

As Perspectivas de Oralidade em Patativa do Assaré

Hernany Donato de Moura

Mestre em Letras pela Universidade Federal de Sergipe

E-mail: hernanydonato@gmail.com

Resumo

Este trabalho analisa a oralidade encontrada na obra de Patativa do Assaré, a partir de trechos do seu primeiro livro, *Inspiração Nordestina*, bem como do último trabalho, *Cante lá que canto cá*. Desse modo, inventariamos o percurso em que o poeta passa de uma oralidade primária para um processo de oralidade mista, as quais se manifestam no exercício da *performance*, dentro do quadro da cultura popular do nordeste brasileiro ao longo do século XX.

Palavras-chave: Poesia popular – oralidade – performance.

Abstract

This work analyzes the orality encountered in the work of Patativa de Assaré, on the basis of selections from his first book *Northeastern Inspiration*, as well as his last work, *Sing There What I Sing Here*. In doing this, we inventory the route by which the poet passed from a strict and pure orality to a mixed orality in which is manifest the exercise of the act of performance within the context of the popular culture of twentieth century Northeastern Brazil.

Keywords: Popular poetry, oral tradition, performance.

Este trabalho parte da necessidade de analisar algumas poesias presentes em duas das mais importantes obras do bardo cearense Antônio Gonçalves da Silva, o Patativa do Assaré, poeta da tradição oral comum no nordeste brasileiro. As obras analisadas são *Inspiração Nordestina* (1956) e o *Cante lá que eu canto cá- Filosofia de um trovador sertanejo* (1978), livros que perfazem momentos distintos da lira do poeta, diversificando a oralidade de seus versos dentro do quadro evolutivo da história do Brasil durante o século XX.

Há quem diga que o sertão seja visto como um espaço de duplicidade semântica, ora interpretado como terra da tradição ou berço da cultura brasileira, ora também visto como terra de selvagens e de pessoas incivilizadas. A partir destas inferências acerca do que compõe o sertão, percebemos que a oralidade é uma das marcas delimitadoras desse nordeste tão peculiar e, talvez, pitoresco.

A influência marcante da cultura oral no interior nordestino se faz presente nas manifestações culturais, seja por meio de grupos folclóricos, seja na literatura de tradição ibérica, nas quadrinhas populares advindas de Portugal, pela influência do ABC, das canções de gesta comuns aos ciclos do gado, pelas cantorias, emboladas e da literatura de cordel.

O poder da oralidade nessas comunidades se faz tanto pela ausência de educação escolar, quanto pelas elevadas taxas de analfabetismo, fatores que desgastaram um pouco do sentimento e a confiança de Patativa, que representava a força da voz e a tradição de comunidades, fortemente fundamentadas na oralidade.

Em entrevista cedida no dia 12 de janeiro de 2010, na Serra de Santana-Ce, Seu Raimundo Sidrão, genro do poeta, demonstra naturalmente esse tipo de relação fundamentada na confiança e no respeito que a tradição oral transmite. Essa relação é bem nítida quando Raimundo Gonçalves explica sobre a propriedade herdada e deixada por Patativa:

Patativa deu a parte da herança que recebeu da mãe a Boaventura. Nós temos um direito por que é uma coisa do Memorial, mas se deixar de ser do Memorial passa a ser do Boaventura por que Patativa deu

e nós tudo vimo ele dá. O que ele fez não será desmanchado e aqui nesse nosso meio, nessa família tudo é assim, dando a palavra não precisa assinar papel não. Falou tá falando. E Patativa era assim se ele dissesse uma coisa, pronto! Porque eu acho que o homem é a palavra. Só é homem se você assinar o documento? [...] Porque papel assinado por cabra sem vergonho - meu amigo- num vale um pingão! (GONÇALVES, 2010)

O poeta, em 1921, aos 12 anos, frequentou a escola por apenas um semestre, por meio das cartilhas de Felisberto Rodrigues Pereira de Carvalho, editadas entre 1892 a 1959, pela Livraria Francisco Alves (CARVALHO, 2008, p. 18). Embora o professor tivesse uma relação carinhosa com os alunos, sua fragilidade era demonstrada pela sua falta de preparação, o que dificultava o aprendizado principalmente em aulas de pontuação, fato que proporcionou a Antônio marcar sua pontuação a partir do ritmo das palavras e de sua voz (DEBS, 2000, p.15). As “marcas da oralidade” representam traços fundamentais para sua vida de poeta e agricultor. O menino Antônio aprendia a juntar as letras com facilidade e dedicava-se à leitura solitária dos folhetos de cordel ou ficava escutando seu irmão Zezé em suas *performances* de leitura, ensaiando, ainda criança, os seus primeiros versos.

A oralidade se apresenta no canto popular tradicional, danças, jogos, cantigas de embalar crianças, romances, aboios de vaqueiros, anedotas entre outras modalidades existentes. No segundo momento, aparece-nos na reimpressão de livrinhos vindos principalmente de Espanha e Portugal, cujos motivos literários eram referentes aos séculos XIII, XIV, XV, XVI, entre os quais circulavam “A Donzela Teodora; Imperatriz Porcina; Carlos Magno e os Doze Pares da França”, nos quais as temáticas de época, de guerras, estórias fantásticas de animais, fábulas, ciclo do gado e amor sempre se faziam presentes.

Embora o senso comum relegue a invenção dos desafios ao Sertão nordestino, Câmara Cascudo relata que tais modalidades existiam na Grécia, mais especificamente, na contenda entre pastores, composta de forma alternada e que os contendores respondiam em número igual de versos. Cascudo (1978: p. 176) ainda afirma: “A técnica

de canto amebou fora empregada por Homero na *Íliada*, I, 604, e na *Odisséia*, XXIV, 60.”

No canto amebou, disputa poética entre bufões, *tenson*, percebe-se a semelhança através do clima de disputa e combate com o desafio tão conhecido no nordeste brasileiro. Inclusive o nome “desafio” nós herdamos de Portugal onde a modalidade poética foi assimilada com mais facilidade pelas camadas populares. Na construção do Brasil temos ainda a interferência dos cantos indígenas, geralmente entoados de forma coletiva o estribilho das canções. Cascudo (1978: p.183) alerta-nos também para a facilidade narrativa e de comunicação que os africanos nos trouxeram através de suas *loas*.

De 1930 a 1955, o poeta vive um período fértil em sua lira, produzindo boa parte de sua poesia estruturada basicamente dos moldes orais, de modo que não havia registro escrito de nenhuma dessas poesias. Através das interlocuções frequentes de Patativa nos programas de rádio da região, o filólogo José Arraes de Alencar, maravilhado com sua performance convida-o para publicar um livro, o qual fora datilografado por Moacir Mota, funcionário do Banco do Brasil no Crato, Ceará. Vem a público, em 1956, “*Inspiração Nordestina*”, publicado no Rio de Janeiro, pela Borsoi Editores, fazendo com que a poesia de Patativa fosse registrada graficamente, o que possibilitou novas formas de divulgação e de leitura.

Em 1958, o poeta participa das frentes de trabalho no Sertão cearense, recebendo pouco dinheiro e mantimentos básicos de péssima qualidade, como relata sua filha Inês Cidrão:

Foi em 58. Pra lá do Assaré. Recebia feijão que não cozinhava, farinha mofada, é que nem no “ABC do Nordeste flagelado”, eu digo que aquilo ali Pai tirou por isso aí, viu...E rapadura, óleo coisa assim. Mas Ele ficava satisfeito, eu também ficava porque Ele ia e tinha uma barraca grande, que chamavam de Barraca Amarela que era só do pessoal aqui da Serra, aí tinha os apontador, tinha feitor e tudo. Pai não. Pai ia pra trabalhar, mas não trabalhava quase nada que o povo exigia que Ele ficasse mais ali com

aquele pessoal que não trabalhava pra recitar poesia, aí levava uma vida boa, graças a Deus. (CIDRÃO, 2010)

Nota-se que o poeta passa aproximadamente 25 anos criando sua lavra poética, utilizando-se da tradição oral e da transmissão oral sem interferência da palavra “deitada no papel”. Segundo Zumthor (1993, p.17), a tradição oral se situa na duração e a transmissão oral se constitui no momento da *performance*, no instante em que ela acontece.

Ao traçar esse introdutório percurso de sua vida e, consequentemente, de sua obra, notamos a mudança na oralidade das obras do poeta cearense. Após um longo período de produção estritamente oral, o que Zumthor (1993, p. 18) chama de “oralidade primária”, ou seja, aquele que não tem contato com a escrita e que vive em espaços “incivilizados”. Logo, percebemos, em *Inspiração Nordestina*, uma escrita que, além de servir de registro e documentação, contém fortes tonalidades da oralidade.

Tais características estão presentes em sua obra inicial, frutos de uma crítica social incipiente, porém relata-nos o esquecimento e ausência de recursos, pelos quais eram concretizadas as vias do desenvolvimento regional no interior do Brasil. Em *Poeta da Roça*, são nítidas as marcas orais que, durante anos, foram divulgadas em feiras, espaços públicos, sítios e também pelo rádio:

[...]

Sou poeta das brenha, não faço o papé
De argum menestré, ou errante cantô
Que veve vagando, com sua viola,
Cantando, pachola, à percura de amô.

[...]

Não tenho sabença, pois nunca estudei,
Apenas eu sei o meu nome assiná.
Meu pai, coitadinho! Vivia sem cobre,
E o fio do pobre não pode estudá. (1999, p.27)

É nítido observarmos, em *Inspiração Nordestina*, uma temática voltada para assuntos referentes ao homem e à natureza, criticando, com constante veemência, os problemas de ausências e, portanto, do esquecimento relegado às populações rurais do interior nordestino. A presença de características líricas, pautadas na obser-

vação da natureza, na manutenção das tradições pela organização e trabalhos coletivos transpostos por uma prática discursiva de unir realidade, cotidiano e versos é um exercício comum, como se verifica nos versos de *O puxadô de roda*:

Sim senhô, sou puxadô,
 Naquele tempo passado,
 Por todos agricultô
 Da Serra fui percurado.
 Vevia sem aperreio,
 Sempre pegado no veio,
 Mais Chico da Ventura;
 Nós era vê dois Sansão,
 De camisa de argudão
 Amarrada na cintura.
 [...]
 Sei que o senhô não conhece
 E também não adivinha
 O lugío que merece
 Uma casa de farinha;
 Pois seu dotô tem vevido
 Na capitá, invorvido
 Na política danada,
 Discurçando na Sembréia,
 Não pode tê boa idéia
 Do que é uma farinhada .(2002, p.30)

Com base nos versos dispostos acima, o narrador se baseia na experiência adquirida a partir de sua realidade, pois, através das relações sociais vividas, delinea sua crítica não se valendo de uma submissão latente, porque tem plena noção de suas atribuições diante de sua comunidade. Patativa parte de maneira “inocente” e humilde do micro, ou seja, de sua realidade para, enfim, transcrever uma realidade social presente nos interiores do nordeste e de outras regiões.

O cearense se apropria com leveza da “faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1994, p.198), fundamentando sua abordagem em polos de argumentações opostas, ou seja, de pontos de vistas divergentes. O poeta se insere nas categorias de Benjamin que são exemplos constitutivos de narradores anônimos, pois se aproxima da figura do “camponês sedentário” como aquele que ganhou sua vida sem sair de seu lugar, mas conhecedor de suas tradições.

Diferentemente de outros escritores que adotam o espaço sertão para construir sua obra, a poesia de Patativa tem capacidade de curar dor com dor, pois se fundamenta e se articula na experiência de vida e nas verdades ali encontradas. O poeta é partícipe de toda sua história narrada em versos.

Segundo Alfredo Bosi,

Narrar a necessidade é perfazer a forma do ciclo. Entre a consciência narradora, que sustém a história, e a matéria narrável, sertaneja, opera um pensamento desencantado, que figura o cotidiano do pobre em um ritmo pendular: da chuva à seca, da folga à carência, do bem-estar à depressão, voltando sempre do último estágio ao primeiro. (1998, p.11)

É interessante analisar essa estrutura sertaneja presente na obra de Patativa através do olhar crítico de Maurice Aymard, sobre o qual reforça a importância narrativa e esquecida da “história das migalhas”, ou seja, do ponto de vista daqueles que se encontram em espaços limítrofes, nas margens. Aymard nos coloca:

A história confundiu-se com a memória, espontânea ou construída e mais frequentemente reconstruída, no duplo modo da vitória sobre o silêncio imposto, da alteridade e do alternativo. É a memória de indivíduos e grupos, aquela que contesta a *história oficial* dos historiadores no seu próprio princípio: a escolha de um ponto de vista *dominante*, falsamente neutro [...] (2003, p.20)

Diante de um contexto social e político desencadeado a partir da década de sessenta, marcado por instabilidades políticas, o nordeste brasileiro almeja projetos de desenvolvimento, que fujam apenas da acumulação de água. Em 1959, é criada a Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE) no governo de Juscelino Kubitschek, que, em articulação com outros órgãos federais como o Departamento Nacional de Obras contra a Seca (DNOCS, 1945), Banco do Nordeste (BNB, 1952), Companhia Hidroelétrica do São Francisco, (CHESF, 1948), coordena projetos relacionados ao desenvolvimento desta

região com financiamentos para pequenos agricultores no sentido de promover ainda o crescimento da agricultura familiar, mas também mantinham o assistencialismo como pagamento dos flagelados nas frentes de trabalho. Tais propostas ainda permaneciam divididas entre o “desenvolvimento” nordestino e a exploração predatória do sertanejo e das potencialidades da região para os pólos industriais (COHN, p.31).

Nos anos sessenta, o nordeste é assolado por diversas secas e o número de flagelados cresce substancialmente, deixando de ser considerado um problema regional para adquirir proporções nacionais. Diante desse quadro, em 1965, o presidente Castelo Branco, inaugura o monumento estatuário *Iracema* do artista plástico pernambucano, Corbiniano Lins. A propaganda do governo militar proferia que a *Iracema* “diante dos verdes mares bravios [...] consagra-se uma obra criadora, que se eternizou e que simboliza a sensibilidade e a cultura do povo cearense.”

O trecho seguinte fora retirado do documentário de Rosemberg Cariri *Patativa do Assaré- ave poesia (2008)*, quando o Jornalista Antônio Vicelmo recita versos proferidos por Patativa em programa de rádio no Ceará, em que critica a mencionada obra artística:

Vejo aumentar o flagelo
Muitos artigos subiram,
Por causa desse Castelo
Muitos castelos caíram
O sofrimento eu apelo
Para um supremo juiz
Por causa de Castelo
Nunca mais castelo fiz. (CARIRI, 2007)

Após a inauguração da imponente estátua, no Mucuri em Fortaleza, Patativa vai à Rádio Araripe e profere os versos acima, causando-lhe problemas entre os censores da ditadura, que pretendiam prender o agricultor-poeta. Os versos mostravam à população sertaneja, que o discurso oficial, em virtude de mascarar a rudeza da região, não condizia com a realidade vivida pelos sertanejos.

A década de 70 se inicia com o fervor do Mundial de futebol, no México, no momento em que o país estava imerso no governo militar que, além de cercear a produ-

ção artística e cultural, levantava a bandeira do “*milagre econômico*”. Conforme Ortiz (1985, p. 130), nessa época com a perspectiva real do Estado autoritário surge necessidades de reinterpretar categorias como nacional e popular por meio de uma política que priorizasse uma identidade “autêntica” do Brasil.

Com isso as representações das instituições que promoviam os planos de desenvolvimento da região passam a ser coordenadas por chefes militares, os quais não reconheciam o estado e a situação de flagelo da população. O povo passava necessidade e cada vez mais a falta de água e de alimentos provocava um clima de tensão nos pequenos núcleos populacionais (COHN, 1973, p. 70).

Na década de 70, foram registrados um elevado número de saques em mercearias, armazéns e galpões de armazenamento de sementes e, ao final dessa década, já eram registrados no nordeste mais de três milhões de pessoas na condição de flagelo, fatos que aumentavam os índices de migração para cidades que possibilitassem um maior grau de desenvolvimento.

O cante lá que eu canto cá- filosofia de um trovador sertanejo é publicado pela Editora Vozes em 1978, consagrando-se como a obra mais política de Patativa, mantendo ainda os traços marcantes da oralidade, mas de forma menos densa, pois estabelece-se uma relação direta com os problemas sociais enfrentados pelas camadas à margem de todo um processo social e político de desenvolvimento, como o roceiro do sertão nordestino e o operário situado nas fábricas das capitais.

Na obra aqui analisada, encontramos a presença de uma oralidade mista, pois a *influência do escrito permanece externa, parcial e atrasada* (ZUMTHOR, 1993, p. 18). A obra recorre de matrizes impressas do oral, que nos fazem inferir sobre o desenvolvimento da escrita em lugares antes legitimados pelos processos orais. No entanto, o texto em si dialoga entre tensões de cunho eminentemente político, fazendo do autor um símbolo na luta pelos direitos dos marginalizados no Brasil. No poema *Cante lá, que eu canto cá* notamos a tensão entre um Brasil rural, atrasado e outro urbano e desenvolvido:

Tudo o que procuro acho.
 Eu pude vê neste crima,
 Que tem o Brasi de Baxo
 E tem o Brasi de Cima.
 Brasi de baxo, coitado!
 É um pobre abandonado;
 O de Cima tem cartaz,
 Um do ôtro é bem deferente:
 Brasi de Cima é pra frente,
 Brasi de Baxo é pra trás.
 [...]
 Aqui no Brasi de Cima,
 Não há dô nem indignença,
 Reina o mais soave crima
 De riqueza e opulença;
 Só se fala de progresso,
 Riqueza e novo processo
 De grandeza e produção.
 Porém, no Brasi de Baxo
 Sofre a fême e sofre o macho
 A mais dura privação. (2002, p.272)

Com o lançamento de uma obra que intervém na atualidade, Patativa passa a divulgá-la em congressos estudantis e em comícios de tendência esquerdista, pois sua poesia representava a voz daqueles brasileiros distantes de uma condição de vida mais justa. Nesse período para tentar amenizar o “flagelo das secas”, alguns projetos chamaram a atenção do sertanejo, dentre eles as chuvas artificiais intrigavam a sapiência popular. Um avião, instrumentalizado com equipamentos de última geração, salpicava cristais de sais sobre as nuvens a fim de provocar chuvas no sertão, causando curiosidade entre os sertanejos e gastando vultosas quantias que poderiam ser destinadas a outros projetos mais simples e significativos. Como lembra Marco Antônio Vila:

Em março de 1981, de acordo com o projeto Modart (Modificação Artificial do Clima do Nordeste), tentou-se bombardear as nuvens da região com cloreto de sódio, despejado de quatro aviões, para provocar chuvas artificiais. Mas a experiência foi abandonada devido aos resultados pouco animadores e à ocorrência de chuvas naturais. (2000, p. 235)

Em “Ao Dotô do avião”, Patativa (1978, p.254) faz uma de suas denúncias ao desprezo e à presunção do poder pú-

blico em relação ao sertanejo, esclarecendo ao sertanejo o oportunismo dos políticos ao elaborar projetos elaborados em vultosas quantias que poderiam ser mais bem distribuídas entre a população. O discurso contra-hegemônico do autor revela-nos a crítica ao exacerbamento científico que, em sua maioria, dificulta o desenvolvimento regional e que favorece a elite latifundiária. Nesse diálogo entre o *rocêro* e o *dotô*, ele dá a voz primordialmente àquele que vive sofrendo privações, mas de forma consciente da falta de apoio dos dirigentes de sua nação. Patativa apresenta os versos:

Com as chuva de artifiço
 Proque não fez benifiço
 Ao povo do Ceará?
 Socorrendo esta pobreza
 Pra não dá tanta despesa
 À SUDENE e à COBÁ? (2002, p.256)

Percebemos que a oralidade é componente fundamental nas obras de Antônio Gonçalves da Silva, que se concretiza a partir da emissão da voz, com a qual se insere o jogo lingüístico, *performance* e o exercício da memória. A oralidade também se materializa na mesma intensidade quando representada no papel, possibilitando além de um registro, novas formas de leitura e de apropriação destes textos.

É a partir da oralidade, mesmo representada pelas formas escritas, que o poeta “transcria” seu universo e dele extraem subsídios para sua poética. Patativa é partícipe daquilo que ele vê e coloca em seus versos, as manifestações culturais construídas através de uma relação marcada por uma predominância oral, como também a partir de possibilidades da vida coletiva dentro de uma perspectiva do século XX.

Patativa mostra, através de sua poesia narrada, a mesma objetividade quer na linguagem, quer na narrativa imbuída de “sonhos possíveis” de transformação do sertão. Em suas poesias, extraem-se questionamentos de ordem sociocultural e políticos, nos quais suas personagens fustigam as ações daqueles que acumulam posses e dificultam a consolidação de uma sociedade mais justa.

Referências Bibliográficas

ASSARÉ, Patativa do. *Cante lá que eu canto cá*-Filosofia de um trovador nordestino. 13ªed. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. *Inspiração Nordestina* (contos de Patativa). 3ªed. Fortaleza: UFC, 1999.

AYMARD, Maurice. *História e Memória: Construção, Desconstrução e Reconstrução*. In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, n. 153, abril-junho de 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*- obras reunidas. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*- Ensaios de crítica literária e ideológica. Vol. 4. Ática, 1998.

CARVALHO, Gilmar de. *Patativa do Assaré* - Um poeta cidadão. 1.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. *Vaqueiros e Cantadores: Folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

COHN, Amélia. *Crise regional e planejamento* - O processo de criação da SUDENE. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973.

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

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

VILA, Marco Antonio. *A vida e Morte no Sertão*- História das secas no Nordeste nos séculos XIX e XX. São Paulo: Ed Ática, 2000.

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

Referência áudio-visual.

CARIRI, Rosemberg. *Patativa do Assaré – Ave poesia*. 2007.