do poder junto ao poeta e sua poesia.

A voz que se apresentava com respeito era a do poder local, responsável pela institucionalização do poeta, agora entidade, de domínio público. O poeta percebe isso e com atenção ouve o seu interlocutor. Ele tem consciência das diferenças entre o momento anterior e esse aberto pelo senhor Eugênio. De cara o poeta aproveita a “voz oficial” e o meu testemunho para cobrar: “Você já foi buscar as meninas?, perguntou se referindo às suas duas netas, a quem fez questão de colocar à frente do Memorial. “Elas já estão aqui e vão catalogar o material que está aqui na sua casa”, respondeu o secretário. “Bom! Muito bom”, disse o poeta. E atacou: “Olha, Eugênio, eu quero que essas duas netas você sempre esteja olhando pra elas, viu?” E aí a promessa oficial, ouvida e gravada, testemunhada por mim e por uma das netas, Fátima: “Tá certo. Não se preocupe, não.”

Talvez para quebrar o gelo, Patativa pede que eu mostre a Eugênio o presente que lhe ofertei. “Ele me fez essa honrosa oferta, viu?” Torna a querer saber da origem do quadro e se diz satisfeito em saber que é coisa importada. Mas é hora de o discurso oficial se fazer mais incisivo. Vamos aos relatos.

O secretário pede ao poeta que traduza em versos seu contentamento com as águas do açude Canoas. Meio embaraçado, o secretário não esconde o que quer: “É só uma quadrinha para o governador.” “Nãããooo!!! Recusa impiedoso o poeta. “Não precisa disso, não”. O poder local quase sucumbe diante da negativa do senhor homenageado, para quem tudo se volta em Assaré. Quase suplicando, o homem insiste e o poeta aceita, com ressalvas. “Mas só uma coisinha simples, viu?”

Ele sabe quando se livrar das apropriações indébitas. Aceita, mas não sem antes pre-

gar no seu interlocutor uma de suas peripécias de comportamento. Silencia, como que a buscar na mente os versos. Diz: “Morrerei muito contente – é o primeiro verso, viu?”, ensina o poeta. Segue-se um longo silêncio. “Dizendo com rimas boas”, mais silêncio. “Adeus, Assaré querido/ fique de água bem servido/por teu açude Canoas. Pronto. Patativa, viu?”. Impressionante a rapidez com que o poeta recitou os últimos versos. Desconfiado e procurando nos papéis que carregava, o secretário mostrou-me, sem falar, que aquilo ele já havia feito antes. Patativa finaliza: “Isso aí é uma coisa muito honrosa e muito boa. Isso aí tá bom! Não é?” “É”, responde, desapontado, o secretário.

Resolvo me meter na conversa: “Mas, Patativa, por que a despedida?” “Por quê? A despedida porque quando eu morrer, rapaz!” E repete o poema, interpretando, visivelmente num ato performático, e aqui mais um campo temático no qual me agarrar para entender Patativa e sua relação com a poesia e com a oralidade. As palavras do poeta que se seguem parecem querer negar o que acabou de fazer quase forçado. É como se ele se vingasse de ter sido forçado ou de ter forçado sua criação, cujo maior orgulho é dizer que ela é liberta.

É bom que eu diga que a essa altura eu já me encontrava armado de algumas possibilidades temáticas naquela caminhada interpretativa do universo complexo de Patativa. Impressões acerca da noção de campo, de um estudo da oralidade como matriz fundante daquele modo de fazer poesia, bem como das peripécias do poeta em se armar e desarmar os outros. Mas nada me impressionava mais do que a adoção sistemática de atos performáticos, muitos dos quais para contrariar o que os versos diziam. E aí a pergunta: diziam? Bom, mas voltemos ao diário.

Ao explicar a quadrinha, o poeta deixa vir à tona sua mágoa. “Mesmo morrendo levo essa esperança e essa saudade e esse prazer de deixar para o povo aquilo que bem pouco gozei, porque o Canoas chegou quando eu já estava assim.” O poeta deixa claro sua mágoa pela demora do açude. Ele sabe – e muito cantou – que o poder ou os “home do pudê” só não fizeram o açude há mais tempo por falta de vontade. Talvez seja esse o motivo de o poeta relutar em fazer a homenagem, com caras e bocas e meneações de cabeça, como que a reprimir o pedido do secretário.

O interessante é que, mesmo sabendo se tratar de um poema já feito pelo poeta, o secretário não titubeia em anotar, para depois me afirmar que ele já conhecia a quadrinha. Inquieto, o secretário implorou: “Patativa, não fale de morte, não. Fale da sua felicidade hoje de ter água na sua casa.” “Nãããooooo!!!!”, retrucou Patativa, quase aborrecido. Em seguida, um longo silêncio. A cada silêncio de Patativa uma rede inextricável de signos se me apresentavam, muitos dos quais carregados de sentidos obscuros, cujo entendimento dependerá de uma análise mais profunda e ainda assim corre o risco de aprisionar em significados cômodos à minha percepção os sentidos que só o poeta poderia decifrar.

O comprido som – quase um lamento, um aboio para sua vaca Estrela – que acompanhou o “não” foi rompido com uma surpresa, presente da gentileza do poeta. “Demore lá”, pediu. Mais silêncio. Ao longo do novo silêncio, a máquina criadora do poeta parece visível. Vários nervos do seu rosto parecem contrair-se. Uma quase dor. Ele meneia a cabeça negativamente, mas insiste. As expressões quase latejam. Não se sabe se difícil

é compor ou atender ao pedido. O poeta quase se irrita. Não quereria fazer o poema? Sentia dificuldades? Questões que não poderei responder.

Inquieto, o poeta responde: “Pra que tanta coisa, rapaz?” “Homem, é para o doutor Tasso!”, diz o secretário, quase implorando. “Ora, mas se o Tasso...”, balbucia o poeta, reticente ao que poderia dizer naquele instante sobre aquela insistência toda. Para e diz: “Se o Canoas nos deu água”, silêncio. “Amenizou minha mágoa” – que mágoa seria essa? A de nunca terem ouvido sua súplica ou a de a água só ter chegado agora, quando o poeta “já está assim”? “Foi grande a minha felicidade”, e de imediato ele conserta. Teria sido ato falho? “É grande a minha felicidade / e com os versinhos meus / quero agradecer a Deus / meus 90 anos de idade. Pronto, acabou. Não queira mais nada, não! Num vou fazer um livro...”, riu. O poeta transforma o agradecimento ao Estado num agradecimento a Deus. De quando em vez ele parece impiedoso com os “home do pudê”. Não agradeceu ao governador, apesar de ver nele um bom político. Ao terminar o poema, Patativa afirma: “Num tá bom? Tudo ao mesmo tempo. Tá ótimo”. Como não concordar?

Desse momento em diante, mostro-me para Patativa. Ele ouve atentamente minhas explicações sobre a pesquisa de doutorado e sobre o acompanhamento dos preparativos para a festa dos seus 90 anos, motivo da minha viagem naquele momento.

Conversamos sobre coisas que o poeta escolheu. Deixei-o a vontade e ele se põe a fazer relatos sobre livros e sobre Câmara Cascudo, para ele um grande historiador da cultura popular. Sua relação com a escrita é uma outra modalidade que dará à pesquisa possibilidade de aclarar a relação oralidade versus escrita na trajetória poética de Patativa. Ele retoma o episódio da fotografia com os operários e fala sobre o fato de ser muito conhecido, para ele: “a maior riqueza que eu considero, eu tenho. Eu posso dizer que sou um milionário na principal riqueza que o mundo possui, (*aqui ele imposta a voz e fala como que a discursar, articulando fortemente cada sílaba do seu discurso*) que é a frater-ni-da-de e a a-mi-za-de de uns para os outros, viu? É o principal. O resto, o tempo vem, carrega, acaba e tudo. Terra, carro, dinheiro, o diabo a sete, mas essa parte perdura por todo o tempo, viu? E eu, nessa parte, modéstia a parte, eu sou muito rico. Eu quero todos e todos me querem. Viu? Me tornei, mesmo sem fazer profissão da minha capacidade de poeta, pra fazer comércio etc, me tornei conhecido, como você sabe, não é? Mas não tenho vaidade com isso. Tenho é um grande prazer e me sinto feliz porque nunca vi uma crítica sobre o Patativa, suas produções, que não fosse construtiva. As críticas dirigidas a mim é dentro de uma crítica construtiva e tudo isso me dá prazer. Eu não sou egoísta, não.”

O não-cumprimento dessa justiça levará o poeta a reivindicar e a denunciar as posturas dos homens e a falsa explicação cristã, que vê no martírio e na flagelação humana a senha para a graça num outro plano. Uma outra modalidade a ser estudada é a do discurso. Este está presente de várias formas em Patativa. Ele habita esse espaço sabendo sobre que estruturas discursivas deve caminhar. Elaborava desde os discursos professorais até as respostas prontas, espécies de cliês que ilustram suas falas com os curiosos. Seu discurso para a imprensa também são recorrências a frases de efeito sobre sua simplicidade, sobre a verdade de sua lira, seu amor à terra e aos homens pobres etc.

“Eu nunca afrontei os donos do poder. Eu apenas canto é como nós vivemos aqui, no Brasil de baixo, como eu fiz aquele poema sobre o Brasil de cima, onde vivem os ricos, os poderosos e o Brasil de baixo, que é aqui onde eu vivo com os pobres, viu?” Ao dizer isso, Patativa parece querer justificar seu papel de interlocutor social. O meio de mediação entre os “fenômenos” sociais e seu povo. Ele, um tradutor, um meio de comunicação, um profeta. Diante da rede inextricável de signos presentes no poeta naquela conversa e amparado pelas leituras de sua obra e sobre tudo o que já se disse sobre Patativa, muitos indícios se me apresentavam, com a mesma fugacidade com que se alteravam ainda no decorrer daquela conversa. São signos-índice que garantem a existência de sentidos por descobrir, como por exemplo o sentido social da sua poesia. “Um Patativa cuja poesia se faz cidadã, atua na correção do social”, para Gilmar de Carvalho.

Retomando o diário de viagem: depois da primeira conversa, despedi-me e sai. Muitas coisas para dizer sobre Patativa do Assaré. Principalmente a partir do que transcorreu após meu contato com ele. Fui-me em busca de conhecer a cidade e seus personagens. Que relação tem a cidade do poeta com seu filho ilustre? E como ela se comporta diante de comemorações como a do aniversário do poeta? Qual o sentimento da cidade diante das atenções a ela voltada? Como seria essa saída do anonimato para a publicização extrema? Na minha cabeça, apenas indícios. Seguindo-os como que a seguir minhas intuições, acreditava tirar daqueles dez dias muita coisa a partir da qual poderia relacionar à minha pesquisa sobre Patativa, sua vida e sua obra. O que haverá de diferente na vida desse homem que já não tenha sido explorado? As dúvidas se avolumavam e eu as anotava. Um registro frenético de coisas muitas vezes subjetivas demais para a objetividade exigida pela academia. Ao anotar minhas impressões, estava como que a fugir das imprecisões de minhas descobertas. No plano prático, fugi disso, lançando-me na cidade para conhecer o outro lado das quatro paredes que abriga (seria o campo?) o poeta.

Sai e agora, além das tralhas (máquina fotográfica, gravador, fitas, cadernos), levava comigo boas impressões. Estava finalmente no campo da pesquisa. Com certeza já estava diferente e essa diferença, esse estranhamento, as pessoas pareciam perceber. Estava à rua, com as pessoas. São pessoas simples, mas que não perdem a oportunidade de mostrar-se conhecedoras, quase íntimas do poeta, quando descobrem que estamos a trabalhar a figura do filho ilustre de Assaré.

Bastava olhar para a minha câmara a tiracolo para afirmarem: veio para a festa de Patativa. “É do jornal?” As histórias se multiplicam, mas os depoentes preferem ser indagados. A desconfiança transforma-se em parceria quando inicio a conversa. Num bar ouço a Rádio FM Patativa, que um dia depois saberia tratar-se de uma rádio comunitária, conseguida – segundo depoimento de seus administradores – pela importância do personagem que dá nome à emissora. Uma história que me falta checar. Aliás, ao longo dos dez dias, muitas informações sobre o poeta pareciam formuladas a caráter para a festa. Como filtrar, dessas observações, as posturas falsas? A FM toca os mesmos forrós metálicos que invadiram Fortaleza e seus locutores parecem sofrer ao quererem incorporar a linguagem das FMs. Um sotaque atípico mistura o herdado culturalmente do imposto pelos meios de comunicação de massa, mas isso não me interessa nesse momento.

A cidade segue sua rotina de trabalho e ociosidade. Toda a cidade parece assumir uma postura de indiferença diante do poeta e da festa que se aproxima. Mas é uma percepção falsa. Basta fazer perguntas para surgir o orgulho e um quase bairrismo (orgulho pela cidade e pelo poeta). No hotel onde me hospedo, a família discute como se preparar para o grande número de pessoas que acreditam existir para a festa do poeta. Talvez essa preocupação tenha fundamento.

A romaria à casa de Patativa do Assaré aumenta. Já não é aquela romaria dos dias comuns, como havia percebido nas outras vezes em que estivera em Assaré. Estou em sua casa novamente a observar, buscando uma oportunidade de me acercar melhor das coisas, que agora tenho como roteiro daquela pesquisa de campo. Nesse momento, percebo com maior clareza que os cursos e as dicas sobre metodologias são apenas pistas e que cada situação dentro da mesma pesquisa significa núcleos independentes de cada pesquisa dada.

E a romaria prossegue. Apesar de o poeta aparentar tranquilidade, sinto-me um pouco incomodado com o assédio. A cada visita, novas abordagens temáticas, ao que o poeta responde com desenvoltura e elegância. Foi sempre assim. Nesses momentos mantinha-me à distância, aproveitando que ele não sabia que eu estava ali. Não raro, as pessoas se sentiam donas do poeta naquele instante. Apenas quando me apresentava é que as atenções se transformam por inteiro. Quase sempre passava a integrar as conversas dos meus antecessores. O bom da história é que Patativa não me deixava de apresentar como seu amigo e com referência àquela senha inicial: “amigo do professor Gilmar de Carvalho e, como ele, escritor e homem inteligente”.

Como num laboratório de teatro, onde marcamos os espaços, os gestos, as falas, eu ia marcando minhas intervenções junto ao poeta. Como num ritual de demarcação de território, eu ia delimitando meu espaço para assegurar minhas ações. O meu campo (e de novo a intenção de estudar esse conceito a fim de ver aonde isso dará). Nesse campo delimitado, vejo o campo da performance. Mas não da performance presente em Patativa como um todo, mas de uma performance outra, delimitada pelo espaço da sua casa e pelo tempo mítico da festa. À luz dos atos performáticos – antes, durante e depois das visitas que recebia –, um processo de semiose parecia se construir e se movimentar de modo cíclico. O tempo real do aqui-agora transformava-se – por representações múltiplas – até atingir um tempo outro, atípico, a que chamo mítico porque carregado de sentidos que vão além da aparência imediata e fora do tempo cronológico, ainda que circunscrito a um tempo histórico, o tempo da festa do poeta.

Impregnado de imagens (e de dúvidas), volto ao hotel no início da noite. Ouvir as fitas era como retornar no tempo. As imagens performáticas de Patativa pareciam saltar das ondas sonoras para o meio do quarto do hotel. De imediato percebi que trabalhar com seus depoimentos, ainda que suas falas tragam marcas fortíssimas desse ato performático, aliado a uma tradição oral que precisará ser melhor estudada, implicará retomar teorias nesse sentido. Lembro-me e anoto as referências a Paul Zumthor, medievalista a cuja teoria fui apresentado por Jerusa Pires Ferreira, na PUC de São Paulo. Oralidade e performatividade são a minha praia nesse instante de reflexões. As questões relativas às

tradições de um modo geral não podem deixar de ser apreciadas. Nesse tocante, trabalhar com Hobsbawm (*A invenção das tradições*) e com Clifford Geertz (*A interpretação das culturas*) pode ser importante para uma visão geral sobre as tradições e os cotidianos. Anoto as referências a Certeau e Norbet Elias, leituras obrigatórias.

Anoto tudo e vou dormir, enquanto chega o segundo dia da minha estada em Asaré.

## Dia 27 de fevereiro de 1999, sábado

Ao amanhecer, retomo alguns trechos da gravação<sup>1</sup> do dia anterior e destaco um pouco do lamento de Patativa por não poder ver e escutar tudo que acontecerá na sua festa. O homem da voz perdeu parte de seu sentido auxiliar, a audição, e com ela o conjunto matricial da oralidade. “Para mim, tudo isso é bem desagradável porque (*já o tinha dito antes a respeito de não enxergar e não ouvir*), mas eu vejo que tudo o que apresentarem é uma manifestação de amor e carinho em torno do Patativa, com a sua poesia. Eu quase que não posso nem sequer agradecer, quer dizer, agradecer eu agradeço de coração, mas eu estou sem visão e sem audição. Mas todos já sabem. Não posso compartilhar com aquilo que poderia, porque me faltam esses dois sentidos, os principais que nós temos, a visão e a audição”. Ele segue explicando os modos particulares de escutar, motivo da impotência auditiva num tom quase professoral. O quase lamento inicial transforma-se num tom de discurso, como que ele estivesse a ensinar. Eu o provoço, falando da sua capacidade substitutiva daqueles sentidos, que é a capacidade de ver-sejar e de cantar. Ele desvia dos elogios e escolhe suas definições próprias.

“Eu sou um poeta privilegiado, diferente de todos os poetas por aí afora, porque eu sou um poeta que tenho criatividade. Tudo meu eu crio na minha mente, reproduzo aquele quadro, tudo dentro da nossa vida viável, finalmente, todos já sabem, porque conhecem meus livros, por aí. (*silêncio*) Mas, graças a Deus não tenho vaidade não. A minha simplicidade, o meu comportamento de viver, não vou me preocupar com isso, com aquilo porque me falta a visão e a audição não. Não! Se eu for lamentar, choramingar por causa desta parte, eu fico com dois sofrimentos, o corporal e o espiritual. Assim, eu vou suportando com paciência o corporal, e o espiritual para mim nem sequer chegou.

1 A gravação comporta alguns trechos de conversas que Patativa teve com seus fãs. Entre elas destaco uma em que ele fala de algumas de suas cantorias, destacando cantadores: Miguel, que cantava com Lourival Batista (falecido), de São José do Egito. Lourival tinha uma “voz dissonante de uma forma que chegava a afastar as plateias, mas no repente ele era o maior”. Era tal qual Severino Pinto, espirituoso para cortar sempre o que o cantor dizia. Narra uma peleja entre Lourival e Severino. O primeiro disse: “nesta festa de São João, / sei que o Recife desaba, / e a fama do Severino, / desta maneira se acaba, / que um velho deste jeito, / só presta com catuaba”. Aí o Severino Pinto respondeu: “Lourival, você se gaba / e alegre se manifesta / porém daquele passado / já hoje nada lhe resta / e quem está do seu jeito / nem com catuaba presta”. Ri-se muito. Naquele tempo passado quando o Ademar de Barros foi governador de São Paulo, recebeu no salão de sua casa: Dimas, Lourival e Severino. Ao entrarem no salão, Ademar, brincando, disse: “o que é que vem ver aqui neste salão, estes bandidos?” Os da frente não responderam, mas Severino disse: “visitar o chefe”. Patativa deu uma sonora gragalhada. “Ele era espirituoso, viu? Aí Ademar deu uma gargalhada”. Falou ainda de Lindolfo (voz metálica e entoada), do trio Nordestino, e de Fagner, que “caiu na fraqueza de gravar uma letra minha sem ele me conhecer. Ele e Ricardo Bezerra”.

Sou conformado com tudo. É coisa da natureza, que é muito caprichosa, é Deus que me deu, não vou lamentar.”

No segundo dia, os trabalhos no Memorial estão acelerados. Mais pessoas da capital chegam à cidade e aceleram os serviços de organização do Memorial. Patativa recebe a todos com versos. E aí meus sinceros ciúmes. Por que foi diferente comigo? Por que não ganhei versinhos? Mas acredito que chegará minha hora. E isso não é brincadeira, não.

Bom, mas voltando, nada mais agradou ao poeta do que a visita de um padre, Antonio, vindo do Crato. Ele se riu muito com as poesias do “reverendo”, tratamento com que ele se dirigiu ao padre. Este lhe trouxe um livro seu, prefaciado, em versos pelo poeta. A conversa de meia hora que teve com o padre foi o que mais agradou a Patativa naquela manhã. O poeta se impressionou com o modo de versejar do padre, cujo livro foi escrito em versos e em prosa. Ainda não tinha visto Patativa dar tantas gargalhadas como naquele momento. Eram gargalhadas de orgulho por ver um amigo seu com “tão grande capacidade de versejar, uma rima criativa e correta no Português”, analisou Patativa.

E aí, as pessoas por toda a cidade iam se ocupando das coisas da festa. No hotel, no dia anterior, um engenheiro, responsável pelas obras do açude Canoas, encheu-me de perguntas e ganhou parte do meu tempo com um poema em construção para homenagear o poeta. Motivo: fazer com que Patativa o respondesse, para ele guardar de lembrança. O mito que precisa ser apropriado pelos homens.

O tempo passa e as pessoas começam a só ter um assunto: o aniversário de Patativa. Alguns homens que assistem ao jogo na tevê do hotel, já sabendo que eu estou a pesquisar sobre o poeta, puxam conversa comigo. Querem se mostrar seus conhecedores. E eu, que não sou besta nem nada, aproveito.

No alpendre do hotel, tomo umas cervejinhas com os caras. São homens simples de Assaré, mas que já estiveram em São Paulo. Contam sobre o poeta algumas histórias incompletas. Um sabe mais do que o outro e recita alguns de seus poemas. Leio para eles o poema da *Festa da Maricota*. Gostei muito desse poema porque ri muito da carreira que as pessoas levaram do cangaceiro. Os termos *caíram no brejo* me fizeram rir muito. Os homens também gostaram. Folhearam com curiosidade todos os livros do poeta que carregou comigo. E agora que me dou conta: estou respirando poesia. Durmo e acordo com Patativa.

## Dia 28 de fevereiro de 1999, domingo

A cidade está monótona. Apenas o reboliço na praça continua. Puxa vida, a cidade está ficando arrumada. Se Patativa pudesse ver, ia dizer: “Pra que tudo isso?” É, mas seu aniversário tem essa consequência positiva. A cidade ganha benefícios. Patativa diz não gostar dessa desculpa dos homens do poder para fazer o que lhes é dado pela obrigação. Ainda não sei como abordar na pesquisa essa relação dos poderes públicos com a publicização do poeta. Ao longo de sua trajetória, Patativa teve alguns “donos”, pessoas e entidades que pareciam querer se apoderar do símbolo. Talvez essa questão mereça destaque. Quem se *apropria* de Patativa do Assaré e de sua obra? Uma resposta possível:

alguns de seus seguidores intelectuais e amigos; o Estado e suas secretarias de cultura; a mídia... No que consiste essa apropriação? O que há em Patativa que justifique essa apropriação? São questões que merecerão atenção.

O certo – e esta é mais uma questão temática a ser abordada pela pesquisa – é que Patativa não é um ser comum. Foi a singularidade de Patativa do Assaré que me impulsionou a pesquisar sobre ele. Mas, qual seria essa singularidade? Não é necessariamente a sua diferença entre a universalidade dos poetas eruditos nem dos poetas populares. Trata-se de uma especificidade única, que só se encontra nele, própria dele. Ou seja, o que leva alguns teóricos a estudar esse poeta popular? O que há nele que se sobressai aos demais? E por que se sobressai?

Deixo as questões nas anotações e parto para o meu segundo encontro com o poeta. Vou visitá-lo e ele me recebe com muita alegria. Já não sou um estranho naquele espaço: o grande poeta é meu amigo. Vou direto à cozinha cumprimentar dona Lúcia, que também já se mostra muito minha amiga. Quebro o protocolo e peço café. O café de dona Lúcia é melhor do que o do hotel. Aprendi com as pessoas do sertão<sup>2</sup> que elas ficam mais a vontade quando suas visitas se fazem de casa. Com dona Lúcia não foi diferente. Patativa, por sua vez, adiantava-se em medidas com a minha chegada.

De quando em vez lembrava-me do distanciamento que as metodologias apregoam. Minha incursão pelos laboratórios teatrais muito me ajudaram a separar essas coisas. Aliás, não há proximidade que desvende a natureza de um objeto de pesquisa. Sua natureza subjetiva, sua complexidade de sentidos e aquela já citada rede inextricável de signos não me deixam soçobrar diante das primeiras respostas, por mais fáceis que elas me cheguem. Irei a fundo nas questões.

Largo as elucubrações e lanço-me ao trabalho de coleta. Começo a conversar com Patativa e ele se solta. É uma conversa não-dirigida, sempre sobre sua vida. As gravações dirão o resto. Em síntese, ele falou do seu envolvimento na campanha de 1986, quando, após ver seu nome envolvido numa difamação a Tasso Jereissati, tratou de se defender, assumindo publicamente seu voto ao então candidato ao governo do Ceará. As questões que tomo da conversa sobre política mostram um Patativa ambíguo. Talvez essa ‘ambiguidade’ seja fruto dos preconceitos com os quais eu já me encontro envolvido. O certo é que, ao se dizer eleitor de Tasso apenas para se livrar das acusações segundo as quais o teria chamado de comunista, Patativa também assume para si o uso da mentira como senha dos discursos de campanha.

Após recitar o poema feito para aquela ocasião, Patativa diz que se impressionou com o carisma que ele, Patativa, exercia sobre as pessoas. Ele disse: “Eu disse assim: ‘Camponeses, meus irmãos e operários da cidade/ é preciso dar as mãos e gritar por liberdade/ ... por si cada um formar um corpo comum/ operário e camponês e todos num mesmo abraço, votar no doutor Tasso, candidato de vocês’. E os camponeses me tratam assim, com uma fé, uma verdade, uma coisa, viu? Pensam que eu sou até profeta

2 Toda a minha infância e adolescência passei as duas férias do ano escolar em viagens pelo sertão centro-sul do Ceará, motivo pelo qual sempre me interessei por esse universo.

das coisas, não sabem dizer, mas veja bem como eles faziam: me chamavam assim lá num particular, aquela roda de operários, de populares, viu? Perguntando sobre o Tasso. Ora, quem tá falando numa campanha, o jeito é...”, e aqui ele fica reticente, como que fosse dizer: “o jeito é mentir”, mas abandona a ideia. Continua: “eu dizia: olha, ele é o melhor do mundo. Vocês vão ver, ele vai ser eleito e vai ser um grande protetor dos camponeses. Eu nunca fui um político, mas desta vez eu fui um político da-na-do”.

Temos uma longa conversa e ele fala de temas como educação e cultura, sempre enaltecendo seu autodidatismo e seu aprendizado pela prática. Para ele, o livro é quem ensina. Despreza a gramática em favor dos livros que contam as histórias. Ele acreditava que o dizer dos livros leva ao conhecimento do fazer. Dizer é fazer e fazer é conhecer. As técnicas, mesmo as das gramáticas, se aprendem no dia-a-dia, fazendo, testando e lendo.

Só depois eu saberia que essa parte da conversa com Patativa me levaria a identificar sua organização e sistematização teórica em Austin, notadamente no seu livro *Quando dizer é fazer*. Agora sei que entender Patativa, seu mundo, sua lira e seu modo de agir no mundo implicará o entendimento do conceito de performance, que em Zumthor quer dizer “a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida”<sup>3</sup>, mas que precisarei me aprofundar muito nesse campo temático se quiser desvendar o “dizer é fazer” de Patativa.

Um outro ponto da conversa gira em torno do seu processo de criação. Ele é quem escolhe o tema<sup>4</sup>. Fala de *A triste partida*, mas só enaltece o canto na voz de Luiz Gonzaga. Esses arroubos de modéstia são sempre recorrentes. Aliás, uma boa forma de trabalhar vida e obra de Patativa é se deter sobre os temas recorrentes tanto na sua produção poética como nas suas falas e entrevistas. Nas entrevistas, ele parece recorrer sempre à naturalidade de sua produção poética, ao não comércio de sua lira, à sua simplicidade de sertanejo e pai de família, à Serra de Santana e Assaré como espaços idílicos, a sua paciência com as coisas e com os visitantes, entre outros. Quando o interlocutor é instruído e mais informado, ele rebusca a linguagem e parece medir as palavras. Sabe dar o tom das falas.

Mas, voltando ao domingo em Assaré, interrompi o que chamei de primeira etapa da conversa matutina para ver como andavam os preparativos para a festa dos 90 anos. Estou na praça e noto um vaivém por todo lado. Vou ver o Memorial e me impressiono com o volume de coisas a serem feitas. Fotografo. São vários setores e atividades. Muitas madeiras se agigantam em formas que eu ainda não sei definir, mas já vejo um painel com fotos do poeta e alguns de seus poemas. André, o criador e executor, parece em êxtase, como um diretor cenográfico a preparar um cenário para ontem. O pó da madeira espalhada dá o tom da trabalhadeira. Lascas de madeira saltam num balé alucinante, como

3 ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

4 Patativa não se deixa levar facilmente pelos seus interlocutores. Ele guia a entrevista. Começou a falar da construção de *A triste partida* para se livrar de uma pergunta sobre política. Nesses casos, ele sempre usa o clichê: “minha canção é um privilégio dado pela natureza, eu faço naturalmente, geralmente quando estou trabalhando no roçado”. Dito isso, falou do processo de criação.

se quisessem dar forma a um sonho. Sim, estou diante de uma fábrica de sonhos. De repente imaginei patativa, o pássaro, construindo seu ninho, à espera de seu sonho de ser mãe de outras patativinhas. O criador desse “ninho” artificial é André Sacarlazari, que depois saberia pelo encarregado dos equipamentos de som e vídeo ser um “torturador”, em busca da perfeição. Melhor seria dizer, em busca da criação artística.

Pois bem, o Memorial: ele ainda daria muito trabalho até o dia da festa. A dedicação de cada um daqueles homens – assessorados por uma mulher miúda como um bem-te-vi, de nome Bilica, não menos dedicada – e o respeito que tiveram ao deixar que eu caminhasse e fotografasse aquela oficina poética muito me comoveu. Saí minutos depois e nem ousei agradecer para não atrapalhar.

Pela primeira vez me comovi com o burburinho de tudo aquilo. Repito: a praça e seus arredores, assim como o Memorial, mais pareciam um set de gravações de um filme. Um grande cenário tomava forma em todas as direções. Já passava do meio-dia quando resolvi voltar para o hotel, mas depois de três quarteirões andados resolvi voltar. Ora, afinal, o que é que eu vim fazer aqui, senão registrar todas essas imagens? Voltei e só agora percebi que a Igreja Matriz, quase lotada, rezava uma missa de corpo presente. Os presentes pareciam ausentes, com as atenções voltadas para os arredores da praça. A vida real e as representações de um tempo mítico por vir me impressionaram.

Deixei-me levar por aquelas impressões. Depois me distanciaria delas para melhor compreensão. Conseguiria? O cenário daquele sertão ignoto, em processo de maquiagem por um cenário artificial, ia dando lugar a um cenário real outro. Um auto de natal, daqueles que retratam o sertão dramatizado por João Cabral de Melo Neto. Entre cânticos fúnebres estilizados e sons do neoforró, atravessei a praça, de volta ao Memorial. Do alto da praça vi, finalizando o corredor da casa sempre aberta de Patativa, sua silhueta contra a luz. Um ícone de sombra, com jeito de índice, sentado numa cadeira de contornos indefinidos se definia na minha retina como uma imagem, uma quase miragem. Deixei de olhá-lo antes que aquela imagem se aclarasse e eu perdesse aquela visão fantástica como seus cantos. Retornei ao plano real.

A vida é assim, cheia de contradições. Homens no Memorial velando e em vigília para fazer nascer uma memória que sempre esteve viva e, do outro lado, homens velando e em vigília para manter viva uma memória que acaba de se apagar. Ambos os rituais necessários e cheios de sentido. Os caminhos e lugares da memória são complexos. É por isso que a memória, no singular, é sempre plural. Um capítulo da minha tese será lugar *da* e *de* memória. Fico a imaginar como Patativa, um habitante desse sertão real, ficava a imaginar um sertão imaginal. Mas o sertão não é imaginal porque o queremos que ele assim o seja. O real sertanejo é mais fantástico e mais fabuloso do que sua realidade. “Não são apenas as narrativas fabulosas que são extraordinárias e extravagantes e muitas vezes, para nós, incríveis, mas a própria realidade que se apresenta como uma realidade alucinada.”<sup>5</sup>

Dirijo-me a uma mercearia com a intenção clara de tomar uma cerveja. Cruzo com o André Scarlazari e um dos artistas que preparam o Memorial. Vão carregados de água e lanches. No bar, homens bebem. Prefiro me dirigir ao lado do comércio que vende

5 LAPLANTINE; TRINDADE. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1997. (Coleção Primeiros Passos)

mantimentos e lá tomo a primeira cerveja em lata. Seu Djacir, dono do estabelecimento, muito tímido e de pouca conversa, vai respondendo às minhas poucas perguntas. De vez em quando fala das festas anteriores. Depois de quatro latinhas – da metade em diante carregadas de muita conversa – a grande surpresa que as cidades do sertão sempre nos reservam. Ao tentar pagar a conta, seu Djacir, decidido, se nega a receber e ainda insiste em me levar ao hotel. Tira seu carrinho novo da garagem e me leva. Tentei disfarçar meu embaraço com a gentileza, mas acho que ele percebeu. Ele me deixou no hotel por volta das duas da tarde, trocamos gentilezas, nos despedimos e fui tomar banho.

Mais uma sessão de leitura e anotações se seguiu até a tardinha, regada a suco de laranja, posto que senti-me ruim com as cervejas.

Às cinco horas estava na casa de Patativa, conversando, quando uma equipe do “Jornal Hoje”<sup>6</sup> chegou para uma conversa com o poeta. Apresentei-o aos jornalistas e ele se soltou a falar. Antes, porém, demonstrando impaciência, foi rude com o jornalista. “O senhor ainda faz versos de cabeça?” perguntou Luciano Almeida. “Claro, se eu não fizer de cabeça vou fazer com os pés? Rimos todos, menos Patativa e o próprio Luciano, que retrucou ruborizado: “Eu estou perguntando é se o senhor faz versos de cor”. Patativa preferiu não responder e atendeu à reportagem com desinteresse até a metade da conversa.

Muita ambiguidade cerca a relação de Patativa com a mídia. Ele, que teve a mediação do rádio nas primeiras apresentações públicas e até foi motivo de um filme de Rosemberg Cariry, fala da mídia com ressalvas e tem comportamentos diferentes com as reportagens. Contou-me que seu encontro com a reportagem do jornal O Povo, dias antes, foi muito bom. Sua performance na reportagem de Ana Terra para o Globo Rural foi das melhores, aparentando intimidade com a repórter. Com a reportagem daquele domingo, Patativa foi quase hostil. No entanto, concordou em acompanhar a equipe à Serra de Santana, na manhã seguinte.

A propósito dessa viagem, eu já havia sido convidado pelo poeta a acompanhá-lo e tive o convite reafirmado na presença da equipe do jornal. Aceitei e marquei encontro para as sete da manhã do dia seguinte. Optei por deixar os jornalistas a sós com Patativa. Despedi-me, sob protestos do poeta, e saí, prometendo voltar à noite.

## **Dia 1º de março de 1999, segunda-feira**

Não voltaria. Desde a chegada ao hotel, por volta das sete da noite, senti calafrios e apressei-me em culpar as cervejas. Fui dormir e uma violenta crise de febre e indisposição intestinal me roubaram o sono e o sossego. Amanheceria e eu não iria à Serra de Santana. Não me sustentava sentado quando o dia amanheceu. Não sentia disposição para me levantar e avisar do ocorrido, até que o telefone me chama. Era dona Lúcia, filha de Patativa, reclamando minha presença para o início da viagem. Ao saber do meu estado de saúde, ficou impressionada e mostrou-se solícita, receitando chás e remédios de farmácia. Ao longo do dia, ela me telefonou três vezes. Na última vez, já trazia notí-

6 Equipe comandada pelo jornalista Luciano Almeida, do Sistema O Povo de Comunicação.

cias da viagem e, segundo ela, o pai estava muito preocupado com minha indisposição.

Patativa pediu aos organizadores do Memorial e ao secretário de Educação e Cultura que fossem até o hotel saber das minhas precisões. Três visitas se alternaram. Não foi um dia fácil. Só me levantei da cama para atender aos chamados. À noite o quadro se agravaria. Por telefone, reservei passagem de avião para o dia seguinte.

Foi um dia ganho com outras impressões, agora fora das preocupações com a pesquisa propriamente ditas. Coisas a serem refletidas de outro modo e que já fazem parte da memória da minha pesquisa de doutorado.

## Dia 2 de março de 1999, terça-feira

Enquanto aguardava a decisão de voltar ou não para Fortaleza, contabilizava os prejuízos daquele molho. Não seria justo adoecer naquela hora. Os remédios tomados desde o dia anterior pareciam não adiantar. Estava fraco e ainda com distúrbios intestinais. A primeira ligação da manhã vinha da preocupação do Patativa comigo. Para dona Lúcia, o pai não se esquecia do que estava acontecendo comigo. Ordenou-me cautela com as comidas pesadas do hotel e restaurantes da cidade. Aquele telefonema me impulsionou a agir. De mototáxi e debaixo de um sol impiedoso, procurei socorro farmacêutico, onde encontrei um médico, de passagem por lá. O simples contato com o médico e o diagnóstico viral me animou. Estava melhorando, mas não encontrei disposição para visitar Patativa.

Nesse dia acompanhei tudo pelo rádio. Duas rádios FM's se alternavam nas chamadas sobre a festa dos 90 anos do poeta. Os textos, os mais significativos, todos enaltecendo as qualidades do poeta e do orgulho dos assarenses. Várias vinhetas com a voz de Patativa davam o tom das programações. As chamadas das comemorações incluíam o meu nome, como um dos palestrantes sobre a vida e a obra de Patativa do Assaré. Só agora me dei conta dessa história. Estava tão envolvido com as entrevistas e observações que não me lembrava mais da palestra. Desmarquei as entrevistas que daria para as rádios naquele dia. Continuava a ouvir o rádio e dessas anotações devo escrever, mas ainda não sei quando e nem onde.

No final do dia, fui ao Hotel Municipal, onde se encontrava o pessoal do Memorial. Só encontrei Bilica, que me pôs a par dos acontecimentos. Muitos problemas: demora nas instalações, acidentes de percurso, falta de prestadores de serviços de carpintaria, entre outros.

Decididamente a cidade estava incorporada aos preparativos. A lotação dos hotéis era indício de que uma multidão acorreria a Assaré nos três dias de festa. A calma do trânsito já não era tanta. Naquela noite muita gente chegara, muitos carros de cidades vizinhas circulavam lotados. Os carros de aluguel que fazem trajeto ao Crato e Antonina do Norte fizeram naquele dia duas viagens. Pena que eu não pudera acompanhar mais de perto. Anotei apenas o que poderia ser checado depois. Ah! Não voltei para Fortaleza. Mesmo abatido, fiquei em Assaré.

### Dia 3 de março de 1999, quarta-feira

O primeiro dia das festividades. Amanheci bem de saúde, mas visivelmente magro. Ainda cedo dirigi-me à casa de Patativa. Ao longo do caminho fui vendo as diferenças. Ruas sendo limpas em mutirão e sinalizações pintadas. Faixas e cartazes anunciavam a festa. Alguns moradores do trajeto que percorria do hotel até a praça da matriz me cumprimentavam com certa intimidade.

Quase encontro Patativa em trajes de dormir. Restava ainda a camisa do pijama. E a casa já aberta àquela hora. Aberta e sem ninguém à vista. “Aberta de canga e corda”, como se diz no sertão. Anunciei minha presença e entrei após o convite de dona Lúcia, que se encontrava na cozinha. Foi toda simpática comigo, achando-me muito abatido. Ofereceu-me café ou chá e, antes de preferir o primeiro, fui até o quintal, onde Patativa se encontrava, acabando de trocar a camisa do pijama pela camisa de mangas compridas.

Levantou-se em sorrisos para me abraçar: “Mas, Tadeu, meu filho! O que fizeram com você, hein? Homem, você pegou um abacaxi, hein! Sente-se aí, vamos conversar! Dispensei os relatos da doença para me mostrar animado com o reencontro. Patativa, por sua vez, parece ter concordado comigo. Conversamos sobre coisas sem importância. Queria aproveitar aquele momento, o primeiro em que estava quase próximo da intimidade do poeta. Mostrei-lhe os artigos do jornal que me chegaram sobre a festa e li alguns trechos para ele. Ele sempre se interessa pela descrição da página, o modo de apresentação das matérias, como se fosse um editor de imagens.

A primeira visita a quebrar aquele momento de intimidade foi Eugênio, o secretário de Cultura. Já agitado pela manhã, às vezes exacerbava-se em mostrar-se ocupado, como num gesto ensaiado. Se Patativa é performático por natureza, o secretário sabia fazê-lo quando desejava mostrar-se para os outros. A festa que se iniciaria à noite já dava mostras de como as coisas entre o poder local – representado por Eugênio, ao longo daqueles dias, e pelo prefeito, seu irmão, nos momentos solenes da festa – e o poeta, e entre aquele com seus visitantes mudariam dali para frente.

Daquele momento em diante, as gravações já não cabiam. O assédio ao poeta quadruplicou. As anotações foram mais eficazes a partir dali. O gravador serviu de instrumento para as minhas narrações de alguns fatos, nos quais as anotações eram inviáveis.

O Memorial já não era só a casa amarela, era toda a praça da matriz. Os cartazes cobriam a cidade. As casas próximas ao Memorial ganharam cores novas. O azul-verde característico da casa de Patativa ia dando lugar a um amarelo idêntico ao do Memorial. Patativa me dissera que a prefeitura sugeriu a mudança de cor, mas que ele não aceitara, mesmo com a insistência. “Pra que essa besteira? Já estão inventando besteira demais. Eu quero a cor da minha casa como sempre foi, como é de tradição.” Fui tentado a perguntar o que ele queria dizer com tradição, mas a pergunta poderia levá-lo a descobrir que a casa estava mudando de cor à sua revelia. Todos da família presentes em Assaré quando daquela decisão foram cúmplices da imposição do poder local. Para Eugênio, a igualdade das cores mostrava o Memorial como uma extensão da casa de morada de Patativa.

Para mim, restava a tarefa de anotar essas inclinações do poder sobre o mito. O ho-

mem, agora entidade mítica e sob os auspícios de um tempo mítico, dava lugar à entidade. Uma entidade pública que, nos autos das celebrações organizadas, era privatizada. No tempo e espaço míticos, outras modalidades temporais e espaciais, todas orquestradas pelos ordenadores daquele poder. O poder político dos gestores parece reclamar também a gestão do poder simbólico do poeta. Este passa a ter um papel secundário, retomado momentaneamente quando outros poderes, hierarquizado acima do poder local, chamam para si a gestão da festa, da cidade e do poeta. Caso da presença das autoridades governamentais e das universidades presentes na festa, cujo relato farei adiante.

Ignorando a alteração da cor de sua casa, Patativa mostrava-se preocupado com os pintores<sup>7</sup>, sempre pedindo que lhes dessem merenda. A rotina de sua casa estava alterada. Os organizadores da festa entravam e saíam sem pedir licença e às vezes anonimamente. Pouco se prestava atenção ao poeta, que naquele dia começou a encontrar-se só, quando da visita de estranhos. Ao final do dia me reclamaria a ausência do “povo do Memorial” e do Eugênio.

Por volta das dez da manhã, fui à Secretaria de Cultura, onde digitei as anotações principais feitas até aquela data. Fui convidado a ir ao Crato, no início da tarde, levar os convites e trazer o vice-reitor da URCA. Aceitei o convite. Antes, porém, dei andamento às orientações sobre a catalogação de materiais para o Memorial, iniciadas ainda no segundo dia, dirigidas às netas de Patativa. O relato da viagem ao Crato não cabe aqui, mas abri contato com o professor Plácido Cidade Nuvens, com quem conversarei depois sobre Patativa e sua obra.

À noite, depois de muitos desencontros e de mais de uma hora de atraso, Eugênio abre o seminário *A vida e a obra de Patativa do Assaré*. A Câmara Municipal foi cheia de alunos da rede pública municipal. O professor Plácido deixou de lado os papéis que portava para falar de improviso, pois “não caberia num evento sobre Patativa palavras professorais, senão dizer com as palavras do poeta e à luz da sua simplicidade”. Foi prolixo e professoral no discurso “improvisado”.

Encerrado o evento, dirigi-me à praça da matriz, onde imperava o forró em decibéis quase insuportáveis. Uma pequena multidão se comprimia em frente ao palco armado. Arrisquei entrar na casa de Patativa. Estava lotada. Observei anonimamente aquele assédio. Já não era mais uma romaria, mas uma invasão. Deu para perceber que aquele momento Patativa apreciava. Conversou animadamente com todos. *Flashes* estouravam a todo instante.

Dei boa noite, apresentando-me. De cara ele dirigiu a conversa para mim. Disse-se feliz e não entendendo porque tudo aquilo para ele. “Eu não mereço isso, não. Acho até uma coisa, um exagero. Sei que é bondade de todos, mas às vezes fico sem saber se mereço isso, eu, um pobre matuto.” Esses discursos de Patativa são ambíguos. Ele gosta do assédio e das homenagens. Diz não ter vaidade, mas tem, e muita. Nenhuma palavra pode traduzir as expressões de seu olhar amblíope. Parecia ser um olho que enxerga e

<sup>7</sup> O tempo todo Patativa achava que sua casa estava recebendo as cores “tradicionais” e, até o último dia em que estive lá, ele desconhecia a alteração feita.

que ri. Mesmo ao dizer-se tímido e sem graça com tudo aquilo, ele me puxava para perto e me confidenciava uma pergunta. “Tem muita gente, não tem? É, é isso mesmo! Eu gosto de estar onde o povo está.”

Conversamos bastante sobre a festa, mas me afastava dele para facilitar o acesso dos demais. De longe, poderia ver melhor os acontecimentos. As falas mais recorrentes giravam em torno da sua vida simples de “poeta matuto”. Isso ele dizia para todos, quase sempre driblando perguntas que não julgava cabíveis para o momento e para aqueles interlocutores. Às vezes penso que Patativa escolhe temas para momentos específicos e – ainda que eu saiba que ele precisa dessas respostas prontas para os momentos de assédio – sei que ele usa clichês. Quanto ao fato de ele ser um “poeta matuto”, sobre isso ele não diz aos seus interlocutores especiais sem que adicione uma explicação dessa poesia matuta. Para ele, uma poesia amparada pela simplicidade dos versos e das rimas. “Uma poesia simples, mas verdadeira. A diferença das outras poesias é que eu não me prendo às regras da boa gramática e da boa literatura, apesar de saber que elas são importantes, mas na minha lira é a criatividade e a simplicidade que valem.”

Dentro desse espectro que justifica o uso do que chamo de clichês, ele se sente mais seguro. A recorrência ao assunto do Memorial como desejo dos outros e não dele, mas que muito o alegra; o fato de ser pobre e ainda assim conhecido no país todo; o apego ao campo; a sua lira e o fato de nunca tê-la comercializado; sua relação com o poder; as respostas às perguntas com poemas que nem sempre têm a ver com as perguntas – tudo isso aponta para o uso de modelos padrões de respostas e para muitas ambiguidades nas relações dele com esses e outros assuntos. Como retomar isso mais adiante será uma resposta que ainda terei de perseguir.

Já passava das onze da noite quando Patativa se recolheu. Antes, porém, foi chamado à porta de sua casa para receber os cânticos de parabéns. Foi ovacionado pela multidão, que se voltou toda para a porta de sua casa. Ficou perfilado sobre o apoio do bastão, arrumou o chapéu e depois acenou, agradecendo. Esperou com calma a execução de sua *A vaca Estrela e o boi Fubá*, mas a banda de enormes sucessos no Norte/Nordeste não passou dos acordes do refrão da música. O conjunto musical trocou a letra por discursos de apologia ao poeta e ele, parecendo não ouvir, mas sabendo que seu poema era cantado, esperou até os aplausos finais. E aí, o vexame. Disse, irritado, para o secretário da Cultura: “Isso aí não é *A vaca Estrela e o boi Fubá*, não. Mande tocar de novo!” Foi um corre-corre. Esperou alguns minutos e o conjunto voltou a repetir o que o poeta reprovara. Irritado e resmungando, ele se voltou para a porta e entrou.

As festas comemorativas parecem não saber conviver com a existência dos seus homenageados. O tempo todo – durante o período da festa propriamente dito – promotores e plateia pareciam ignorar a presença viva do homenageado. Gritos de vivas viraram clichês e pouco tiveram ressonância quando o poeta estava ali, aos olhos de todos. O mito parecia obscurecer aquele teatro armado. Faltava intimidade do evento com seu personagem principal. Até que ponto a virtualidade do mito é mais vantajosa para os rituais do que a presença real dele? Que mistério havia naquilo tudo que me angustiava? Que respostas tirar daquilo? O “profano” da festa parecia ignorar o “sagrado”

que a justificou. Os ritos iniciais da festa, por mim registrados ao longo daqueles dias, apontavam para uma festa em memória de um poeta vivo e singular para uma cidade e seus donos, e agora, ainda no primeiro dia das comemorações, parecia voltar-se para si próprio. A sensação que tive é que Patativa era apenas um detalhe.

A primeira noite de festa acabou concorrendo com o poeta. Não era a festa do Patativa. Era a festa da cidade e dos seus representantes oficiais. Essa ambiguidade perduraria por todos os dias subsequentes. Ao longo dos preparativos de cada evento, Patativa era atenção. Nos momentos solenes tinha reservado seu espaço de anfitrião e homenageado. Mas apenas nesse momento. Em seguida voltava (ou seria levado?) para o anonimato. Essas e outras questões deverão ser retomadas quando estiver escrevendo sobre a relação do homem consigo mesmo, do poeta com sua obra, do mito com seus seguidores e de todas as relações interativas entre todos esses aspectos. Esses questionamentos somente foram interrompidos pelo sono, que só me chegou de madrugada.

### **Dia 4 de março de 1999, quinta-feira**

Hoje eu farei minha palestra e confesso que preferiria não fazê-la. Estou me sentindo dentro do processo que me cabe investigar. Nas anotações que farei hoje, dispensarei os relatos sobre minha apresentação.

O café tumultuado do hotel apressou minha saída de lá. A cidade não tem infraestrutura mínima para receber um número maior de pessoas. Patativa está trazendo transtorno aos hotéis da cidade. Engraçado, mas é assim que estou vendo. Ele não concordaria com isso, mas ele mesmo já disse não gostar dos “exageros” dessa badalação.

Na rua, nenhum rescaldo aparente da festa passada. Apenas mais gente. Muito mais. Prefiro tomar café num bar, para checar os comentários. Quase não se fala da noite anterior. O assunto é a vinda do governador, e aí todos são unânimes em dizer, espontaneamente, que só mesmo Patativa para promover isso todo ano. “Patativa é muito querido”, não cansavam de repetir. Especulações em torno da estada de Tasso Jereisati na cidade misturavam-se aos agora explícitos elogios à capacidade poética de Patativa. “Nunca haverá ninguém igual a Patativa”, disse-me um homem alto, mais ou menos 70 anos, que me serviu o café da manhã. “Agora tem uma coisa: é véio bruto! Um dia desses, ele foi ser ajudado a atravessar a rua e virou o cão porque uma moça foi lhe ajudar”, exagerou o homem.

Estava diante de uma informação cujo indício eu ouvira de outra moradora da cidade, ainda no primeiro dia da minha chegada a Assaré. Coincidentemente, na conversa que levaria com Patativa mais tarde, ele me confidenciava: “É, foi uma festa muito bonita, tudo muito organizado. Parece que esse povo gosta mesmo de mim. Dizem que o povo de Assaré não gosta de mim, não”. Ele me olha como se jogasse uma ‘verde’. Continuo calado e ele arremata: “Mas deve ser conversa! Sei não!”

Anoto essas informações do café e vou até a Secretaria de Cultura. Lá, adianto algumas digitações, mas também lá se encontra uma espécie de *set* de gravações. O laboratório de preparação do acervo do Memorial ainda apresenta problemas. Enquanto o povo dançava na praça, na noite anterior, o pessoal do Memorial trabalhava lá e aqui, na Secretaria, para terminar a tempo da festa de sexta-feira. O burburinho aumenta e desisto de estar ali. Registrei o que vi e ouvi e fui visitar o poeta.

Todas as vezes carreguei a máquina fotográfica e o gravador. Só usava a primeira. Patativa estava só naquela manhã. Conversamos sobre a festa da noite anterior e ele já tirava brincadeira comigo o tempo todo. Os elogios a mim aumentaram, fruto de um convívio legal que tivemos desde o primeiro dia. Ensaíamos um jogo de palavras do vocabulário sertanejo. Ele queria me testar se eu conhecia as coisas do sertão. A primeira palavra eu desconheci e ele me esnobou. Quando lhe perguntei sobre três palavras, ele já se ria muito. “Mas, home! Pois não é que ele é danado mesmo? Taí, gostei da sua inteligência! É um jovem homem que conhece as coisas da universidade e as coisas do povo também. Parabéns!”

Nunca soube lidar com essas situações, apesar de minha performance teatral sempre ajudar a disfarçar o que não quero mostrar. Mas com Patativa procurava o meio-termo. Intimamente me sentia satisfeito, mas na prática mostrava-me imparcial. O bom de tudo é que àquela altura eu já sabia como me relacionar com Patativa. A senha principal é testar-lhe o humor e deixar que ele comande o início das falas, depois é só ir aproveitando as brechas deixadas.

O volume de informações obtidas me fez lembrar dos métodos de recuperação e de registros cabíveis nesses casos. Optei por acreditar na memória e deixar para trabalhar tudo o que vinha da observação direta quando estivesse no hotel. Ali seria o meu quartel general, a base – não muito segura – de onde partiriam meus *insights* sobre tudo que estava me acontecendo. Era daquele quarto de hotel que surgiam as maiores dúvidas acerca dos métodos. A leitura dos textos metodológicos dos trabalhos de colegas professores ajudaria a responder algumas questões e a ver que cada pesquisa é peculiar ao método que a situação obriga. Estava construindo não só um objeto de pesquisa, mas métodos de coleta, registro e análise.

Ainda que cada análise requeira teorias que ainda desconheço, o certo é que começar o trabalho de campo forçado por circunstâncias como os 90 anos do poeta sujeito da minha pesquisa também oferece algumas vantagens. Entre elas, posso destacar a antevisão de aspectos performáticos e da presença de discursos diferentes; aspectos ligados ao poder político e simbólico de Patativa; questões relativas aos temas recorrentes das várias “falas” do poeta; questões relativas aos poderes públicos e sua apropriação do mito; questões do homem, do poeta, do mito, da entidade; o tempo real e o tempo das celebrações; questões de memória; entre tantas outras possibilitadas pelo encontro com o objeto de pesquisa.

Voltando ao relato deste diário, depois de uma manhã inteira com Patativa, fui almoçar num lugar diferente. Depois da doença que me deixou de molho, descobri um lugar onde se come uma comida caseira bem preparada. Checar a cozinha daquele lugar

e nele entrar todos os dias possibilitou-me também algumas impressões dos sujeitos da cidade sobre Patativa e sobre sua obra. Soube, inclusive, mas não pude aferir, que todos os alunos da cidade gostam mais dos trabalhos sobre Patativa e que a maioria dos professores usam sua poesia como recurso didático para várias matérias<sup>8</sup> do colégio.

Além daquele depoimento sobre o comportamento agressivo de Patativa, nada mais consegui, mesmo perguntado claramente sobre o assunto. No entanto, estava diante de mais um indício nessa minha busca sobre a relação de Patativa com sua cidade, dentro e fora da sua produção poética. Mostrar essa relação parece-me importante para elucidar a ocorrência da cidade e dos campos temáticos da produção poética que estão direta ou indiretamente ligados a ela.

O resto da tarde eu passei com as professoras, na Secretaria. Conversamos sobre o poeta e seu uso na sala de aula. Notei que não há um uso sistematizado daquela poética que pudesse servir de modelo para as demais escolas. Cada professor, intuitivamente, trabalha a obra. Depois da conversa, muitas ideias foram sendo discutidas naquela que começou como uma conversa informal.

Depois da minha palestra, alguns professores locais me procuraram para conversar sobre o uso de Patativa nas escolas e para solicitar cópias do discurso. Poucos afirmaram ter ido à festa da noite anterior, mas iriam para as solenidades da sexta-feira.

Saí da Câmara Municipal direto para a casa de Patativa. A festa ganhava a praça e os presentes ganhavam a casa do poeta. O mesmo ritual do dia anterior, mas dessa vez não me desviei de ser a atenção. Estava próximo do fim da minha estada ali e tinha de aproveitar. Nessa noite percebi que aqueles dias tinham sido mais eficazes para o método da observação, de onde sairia a maior parte destas anotações. Estas servirão de roteiro para as próximas visitas, de onde tirarei as informações de Patativa numa entrevista mais estruturada.

Foi também nessa noite que vi o comando de Patativa como dono de casa. Sempre soube que ele tinha total domínio sobre as situações, delegando e dividindo com dona Lúcia, sua filha mais nova, as decisões sobre tudo. Mas nessa noite ele foi obrigado a lançar mão de seu status de dono de casa. Apesar da preocupação das netas e da filha em esconder, Patativa parecia pressentir que o genro alcoólatra teria uma recaída naqueles dias festivos. Tivera, mas Patativa não soube. Pelo menos nesse dia. No entanto, pediu que lhe chamassem o genro e, diante da demora no atendimento, ordenou: “Achem ele onde ele estiver e peça que ele venha ter comigo! Será que ele vai beber? Logo num dia como esse”? Fingi não ouvir e ele fingiu que eu não estava ali. Tentou retomar nossa conversa, mas estava visivelmente preocupado. Não suportaria uma situação de vexame. Esperara aquele momento com muita ansiedade para o genro “botar tudo a perder”.

O genro aproximou-se dele fingindo não ter bebido e, mais ainda, fingindo não estar atendendo a nenhum chamado. “Tá bom, Patativa?”, perguntou o genro. Ele devolveu

8 Numa conversa com uma professora da rede municipal de ensino, obtive a informação de que a Secretaria de Educação havia incorporado a vida e a obra de Patativa do Assaré no currículo oficial de ensino, mas que a prática de usar seus versos e o de outros poetas do sertão já era antiga entre várias escolas do município.

a pergunta e disse que lhe falaria mais tarde. “Acho que ele não tá bebendo, não”, murmurou num alívio tão inaudível quanto iludido. Findava seu segundo dia de festa em comemoração aos seus 90 anos de idade.

## Dia 5 de março de 1999, sexta-feira

Uma forte chuva brindou a madrugada do aniversário de Patativa. Os deuses da poesia pareciam ter encomendado a água que limparia o ar, tornando a paisagem mais nítida. O verde estava mais vivo e os raios do sol pareciam lustrados a rigor para a festa.

Dormi muito tarde na noite anterior a conversar com o professor Gilmar, que chegara para as comemorações. Fui mais cedo para a praça, pois queria acompanhar a missa em ação de graças ao poeta.

Uma multidão colorida acompanhava a saída de Patativa para a missa. Duas bandas de música se revezavam: uma à saída da casa do poeta e outra à entrada da igreja. Em evoluções estonteantes, a Banda Cabaçal, dos Irmãos Aniceto, enfeitava a praça com o azul forte de seus trajes. O grosso da multidão que emoldurava o poeta e suas filhas achava-se no centro da praça quando apontei na esquina. Até alcançar o poeta, ele já estava à porta de entrada, esperando o comando dos ritos. Em camisa branca, calça e sapatos pretos, Patativa dispensara o chapéu.

Seu olhar estava sério. Continuará assim até o final da celebração. Parecia contar os passos e, após adentrar à igreja, não acenou mais para o público. Uma cadeira em estilo colonial, de assento e encosto vermelhos, esperava pelo poeta na frente do altar. A cerimônia demorou-se por quase duas horas. Ao final, o poeta demonstrava sinais de cansaço.

Nesse momento, eu quase não acompanhei os ritos da missa. Fiquei a analisar aquele ritual. Sei que Patativa não é afeito a missas, ao contrário de dona Belinha, sua mulher, que fez o poeta mudar-se para Assaré por causa da igreja. Os rituais, quase sincréticos, envolvendo ritos de calendário, ritos da política e ritos das culturas, conviviam naquele espaço com uma pluralidade de narrativas: da poesia aos cânticos dos cânticos, da homília aos discursos professorais, dos jograis clássicos aos repentinos dos cantadores. De repente lembrei-me da visão fantástica que se tem da praça dos romeiros, em Juazeiro do Norte. A igreja lotada não mostrava homogeneidade. Cores e gentes se destacavam em suas particularidades. Povo e detentores do poder se espalhavam na multidão. Só Patativa e sua discreta família se destacavam dos demais.

Senti-me incomodado com a demora. Já observara desde o primeiro dia de festa que Patativa era para os outros. Que sua festa era para os outros. Ele não o era para si. Nem sua festa o era. O poeta parecia comandado. O ritual se agigantava como que se quisesse devorar o motivo de sua existência naquele momento. Os sistemas ordenadores da cultura não se incomodavam com o sujeito da cultura. Patativa estava quase para ficar de pé, tamanho o desconforto da cadeira. O homem cansado era ofuscado pelo mito que

se deseja comemorar. Até que ponto o homem se dá conta disso? Onde começa e onde termina o homem e o mito? E os limites do corpo e do símbolo, quem os delimita? Essas questões me inquietavam. Aumentariam depois de presenciar as três horas e dezessete minutos de apropriação ininterrupta do homem nonagenário.

À saída da missa, Patativa já estava de chapéu preto. Demoraria dezenove minutos para atravessar a praça até a sua casa. Ali as coisas ficaram piores. Senti que deveria intervir. Ninguém do “cerimonial” estava presente àquela invasão desmedida à casa do poeta. Não se podia andar. Quatro equipes de televisão invadiram da sala ao quintal e centenas de pessoas se espremiavam por toda a casa até o meio da rua. Patativa não podia privar de sua intimidade ao banheiro, quando me lancei a empurrar a multidão corredor afora. Pedi intervenção policial, mas a busca pela proximidade do poeta era mais forte. Apenas vinte minutos separavam o poeta do novo encontro com a massa e com os “donos da festa”, e ele não podia sair do banheiro. As análises desse momento mereceria mais tempo, mas eu também estava envolto naquele cenário de assédio por vezes agressivo.

De volta à praça, o poeta é dirigido às tendas armadas junto ao Memorial. Ali seria homenageado por duas universidades e pelo governador, autoridades políticas e culturais do Estado do Ceará. Todo o ritual que se seguiu dispensa detalhes, a não ser pelo caráter ainda não entendido por mim da apropriação do mito pelos poderes públicos. Pude perceber a popularidade do poeta em grande angular e, por isso mesmo, passível de questionamentos. De onde vem sua popularidade? Como se estrutura essa popularidade? Onde começa a popularidade de fato e a popularidade construída ideologicamente? Claro que não me refiro à relação do poeta com o seu campo e com o seu cotidiano. Tampouco, à abrangência de sua poesia. Refiro-me a essa coisa orquestrada, onde o que parece menos importar é a figura do poeta.

E a relação do poeta com tudo isso? São questões que me carecem de um tempo para melhor aclarar. Para isso Patativa sempre tem uma resposta pronta. Dirá sempre que não tem vaidade com isso, mas deixa-se levar. É ele o levado ou é a entidade da qual já não pode mais fugir? O homem que se sabe mito sabe da precisão deste tipo de ritual? E o mito, tem a dimensão do limite dessa condição do homem? Isso é relevante para a minha pesquisa? Inquieto-me com isso e, se me inquieto, é porque será importante analisar na tese? As dúvidas se agigantam. Isso os livros de metodologia não nos propicia. Eles propiciam alguma coisa? Bem, deixemos isso para depois.

Minha maior preocupação foi com a indiferença de todos para com a condição física do nonagenário poeta. Um homem que tomara um leve café por volta das seis horas da manhã e que seria liberado apenas às quinze horas e quinze minutos não suportaria aquilo sem consequências maiores. Enganei-me. Ele aguentou. Atendeu a todos os chamados, acenou para todos, cantou com Raimundo Fagner, repetindo rituais antigos, e foi todo simpatia para o governador. Inaugurou dois de seus sonhos: a adutora do açude Canoas, que selaria a graça da água encanada para todos, e o seu Memorial, que selaria para sempre sua passagem pela vida da cidade, do Ceará e do Brasil que ele tanto ama.

O Memorial ficou pronto apenas meia hora antes de ser inaugurado. Os técnicos ainda estavam dentro do Memorial quando Patativa e as autoridades entraram. Patativa

sentou-se à entrada, não teria o que ver. A visão que se tinha de fora era impressionante. Uma massa humana emoldurava a casa amarela da memória. E sua maior memória lá dentro, viva e pulsante. O lugar da memória abrigava o sujeito memória. Uma memória abrigava a si própria. A memória do poeta vivo saltara para fora de si e agora o abrigava. Uma metamemória, fora de qualquer sistema lógico. Mas como entender os sistemas metalinguísticos sem entender os sistemas lógicos? Essa relação ilógica parece se sustentar numa condição como essa que eu estava a assistir. Uma memória arquetipal parecia pairar sobre aquele espaço e tempo imemoriais. São relações “loucas” as que faço agora e que deverão se tornar lúcidas, pois a academia assim exige, mas minha percepção nesse instante quer é registrar.

O olhar imparcial do pesquisador já sofrera sua primeira interferência com a chuva daquela madrugada. Uma percepção poética parecia empurrar para fora dali a percepção moldada pelos ditames metodológicos. Resolvi não entrar nessa briga. Ganhasse quem fosse mais forte. O momento dos acontecimentos falava mais alto e fui narrando ao gravador aqueles momentos e as impressões todas que tinha.

Do alto do patamar lateral da igreja, eu continuava a olhar o Memorial e aquela massa humana. Indiferentes a tudo, garotos se esbaldavam em banhos debaixo das cascatas formadas por uma espécie de chafariz com três pontos de água há pouco inaugurado. Era uma visão fantástica. Senhoras de idade choravam e se abraçavam enquanto olhavam a água. Aproximei-me e pude registrar suas falas. Estavam emocionadas com a água e não se cansavam de narrar as dificuldades até bem pouco tempo enfrentadas com a escassez. Rapidamente o grupo de meninos aumentou. Repórteres fotográficos, ávidos pela “estranheza” daquela visão, fotografaram freneticamente. Era possível ver os dois momentos simultaneamente. Os dois momentos da e de memória. Água e poesia jorravam por todo o canto. Assaré estava banhada de memória. O material e o imaterial da memória podiam ser vistos e sentidos naquela praça. Um tempo mítico parecia conviver com o tempo real. Um aqui-agora imemorial.

E haja Zumthor, e haja Bergson, e haja Eliade, e haja Lotman. Só esse povo para ampliar as possibilidades múltiplas de tratar sobre essas questões ambíguas e complexas da memória. Só eles e muitos outros para me mostrar as coerências e incoerências no trato dessas matérias teóricas. Esses pensadores e toda a obra de Patativa do Assaré, de onde, certamente, tirei o material para esse entendimento. A matéria da memória me dirá sobre sua essência. O visível e dizível de sua estrutura narrativa me mostrarão o não-perceptível sem as mediações da arte poéticas.

Larguei aquelas visões e fui para o almoço. Não aguentaria mais tempo. Sentamos à mesa do restaurantezinho de comida caseira que me tirara do jejum forçado pelas indisposições já detalhadas. Gilmar de Carvalho, este outro homem ligado às coisas da memória, acompanhava-me. Conversamos e rimos mais do que comemos. Ao voltarmos para a praça, assustei-me por ver o poeta ainda lá. Dona Miriam, sua filha, estava desesperada. Já tentara inúmeras vezes levar o pai para que ele pudesse se alimentar, mas aqueles homens não deixavam. Só quando eles quiseram, ele se foi. Às 15h15min, Patativa se sentava para esperar seu almoço. Gilmar ficou no Memorial enquanto eu

acompanhei o poeta até sua casa. Antes, porém, tomamos – eu e dona Inês, outra de suas filhas – o cuidado de fechar a porta da casa por alguns minutos.

O mito voltava à condição de homem. Dizia já não sentir mais fome. Antes, porém, ao me encontrar dissera: “Mas Tadeu, que coisa, hein? Isso é um absurdo, rapaz!”, comentou, puxando-me para perto de si e falando-me ao ouvido. “Sabe o que é que eu gostaria de estar fazendo agora? Era de tá lá nas matas, eu, você e o Gilmar, aparrados no chão, contando mentira um para o outro”, disse, dando uma boa gargalhada e convidando-me para o almoço. Deixei-o só e pedi que descansasse depois do almoço. Mais tarde saberia que ele não dormira e que desejava atender a todos. Fez isso até à meia-noite daquele dia de festa. E eu, definitivamente apaixonado pelo homem que encontrara para além do poeta e do mito, voltei para Fortaleza com uma vontade enorme de voltar e de ficar em Assaré mais tempo para conviver com esse homem magistral. Ah, e, definitivamente, passei a discordar das metodologias que teimam em afastar os pesquisadores de seus “objetos”. Patativa, um objeto? Não, Patativa mais do que gente. Um gênio imorredouro.

# O CANTO PATATIVANO NA TERRA DA RAINHA - UMA LEITURA DESLOCADA

Laiz Rubinger Chen

*Tu escreves como o pássaro canta. Teu gorjeio? Versos.  
Se não cantasses, as manhãs seriam menos vermelhas  
e os crepúsculos menos azuis.  
Tu és o Sol e nós, os outros poetas, somos apenas estrelas.  
Acolhe, ó meu amigo, o balbucio do meu respeito!*  
(Poema de Tu Fu a Li Po)<sup>1</sup>

## Introdução

Com as celebrações em torno do centenário de nascimento de Patativa do Assaré (1909-2002), renovou-se e redobrou-se a atenção em torno de sua vida e sua obra, com uma série de novos artigos escritos e vários anteriores reeditados e republicados. Soma-se a estes um número crescente de estudos, teses e dissertações que expõem e analisam sua trajetória, sua obra e, mais recentemente, seu legado. A maior parte desta produção, provinda de acadêmicos e escritores brasileiros, permanece, portanto, geograficamente e epistemologicamente localizada no contexto nacional, com pouquíssimas exceções. Assim sendo, no intuito de se evitar a repetição de dados e de abordagem, o presente artigo visa contribuir para o debate através de uma perspectiva situada parcialmente fora da ótica dominante, de base lusófona e francófona, que subjaz à crítica já existente.

Para explicitar de um modo geral os elementos-chave na construção das lentes através das quais leio Patativa, faz-se relevante neste ponto o meu ‘locus de enunciação’<sup>2</sup>. Para isso, tomemos a noção de distanciamento, tanto espacial quanto temporal, uma vez que a minha interação com o poeta e com a sua obra ocorre no exterior, após seu falecimento. Como Frantz Fanon, Edward Said e outros já atestaram, a autodescoberta e a identificação de certa psicopatologia da colonização e do imperialismo tende a ser facilitada por ocasião de um deslocamento. Explica-se desta forma minha imersão no estudo da cultura ‘insubmissa’ brasileira somente após minha mudança para a Europa, para iniciar a pós-graduação. Todavia, foram outros ‘descentramentos do centro’ em

1 Tradução de Cecília Meireles, *Li T'ai Po e Tu Fu*.

2 Terminologia de Walter Mignolo.

visitas acadêmicas ao Peru e à Nova Zelândia que me expuseram a perspectivas mais desafiadoras, fora do contexto luso-anglófono, acerca de discursos contra-hegemônicos pós-coloniais relativos às minorias de descendência indígena de *mestizos* e Maoris. Somam-se a estes duas intensas e frutíferas pesquisas de campo ao Nordeste, provedoras de alimento suficiente para minha pesquisa sobre Patativa à distância<sup>3</sup>. Assim sendo, são justamente estes múltiplos ‘deslocamentos’ – tanto físicos quanto de base teórica, cultural, social e histórica – que caracterizam o elemento inovador da presente abordagem.

## Do literário ao político ao epistemológico

*Na nossa falha em reconhecer os pobres como agentes sociais ativos, políticos, e heurísticos, residem os limites e limiares de nossa presente condição hermenêutica e política.*

Ileana Rodríguez

Pode-se dizer que a mera tentativa de se enquadrar ou definir Patativa do Assaré já constitui em si uma catacrese, pois, como afirma Carvalho, “Patativa sempre foi mais que isso, esteve acima dos rótulos e desorientava as dicotomias. Sempre pensou maior” (2002, p.138). Portanto, pretende-se apresentar apenas ‘uma’ perspectiva ou ‘uma outra’ leitura de Patativa, dentre muitas. Tal escolha de abordagem se justifica pelo contexto do debate que aqui se propõe.

Consideremos, inicialmente, Patativa como praticante de um ativismo-cidadão que acha na poesia a forma natural de expressão de sua cidadania. Seja por razão de seu forte senso inerente de justiça, “se falar contra injustiça é ser político, então eu sou político” (In: Albuquerque Júnior; Cariry, 1984), seja condicionado pelo seu contexto histórico-social. Nesse sentido, em Patativa, arte e cidadania são elementos indissociáveis. Seu ativismo é concretizado em forma de poesia, de modo que a luta por justiça social constitui a força motora por detrás do fazer poético. O forte elemento de ‘denúncia’ e a necessidade de expor a ‘realidade das coisas’ sinalizam um caráter combativo e não-conformista subjacente à sua obra. Não se nega, porém, as outras vertentes de sua poesia além da social. Além disso, sabe-se que tal caráter combativo emerge de forma mais explícita em certos momentos históricos. Por exemplo: no período mais violento da ditadura militar, Patativa afirma em entrevista que, enquanto os soldados lutavam com metralhadoras, suas *armas* eram seus *versos*, e estes por sua vez eram frutos da criação. A mesma analogia é feita por Carvalho ao afirmar que Patativa cantou com a “contundência de quem foi capaz de se indignar e interferir por meio do verso feito *arma*” (2002, p.138).

Neste ponto, vale ressaltar que Patativa não foi revolucionário no sentido convencional do termo, mesmo porque ele próprio assumia nunca ter sido partidário: “Sou caboclo do sertão / na minha vida precária / eu nunca tive paixão / por política partidária”

3 Cabe mencionar minha profunda gratidão pelo apoio fundamental e generosidade da família de Patativa, dos professores, acadêmicos, artistas, ativistas, intelectuais, e em especial, do povo cearense que, sabendo do meu propósito, abriu de pronto portas e corações.

ria” (In: Carvalho, 2001, p.63). Estaria ele mais próximo, então, da ideia do combatente pacifista não-violento do Americano Thoreau, que vem a influenciar Gandhi, e por sua vez, inspirou vários movimentos de resistência passiva desde então. Com isso, chego ao ponto crucial de inspiração deste artigo, relacionado à ideia de ativismo de Gandhi, na qual para se combater o império exterior, o britânico, é preciso antes se combater o império interior. Em outras palavras, Gandhi aponta para a necessidade não apenas de fortalecimento e convicção interiores, mas sobretudo para o processo vital de autoquestionamento e reflexão como requisitos para qualquer forma de ativismo.

Retomando a citação de Rodríguez, constata-se na afirmação sobre os “limites e limiares de nossa presente condição hermenêutica e política” justamente a mesma chamada para a necessidade de autoexaminação e identificação das premissas que moldam a forma como nos vemos, como vemos o ‘outro’ e como interagimos com o mundo. Contudo, na luta por justiça social, o reconhecimento do ‘oprimido’ como agente social ativo por parte do ‘outro’, sugerido por Rodríguez, não é o suficiente. Há de se ter em conta que, se tais limites e limiares não forem desafiados por aqueles que lutam por emancipação de qualquer tipo, a luta então se travará dentro das regras discursivas do grupo hegemônico. São as implicações desse fato no âmbito da vida e obra de Patativa que abordo na examinação a seguir.

## Emancipação da mente

*A mais potente arma nas mãos do opressor é a mente do oprimido.*

Steve Biko

Em termos de conscientização política, Patativa responde com precisão ao contexto histórico de explosão da contracultura em nível nacional, consciente de que sua mensagem de cunho crítico e libertador seria propagada para um público cada vez maior e mais diversificado. Dotado de uma sensibilidade crítica excepcional de seu lugar e momento, o próprio Patativa afirmou em entrevista que: “Eu incentivei o povo, esclareci, para que ele tenha uma compreensão melhor e veja que o seu sofrimento não é permitido por Deus. Ele é uma vítima dos governantes, dos opressores, vamos dizer, né? Nós sabemos disso. Então, eu com os meus versos, eu esclareço a ele e acho que estou fazendo o bem.”<sup>4</sup>

Ao contrário do ativismo cidadão de Patativa, Bob Dylan, apesar de inspirar diversos movimentos de resistência com sua música, opta por adotar uma postura de pretensa neutralidade perante sistemas, instituições e ideologias, que se traduz no seu não-conformismo como o estereótipo de ‘voz de uma geração’, recusando-se a ser idolatrado como herói de uma suposta música popular de protesto nos anos mais conturbados da história norte-americana recente (Yezza, 2009, p.60). Os dois casos ilustram que, mes-

4 Entrevista reproduzida no filme de Rosemberg Cariry, *Patativa do Assaré: ave poesia*.

mo quando há uma decisão consciente de se adotar ou não um posicionamento político, o processo de cooptação, comodificação e mitificação de ícones culturais que surgem e respondem a determinados momentos históricos ocorre de maneira inevitável.

Assim como Gilroy argumenta que a cultura reggae foi exportada para o mundo pelo componente visual dos músicos negros, carregando consigo a retórica de justiça social e direitos e gerando conscientização acerca de segregação, opressão e exploração da raça negra (apud Guins; Cruz, 2005, p.501), assim também ocorreu com o processo de comodificação e mitificação de Patativa, no qual prevaleceu a capitalização da imagem que, mesmo reproduzida muitas vezes de maneira reducionista, carrega consigo uma mensagem politicamente engajada a um público misto, tanto de alienados quanto de ‘convertidos’.

Já foi argumentado que a cultura de massa colocaria o ‘espírito de classe’ e de cultura popular em risco, pois a tendência seria a de alienar as massas pela gradual substituição de atividades socioculturais, encontros políticos e um sentimento de fraternidade e de solidariedade por uma atitude cínica, pessimismo e egocentrismo (Lazarsfeld, 1965, e Hoggart, 1957, citados em Bosi, 1981). Porém, no caso de Patativa, a criação de novos meios de comunicação de massa permite a sua projeção em nível nacional, uma vez que contribui para o florescimento de uma contracultura hegemonicamente de esquerda, mas com audiência circunscrita às classes médias (Schwarz, 1978, apud Rubim e Barbalho, 2007).

No entanto, Patativa, ao articular politicamente sua voz *com, para e de* dentro a classe dita subalterna – personificando e representando a voz do povo, da classe trabalhadora, camponesa e operária, quer na posição daquele que denuncia a opressão, quer na posição daquele que sofre a opressão – reproduz também a lógica cultural do ‘opressor’, das classes dominantes, reforçando assim o estereótipo do ‘oprimido’. Tal discurso, subjacente à obra Patativana e por vezes carregado de uma ideologia dicotômica entre ‘nós’ e ‘eles’<sup>5</sup>, sinaliza um encarceramento epistemológico e cognitivo dentro de um construto simbólico imposto. Freire (2005) nomeia este fenômeno de ‘prescrição’:

Toda prescrição é a imposição da opção de uma consciência a outra. Daí, o sentido alienador das prescrições que transformam a consciência recebedora no que vimos chamando de consciência “hospedeira” da consciência opressora. Por isto, o comportamento dos oprimidos é um comportamento prescrito. Faz-se à base de pautas estranhas a eles – as pautas dos opressores (p.36-37).

As implicações disso incluem a reprodução de preconceitos ocultos (embora cada vez mais presentes) das elites e das classes dominantes brasileiras relacionados a classe social e raça, para as quais o capital cultural é a recompensa aos que servem aos interesses

5 A dialética hegeliana mestre-escravo, originalmente tida como um conceito abstrato, tem sido incorporada desde então por diferentes disciplinas e intelectuais, como na dicotomia sujeito-objeto de Lukács, como uma questão sociopolítica, depois por Raymond Williams e Lucien Goldman em *History and Class Consciousness*, que a transformaram em debate intelectual, e por fim, por Fanon que relaciona-a com o contexto colonial, não admitindo a possibilidade de reconciliação. (Saïd apud Viswanathan, 2005, p.267)

públicos (políticos e econômicos). Dessa forma, o âmbito cultural é o único espaço de projeção (quando lhes convém) aos muitos ‘Antônios’ anônimos e invisíveis. Tal argumento se faz relevante se considerarmos a cultura como um ‘espaço reservatório’ – ou seja, incapacitante pelo encarceramento que impede o trâmite a outros âmbitos de ação social<sup>6</sup>. Sendo assim, resta saber se a emancipação através da cultura é de todo possível e que tipo de emancipação esta seria.

É evidente, então, que a luta de fato é a do poder discursivo, que, por sua vez, decorre do (e sustenta o) poder cultural e o econômico. Conforme sugerido por Hymes (1996), as suposições elementares da linguística podem ser libertadoras para aqueles que não as conhecem (p.208). A emancipação daqueles categorizados pela elite como ‘pobres’ torna-se nesse caso e em primeira instância, uma emancipação das lentes ontológicas e epistemológicas com as quais se lê o mundo e as relações de poder. A desconstrução dessas lentes implica também a desconstrução da palavra e dos conceitos de desigualdade que elas carregam e que perpetuam o *status quo*. Assim, pode-se dizer que discursos de resistência em conformidade com uma ideologia dos ‘oprimidos’ muitas vezes são apropriados e acabam servindo àqueles aos quais esses mesmos discursos denunciam e opõem desde o início<sup>7</sup>.

Said (1994), na sua obra seminal *Cultura e Imperialismo*, aponta para a necessidade de se achar uma base de resistência ideológica (p.253) contra o poder hegemônico. Porém, tal base deve ser sedimentada a partir da criação de um discurso próprio de classe, cujas premissas devem envolver primeiramente o desaprender-se sendo ‘inferior’, para depois o aprender a aprender-se sendo ‘igual’. Não mais um agente passivo e sofredor, mas um agente social ativo que reconstrói sua realidade através da *desconstrução* da palavra. Esse não é, todavia, um conceito novo. São muitas as referências acerca dessa questão, principalmente por intelectuais e artistas inseridos no contexto de lutas por emancipação colonial no século XX. Em 1937, Marcus Garvey, ativista do movimento panafricano, proferiu em discurso na Nova Escócia:

Nós vamos nos emancipar da escravidão mental, porque enquanto uns podem libertar o corpo, ninguém a não ser nós mesmos pode libertar a mente. A mente é o único líder, soberano. A pessoa que não for capaz de desenvolver e usar sua mente está predestinado a ser escravo do outro que a usa.

Tais palavras servem de inspiração a Bob Marley décadas depois, e aparecem na sua composição seminal ‘Redemption Song’. Outra figura influente que decorre sobre a ‘política da língua’ é Ngũgĩ wa Thiong’o, que no seu livro *Descolonizando a mente* (1989)

6 Silvío Humberto, em entrevista a Oliver Balch (2009), afirma que: “a cultura é o gueto do negro. É como uma prisão sem barras. É claro que eles nos deixam cantar e dançar e fazer carnaval. Mas vejamos o mesmo negro tentar sair do espaço cultural e entrar no mundo dos negócios, na arena política ou na reitoria de uma universidade. Então se constata a ficção da democracia racial no Brasil. A cultura é um espaço reservatório, porém, mesmo sendo essencial, não quebra as barreiras do preconceito. Para isso necessita-se da política.” (p.216-217)

7 Esta análise faz parte da pesquisa atual de doutorado da autora (University of Nottingham, UK).

aponta para o que ele chama ‘a maior arma do imperialismo: a bomba cultural’, cujo efeito, ele explica, é exterminar a crença do povo, no seu nome, na sua língua, no seu meio ambiente, na sua herança cultural de lutas, na sua unidade, nas suas capacidades, e por fim, em si mesmo, tornando o povo desacreditado das suas potencialidades. Ou seja, a lógica cultural do grupo no topo da escala de poder é proferida e propagada através de inferências da linguagem que estruturam a percepção da realidade de forma a reforçar a dominação.

Quando certas premissas, que estabelecem as relações e as bases de poder permanecem não questionadas, elas se traduzem no campo de trocas linguísticas<sup>8</sup> através de uma ‘violência epistêmica’ (Spivak, 1990 e Bhabha, 1994). Em outras palavras, julga-se um gênero discursivo através das regras de outro, muitas vezes em ‘espaços para formas culturais imperialistas reservados para subordinação do ‘Outro’ pré-conceituado como inferior’ (Said, 1994, p.253). Dentre muitos exemplos acerca de como isto ocorre no caso de Patativa, destaco o seguinte trecho do jornal *O Estado de S. Paulo*:

Há sempre um poeta genuíno de plantão. Patativa do Assaré gozou de grande fama nos anos 70 e, desde então, tem encantado os setores cultos, que vêem nele uma espécie de bardo exótico de um sertão perdido no Ceará. Ele seduz, porque sabe versejar segundo as regras clássicas - usa redondilhas e decassílabos - e retratar a situação dos camponeses sem-terra, com um vocabulário bem primitivista. [...] Patativa corre o risco de se aparecer cada vez mais com outro poeta naif do princípio do século, o maranhense Catulo da Paixão Cearense (1866-1946), que passou a maior parte de sua vida no Rio de Janeiro, deliciando os intelectuais com versos ao sabor luar do sertão. Mas com um ingrediente ainda mais saboroso: Patativa faz questão de se manter genuinamente camponês, vive no sertão do Cariri, como um bom selvagem (Spínola, 1989, p.3).

Com isso, tem-se a própria ontologia daquele que detém a posição de poder acarretando – Lyotard diria *inevitavelmente* – um tipo violência epistêmica. Passo a seguir à examinação de um poema de Patativa a partir de diferentes epistemologias de forma a demonstrar tal argumento.

### Uma ‘outra’ leitura de *Poeta da roça*

*O estereótipo é em geral triste, pois é constituído por uma necrose da linguagem [...] é no fundo um oportunismo: conformamo-nos à linguagem reinante, ou antes àquilo que, na linguagem parece reger. Falar por estereótipos é situar-nos do lado da força da linguagem; esse oportunismo deve ser recusado.*  
Roland Barthes

A não-abertura para diferentes leituras ou a falta de questionamento de certos conceitos pode resultar no reforço acrítico de noções de supremacia e universalidade de

8

Na terminologia de Bourdieu (1996).

interpretações hegemônicas do mundo. Com isso, reproduzem-se relações desiguais de diálogo e de poder, acarretando a desvalorização de outros sistemas de conhecimento (Andreotti; Souza, 2008). Portanto, propõe-se a identificação e releitura das premissas básicas contidas no poema O poeta da roça (Assaré, 2003, p.14-15), relacionadas à noções de desenvolvimento, educação, igualdade e diferença, pobreza e riqueza, a partir de epistemologias indígenas.

A escolha de tais epistemologias tem o intuito de criar dissonância cognitiva para que se percebam as origens, os propósitos, as limitações e os efeitos de certos conceitos-chave, não mais como neutros e objetivos, mas como construtos sociais. Dessa forma, tal dissonância torna-se catalisadora de aprendizado, mudança e transformação (Chen; Belgeonne, 2008). Vale ressaltar que a examinação de outras lógicas culturais não implica a sugestão de uma em preferência a outra, posto que qualquer lógica cultural deve passar por exame crítico.

*O poeta da roça*

1 Sou fio das mata, cantô da mão grossa,  
2 Trabaio na roça, de inverno e de estio.  
3 A minha chupana é tapada de barro,  
4 Só fumo cigarro de páia de mio.

5 Sou poeta das brenha, não faço o papé  
6 De algum menestré, ou errante cantô  
7 Que veve vagando, com sua viola,  
8 Cantando, pachola, à percura de amô.

9 Não tenho sabença, pois nunca estudei,  
10 Apenas eu sei o meu nome assiná.  
11 Meu pai, coitadinho! vivia sem cobre,  
12 E o fio do pobre não pode estudá.

13 Meu verso rastêro, singelo e sem graça,  
14 Não entra na praça, no rico salão,  
15 Meu verso só entra no campo e na roça  
16 Nas pobre paioça, da serra ao sertão.

17 Só canto o buliço da vida apertada,  
18 Da lida pesada, das roça e dos eito.  
19 E às vez, recordando a feliz mocidade,  
20 Canto uma sôdade que mora em meu peito

21 Eu canto o cabôco com suas caçada,  
22 Nas noite assombrada que tudo apavora,  
23 Por dentro da mata, com tanta corage  
24 Topando as visage chamada caipora.

25 Eu canto o vaquéro vestido de côro,  
26 Brigando com o tôro no mato fechado,  
27 Que pega na ponta do brabo novio,

28 Ganhando lugio do dono do gado.

29 Eu canto o mendigo de sujo farrapo,  
 30 Coberto de trapo e mochila na mão,  
 31 Que chora pedindo o socorro dos home,  
 32 E tomba de fome, sem casa e sem pão.

33 E assim, sem cobiça dos cofre luzente,  
 34 Eu vivo contente e feliz com a sorte,  
 35 Morando no campo, sem vê a cidade.  
 36 Cantando as verdade das coisa do Norte.

A leitura que se segue propõe a divisão do poema em duas partes principais de quatro estrofes cada – com exceção da última estrofe, a ser discutida separadamente.

Nas primeiras quatro estrofes, Patativa estabelece a identidade do poeta, com o fim de legitimar sua autoridade para falar como porta-voz ou mensageiro ‘das verdades’. O uso da linguagem denominada por ele de ‘matuta’ é o sinal mais visível desta tentativa. Tal legitimação na primeira estrofe é gerada pela indicação da herança natural/genética, profissão, moradia e hábitos. Na segunda estrofe, a legitimação é dada pela posição de destaque na hierarquia da cultura popular, marcada pela diferenciação no propósito (político de conscientização) e na função nobre de sua causa. Tal orgulho implícito é imediatamente dissipado na terceira estrofe, onde o poeta faz o movimento oposto, mostrando humildade e diminuindo as expectativas e os parâmetros de julgamento para que se aumente suas chances de louvor. Na quarta estrofe, o poeta denota que possui consciência da desigualdade, do preconceito e da censura, e se posiciona em termos da sua acessibilidade, pertencimento sociocultural e audiência.

Examinemos, dentre as muitas conotações de ordem política e ideológica da palavra ‘desenvolvimento’, as implicações das diferenças de significado quando vista sob a ótica de epistemologias indígenas. O conceito de desenvolvimento em si é bastante controverso por sua associação a processos de independência pós-colonial desde o fim da Segunda Guerra Mundial. No Brasil, o marco de mudança na acepção desse conceito ocorre durante o processo de industrialização acelerado que teve início anos 1950, aliando o termo a noções de progresso e crescimento econômico. De acordo com Wera Mirim, na sua tribo em Santa Catarina, no Brasil, ‘desenvolvimento’ significa “conexão com a sua comunidade, com a terra e com a Ñande Ru (força criadora)” (citado por Andreotti e Souza, 2008, p.11).

Mereana Taki, de Rotorua, na Nova Zelândia, entende ‘desenvolvimento’ como “a qualidade e integridade de nossas relações de reciprocidade, com nós mesmos e com o mundo espiritual, junto à consciência de que o mundo não gira em torno de nós”. Para Juan Carlos Machicado, de Cusco, Peru, de acordo com a cultura inca, “desenvolvimento é um conceito construído coletivamente no contexto de relação com a terra. Numa sociedade desenvolvida, todos têm o suficiente sem retirar de outros ou do meio-ambiente de maneira injusta”. Subjacente às três perspectivas, nota-se uma ética baseada no ideal de coexistência, interdependência com o meio ambiente e conexão com a terra.

Em uma primeira leitura, a escolha vocabular de Patativa (principalmente nos versos 3, 4, 5, 13, 14, e 16) justifica-se supostamente pelas fortes conotações regionais atribuídas de legitimação ao dito ‘poeta da roça’, enquanto ao mesmo tempo tende a reforçar estereótipos relacionados a ‘desenvolvimento’, muitas vezes negativos, principalmente se expostos a uma audiência de classe média/alta urbana. Todavia, o fato de Patativa reforçar e trazer à tona tais preconceitos logo ao início do poema pode ser visto como uma estratégia necessária para ocorrer a desestabilização de expectativas sugerida na nona e última estrofe, que de maneira similar reproduz as mesmas premissas das epistemologias indígenas, no que tange às ideias de progresso e civilização.

Com relação ao conceito de educação na terceira estrofe, Patativa assinala grande ênfase à questão do letramento como a base para a aprendizagem e para o conhecimento ‘válido’. No entanto, ele promove de forma sutil e tocante uma nova dissonância cognitiva pelo simples talento e eloquência do seu próprio fazer poético. Patativa desafia o conceito hegemônico de educação por expôr muitos leitores ‘letrados’ e ‘educados’ (ou ‘com sabença’) ao reconhecimento, quando da leitura do poema, de que estão diante de “um produtor de cultura, detentor de modos de pensamento complexos” (Galvão; Pierro, 2007, p.97) de conhecimento de um outro ‘saber’ e de profundo talento artístico. Neste ponto, cabe mencionar o fato que Patativa foi praticamente autodidata, sendo altamente questionável denominá-lo como ‘analfabeto’ ou ‘semianalfabeto’.

Se o foco das quatro primeiras estrofes se deu na questão da identidade, com verbos como ‘sou’, ‘sei’ e ‘tenho’, da quinta à oitava estrofe o foco gira em torno da noção de representação, sinalizada pela repetição do verbo principal ‘eu canto’. Tem-se a construção e a mitificação de personagens representativos de diferentes realidades, vistas e interpretadas através das lentes do poeta. Os três primeiros – o roceiro, o caboclo caçador e o vaqueiro – são descritos de forma quase heróica com associação a mitos folclóricos e enaltecidos por sua força, perseverança, coragem e habilidades. Enquanto para estes três personagens Patativa fortalece o sentido de orgulho e dignidade, na oitava estrofe o oposto ocorre na sua descrição da situação de um mendigo.

Tal fato se explica na forma como a cultura aborígine *mutijulu* entende o conceito de ‘pobreza’, que para eles “é perder aquilo que te sustenta, ou seja, a sua conexão com a terra, com as suas relações, e com a sua auto-estima” (Randall citado por Andreotti; Souza, 2008, p.35). O mendigo, isolado na cidade para a qual vai em busca de riqueza, perde sua conexão e com isso se destrói, enquanto o roceiro, o caboclo e o vaqueiro permanecem no campo, com riqueza de conexões e sentindo-se valorizados.

A nona e última estrofe, peça-chave no poema, situa o poeta no espaço e no tempo presente, no reconhecimento do seu ‘lugar’ tanto geográfico quanto emocional. A assertiva final indica dignidade, integridade e sabedoria que, ele crê, provém da ligação com o seu meio. A premissa principal é de harmonia e paz estabelecidas pela comunhão com a terra. No último verso, o poeta mais uma vez sela a sua posição de legitimação para falar ‘as verdades’, pois, como Andrade observa, “se a verdade que é dita pela voz do analfabeto é a que precisa ser dita para que a situação se modifique para condições mais justas, é porque a falta desta verdade, mais que uma falta, é uma falha” (2004, p.207).

Com relação à noção de igualdade versus diferença, tem-se nessa estrofe o reforço da relação de oposição entre o ‘aqui’ (onde a verdade se insere) e o ‘lá’. Assim, subentende-se que se ‘aqui’ no ‘campo/Norte’ há sentimentos de não-cobiça, contentamento, felicidade e verdade; ‘lá’ na ‘cidade/Sul’ há o oposto, ou seja, cobiça, descontentamento, tristeza e falha. Dessa forma, constata-se que Patativa atribui um valor negativo à diferença, que nesse poema é tida como déficit. Isso denota novamente uma tentativa do poeta de desafiar a forma de pensar dominante da sua classe social regional, que em geral atribuiria a tal diferença valores positivos, mas com ‘consequências negativas’, na premissa do poeta.

Uma outra lógica entenderia a diferença não mais como algo exterior a que se possa atribuir valores positivos ou negativos, mas como algo considerado natural, necessário e essencial. Uma perspectiva *Mutijulu* aborígene da Austrália é a de que todos somos parte de uma longa corrente de relações e afiliações, por isso qualquer um que cruze seu caminho, seja animal, planta, terra ou humano, tem algo a dar e receber. Assim, seguindo a noção de unidade na diferença, chamada *kaniyni*, necessitamos tanto deles quanto eles de nós (Randall citado por Andreotti; Souza, 2008, p.27). Porém, o sentimento de fraternidade e necessidade de união que Patativa expressa em outros poemas torna clara a sua visão para além das diferenças. Como Carvalho bem resume, segue sendo “impressionante a sua dignidade, sua altivez e sua ética sertaneja, marcada por códigos rígidos como lealdade e coerência e, ao mesmo tempo, pela generosidade e compaixão” (2002, p.139).

## Conclusão

A partir dos pontos levantados neste artigo, verifica-se que Patativa apresenta consciência crítica e postura política inigualáveis a de outros poetas populares contemporâneos, encaixando-se neste sentido na definição de ‘intelectual orgânico’ de Gramsci

por possuir uma especialização cultural e, ao mesmo tempo uma visão no processo histórico no qual se insere [...] avalia sua própria posição na sociedade e atua politicamente no processo social, tornando sua presença mais incisiva graças à sua especialização [...] para a construção de uma nova cultura que se ponha em relação consciente com os problemas da sociedade (Gruppi, 2000, p.89).

Tal consideração não é em si reveladora, a não ser que se some a ela o fato de que, ao articular tal consciência crítica, Patativa também reproduz normas, valores e visão de mundo da sociedade em si constituintes e mantenedores do *status quo* – muitas vezes com conceitos “reduzidos ao senso comum, aos valores que assimilou e atrelado aos paradigmas constitutivos do seu meio social, notadamente de feição e dicção cristãs” (Feitosa, 2003, p.155). Com isso, tem-se a necessidade de se repensar a forma como os padrões de desigualdade social por estar enraizados intrinsecamente na lógica cultural

de grupos historicamente oprimidos e marginalizados<sup>9</sup> são inevitavelmente transmitidos de geração a geração, tendo a educação papel fundamental nesta mudança.

Além disso, pode-se argumentar que, apesar do forte viés ativista explicitado no seu exercício de cidadania por meio da arte, a poesia social de Patativa não oferece um projeto político específico, e sim um projeto social, mesmo que de forma não muito claramente definida – por isso o ‘rótulo’ já atribuído à postura política de Patativa, como ‘socialismo utópico’. O próprio Patativa, em entrevista à TV Educativa do Ceará em 1986<sup>10</sup>, quando perguntado: “E você se considera um socialista realmente?” bate no peito e responde com expressão de orgulho: “De coração, viu” (In: Cariry, 2009).

Tal rotulação explica-se em parte pelo fato de que, subjacente a toda sua obra e práxis, estava o desejo de aumentar a sensibilização para os problemas sociais, de unir as classes camponesas e operárias em resistência, de inspirar novas gerações e manter a esperança de um Brasil mais unido e justo, de gerar empatia de outros estratos da sociedade etc. Todavia, estando consciente dos perigos reais e simbólicos de tais enquadramentos e na dupla tentativa de fugir tanto à rotulação quanto à perseguição durante a ditadura militar, ele mesmo fez questão de publicar em jornal os seguintes versos: “Me tratar de comunista é um crime, é um pecado / É atravessar a pista cego, surdo e aleijado / Quem com sentimento nobre, diz que defender o pobre / Grande comunista é, pertencente a mesma lista / O primeiro comunista foi Jesus de Nazaré” (In: Cariry, 2009).

Ao se formular tais reflexões acerca de aspectos de uma produção cultural chamada ‘popular’, há de se ter em conta não só a conjuntura do momento em que se articula, mas também as similaridades e as continuidades com outros contextos em que tais questões se fazem relevantes. Esta combinação define tanto a especificidade do momento quanto a especificidade das questões, de maneira que a forma e o estilo da crítica e da teoria cultural<sup>11</sup> devem refletir esse entrelaçamento, conforme argumenta Hall (1992, In: Guins; Cruz, 2005, p.285). Portanto, como alusão comparativa do posicionamento político mas não partidário de Patativa, constata-se essa mesma atitude semelhante a um socialismo utópico, em dado momento de outro movimento enraizado na luta por justiça social em torno da questão da ‘terra’. Em um de seus primeiros escritos, o Subcomandante Marcos, do movimento Zapatista, declara na conjuntura histórica do início de 1994:

Nós não lutamos para ter poder, lutamos pela democracia, liberdade e justiça. [...] Nós não queremos uma ditadura para substituir outra, nem qualquer coisa fora deste mundo, não queremos o comunismo internacional nem nada disso. Só queremos justiça onde agora não existe nem sequer um mínimo de subsistência. (citado em Munck, 2003, p.168)

9 Vide o trabalho de Bivens et al., 2009.

10 *De Corpo Inteiro*, TV Educativa do Ceará, 1986. In: Cariry, 2009.

11 A disciplina de *Cultural Studies*, na tradição britânica, envolve “a visão de cultura como uma esfera onde as categorias de classe, gênero, raça, e outras são naturalizadas e representadas de formas que servem às conexões entre estas e as desigualdades econômicas e políticas. Em contraposto, a cultura também é vista como uma maneira pela qual vários grupos subordinados vivem e resistem a sua condição de subordinação. Cultura é, desta forma, a arena na qual se batalha e se estabelece a hegemonia, sendo portanto um local de lutas culturais” (Hartley et al., 1997, p.71).

Tal luta, quando definida pelos que lutam, segundo Freire, “será um ato de amor, com o qual se oporão ao desamor contido na violência dos opressores, até mesmo quando este se revista da falsa generosidade” (2005, p.34). Patativa personifica as palavras de Freire, sendo maior e estando acima de qualquer dicotomia, seja ela de opressores versus oprimidos ou de ricos versus pobres, tornando-se de fato um ‘restaurador da humanidade’ – na terminologia de Freire – em ambos. Esta capacidade restauradora, por ser quase sobre-humana, tem como fonte a forte conexão holística de Patativa com o seu meio (fusão esta muito aludida nas epistemologias indígenas, conforme visto anteriormente).

Para ilustrar tal fusão, não poderia deixar de citar Cora Coralina, a maior poetisa do Brasil central, sendo, assim como Patativa, uma *com* a terra e *da* terra. Tamaña a afinidade poética entre os dois<sup>12</sup> e dos dois com o meio que se pode imaginar os seguintes trechos sendo recitados em uníssono: “Eu sou a ramada / dessas árvores, / sem nome e sem valia, / sem flores e sem frutos, / de que gostam / a gente cansada e os pássaros vadios. / Eu sou o caule / dessas trepadeiras sem classe, / nascidas na frincha das pedras: / Bravias. / Renitentes. / Indomáveis. / Cortadas. / Maltratadas. / Pisadas. / E renascendo. / Eu sou a dureza desses morros, / revestidos, / enflorados, / lascados a machado, / lanhados, lacerados. / Queimados pelo fogo. / Pastados. / Calcinados / e renascidos.” (Coralina, 1984, p.48). “Eu sou de uma terra que o povo padece / Mas nunca esmorece, procura vencê, / Da terra adorada, que a bela cabôca / De riso na bôca zomba no sofrê.” (Assaré, 2004, p.95).

Salve a poetisa e o salve poeta! Salve os muitos Antônio e Coras, poetas ou não, por este Brasil adentro e por este mundo afora que permanecem no esquecimento e na escuridão da opressão socioeconômica, física, mental ou emocional. É que a lição de obstinação e atitude digna ‘de riso na boca’ frente à dura realidade e a capacidade de fênix de se reconstruir das cinzas e de reescrever e ser dono de sua própria história – ‘zombando’ mesmo na falta da visão, da audição e da mobilidade – sejam exemplos de lições de vida, de esperança e de humanidade aos que falta felicidade, não por necessidade de dinheiro e oportunidades, mas de generosidade e de grandeza interior.

12

Tal comentário implica um estudo comparativo em si, objeto para outro artigo.

## Referências

ANDRADE, Cláudio H. S. *Patativa do Assaré, as razões da emoção: capítulos de uma poética sertaneja*. Fortaleza: Editora UFC; São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

ANDREOTTI, Vanessa; SOUZA, Lynn. *Learning to read the world through other eyes*. Derby: GED, 2008.

ASSARÉ, Patativa do. *Inspiração nordestina*. 3. ed. São Paulo: Hedra 2003.

BALCH, Oliver. *Viva South America! A journey through a restless continent*. London: Faber and Faber, 2009.

BHABHA, Homi K. *The location of culture*. London: Routledge, 1994.

BIKO, Steve. *I write what I like*. London: Penguin, 1988.

BIVENS, Felix; MORIARTY, Kathleen; TAYLOR, Peter. *Transformative education and its potential for changing the lives of children in disempowering contexts*. IDS Bulletin, n. 40, p.97-108, jan. 2009.

BOSI, Éclea. *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*. Petrópolis: Vozes, 1981.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas*. São Paulo: Edusp, 1996.

CARVALHO, Gilmar de (Org.). *Antologia poética*. 5. ed. Fortaleza: Edições Demócrito da Rocha, 2004.

\_\_\_\_\_. *Patativa do Assaré*. 3. ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2001.

\_\_\_\_\_. *Patativa do Assaré: pássaro liberto*. Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2002.

CHEN, Laiz; BELGEONNE, Clive. *Education for community cohesion: lowest common denominator or daring to be different? Critical Literacy: theories and practice*, n. 2, p.76-86, jul. 2008.

CORALINA, Cora. *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. 6. ed. São Paulo: Global Editora, 1984.

FEITOSA, Luiz T. *Patativa do Assaré: a trajetória de um canto*. São Paulo: Escrituras, 2003.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

GALVÃO, Ana M. de O.; PIERRO, M. C. di. *Preconceito contra o analfabeto*. São Paulo: Cortez, 2007.

GRUPPI, Luciano. *O conceito de hegemonia em Gramsci*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

GUINS, Raiford; CRUZ, Omayra Z. (Orgs.) *Popular culture: a reader*. London: Sage, 2005.

HARTLEY, John et al. *Key concepts in communication and cultural studies*. London / New York: Routledge, 1997.

HYMES, Dell. *Ethnography, linguistics, narrative inequality: toward an understanding of voice*. Exeter: Taylor&Francis, 1996.

MUNCK, R. *Contemporary Latin America*. Basingston: Palgrave Macmillan, 2008.

NGŪGÍ, wa Thiong'o. *Decolonising the mind: the politics of language in African Literature*. London: James Currey / Nairobi: Heinemann Kenya / Portsmouth N.H.: Heinemann, 1989.

\_\_\_\_\_. *Barrel of a pen: resistance to repression in neo-colonial Kenya*. London / Port of Spain: New Beacon Books, 1983.

MEIRELES, Cecília (Trad.) *Poemas chineses*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

PATATIVA do Assaré: ave poesia. Edição: Rosemberg Cariry. Brasil, Cariri Filmes / Iluminura Filmes, 2009.

PATATIVA do Assaré: um poeta do povo. Produção: Jefferson de Albuquerque Júnior e Rosemberg Cariry. Fotografia: Hermano Penna. Brasil, 1984.

RODRIGUEZ, Ileana. *The Latin American subaltern studies reader*. Duke University Press, Durham, NC, 2001.

RUBIM, Antônio A. C.; BARBALHO, Alexandre (Orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.

SAID, Edward W. *Culture and Imperialism*. London: Vintage, 1994.

SPÍNOLA, Rodolfo. Uma festa para Patativa do Assaré In: *O Estado de S. Paulo*, p.3, 1989.

SPIVAK, Gayatri C. *The Postcolonial Critic*. London: Routledge, 1990.

VISWANATHAN, Gauri (Ed.). *Power, Politics and Culture: interviews with Edward W. Said*. London: Bloomsbury, 2005.

YEZZA, Hicham (Ed.) *The Meaning of Bob Dylan*. In: *Ceasefire Magazine*, Summer, 2009.



## SOBRE OS AUTORES

Ria Lemaire,

a holandesa “adotada” por Poitiers, tornou-se uma referência para os estudos do cordel no Brasil. Perdemos a conta das vezes que veio ao Nordeste e que levou o Nordeste para o mundo. É Professora Emérita da Universidade de Poitiers e diretora do Fonds Raymond Cantel, um acervo e centro de pesquisas que homenageia o professor responsável por fazer o cordel brasileiro ser lido e ouvido pela Europa.

Edilene Matos

marcou presença na coordenação do Núcleo de Pesquisa e Cultura de Literatura de Cordel da Fundação Cultural do Estado da Bahia. Fez doutorado na PUC-São Paulo com tese sobre Castro Alves. Foi professora do Mestrado em Literatura da PUC paulistana. Hoje, está ligada ao Instituto de Cultura e Artes da UFBA. É autora de trabalhos seminiais sobre Cuíca de Santo Amaro e Minelvino Francisco Silva, nomes representativos do cordel da Bahia.

Francisca Pereira dos Santos,

a Fanka, é Mestre em Sociologia pela UFC e Doutora em Literatura pela UFPB. Tem feito trabalhos sobre as relações de gênero no cordel. É professora da UFC-Cariri, ligada ao Curso de Biblioteconomia. Organizou a coletânea *Romaria de Versos: Mulheres cearenses autoras de cordel* (SESC- Cariri, 2008). Antes, fez parte da “Sociedade dos Cordelistas Mauditos”, grupo que pôs o cordel de ponta-cabeça.

Roberto Benjamin

é Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Rural de Pernambuco, à qual esteve ligado, como professor e pesquisador, por muitos anos. Tem produção farta e competente sobre o campo da “folkcomunicação”, onde pontificou o teórico Luiz Beltrão. Foi presidente do Conselho Nacional de Folclore. Tem trabalhos sobre Dila, a gráfica de Athayde e organizou a recolha pernambucana dos *Contos Populares Brasileiros*.

Cláudio Henrique Sales Andrade,

quando jovem, bancário, viveu em Assaré e tornou-se amigo de Patativa. Depois foi para São Paulo, onde fez Mestrado e Doutorado na FFLCH, da USP, sob orientação do professor Valentim Facioli. Sua dissertação foi publicada como *As razões da emoção: capítulos de uma poética sertaneja*, com os selos da Nankin e das Edições UFC, em 2004. Seu doutorado é ainda inédito em livro. Vive em São Paulo, onde é professor universitário.

Luís Celestino Júnior

é graduado em jornalismo pela UFC. Fez Mestrado em Comunicação na UERJ, defendendo dissertação sobre “A Fome na Imprensa”, publicado este ano com o selo do Laboratório de Estudos da Oralidade (LEO) / UFC-UECE. Foi professor substituto na UFC. Neste texto, aproxima as articulações teóricas desenvolvidas para o Mestrado da figura de Patativa do Assaré.

Maria Silvana Militão de Alencar

licenciou-se em Letras pela UFC em 1976. Defendeu a primeira dissertação sobre Patativa do Assaré, no Mestrado em Linguística da UFC, em 1997. Concluiu o Doutorado em Linguística, também pela UFC, em 2007, orientada pela professora Socorro Araújo. Hoje, é professora substituta na UFC.

Gabriela Reinaldo

é graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela UFC. É Mestre e Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC de São Paulo, com orientação de Olga de Sá, estudando Guimarães Rosa. Seu doutorado foi lançado em livro com o título *Uma cantiga de se fechar os olhos: mito e música em Guimarães Rosa* (São Paulo: Annablume, Fapesp, 2005). Gabriela hoje é professora do Instituto de Cultura e Arte da UFC.

Sylvie Debs,

professora da Universidade Robert Schumann, de Strasbourg, França, é hoje Adida Cultural da França em Belo Horizonte (MG). Defendeu tese sobre Cinema e Literatura no Brasil: Os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional, publicado pela L’Harmattan, Paris, em 2002, bem como o livro *Brésil, l’atelier des cinéastes*, publicado por essa mesma editora, em 2004. Organizou o volume sobre Patativa do Assaré, a quem conheceu pessoalmente, para a Biblioteca do Cordel (São Paulo: Hedra, 2000).

Simone Mendes

é graduada em Letras, com licenciatura plena em Português e Inglês, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2004) e Mestre em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais (2006). Atualmente, é doutoranda do programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Minas Gerais e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG).

Gilmar de Carvalho,

jornalista, é professor do Curso de Comunicação Social da UFC desde 1984. Integra o colegiado do Mestrado em Comunicação e do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da UFC. Mestre em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo, defendeu dissertação sobre *Publicidade em cordel* (São Paulo: Maltese, 1994). É Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-São Paulo, com a tese *Madeira Matriz* (São Paulo: Annablume, 1999). Tem vários livros publicados sobre Patativa do Assaré, bem como artigos em revistas acadêmicas.

Luiz Tadeu Feitosa

é formado em Biblioteconomia (UFC), Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC de São Paulo e Doutor em Sociologia pela UFC, com tese sobre Patativa publicada pela Editora Escrituras, de São Paulo, em 2003, com o título de *Patativa do Assaré: a trajetória de um canto*. É professor do Departamento de Ciências da Informação da UFC. Organizou o livro *Digo e não peço segredo*, do Patativa, em parceria com o fotógrafo Robson Melo. Era amigo pessoal do poeta, como Cláudio Andrade e Gilmar de Carvalho, e desenvolveu boa parte de suas pesquisas na casa do Patativa, em Assaré.

Laiz Rubinger Chen

é professora de Português e Cultura Brasileira na University of Nottingham no Departamento de 'Spanish, Portuguese and Latin American Studies' e no 'Centre for the Study of Social and Global Justice', Inglaterra. Sua pesquisa de doutorado examina as diferentes formas de cooptação da cultura popular de tradição oral no Brasil e tem como figura central o poeta Patativa do Assaré.



PATROCÍNIO:

**Banco do  
Nordeste**



*O nosso negócio é o desenvolvimento*

**coelce**

Companhia Energética do Ceará

APOIO:



Prefeitura de  
**Fortaleza**



**CETREDE**  
Centro de Treinamento e Desenvolvimento



**ASSEMBLEIA  
LEGISLATIVA  
CEARÁ**



**F U N C A P**



REALIZAÇÃO:



**UNIVERSIDADE  
FEDERAL DO CEARÁ**



**ASTEF**



**ADUFC**  
SEÇÃO SINDICAL DA ANDES-SN  
DEMOCRACIA E SABER



**FCPC**

ORGANIZAÇÃO:



AÇÃO CULTURAL:

“ESTE PROJETO É APOIADO PELA  
SECRETARIA ESTADUAL DA CULTURA  
LEI Nº13.811, DE 16 DE AGOSTO DE 2006.”



**GOVERNO DO  
ESTADO DO CEARÁ**  
Secretaria da Cultura



Coordenadoria de Comunicação Social  
e Marketing Institucional

