

O CANTO DA PATATIVA: ORALIDADE E *PERFORMANCE* NA POESIA DE PATATIVA DO ASSARÉ.

THE SINGING OF PATATIVA: ORALITY AND PERFORMANCE IN THE POETRY OF PATATIVA OF ASSARÉ

Liliana Alicia Lavisse Teixeira¹

RESUMO:

Este trabalho apresenta um breve estudo da produção do poeta sertanejo Patativa do Assaré. Na investigação foi considerada a obra como um todo, sendo escolhidos alguns trechos de poemas para demonstrar a temática, relacionando-os a conceitos teóricos em torno da literatura popular, identidade, oralidade e *performance*. Para sustentação teórica foram consultados pesquisadores que dominam essas áreas, como Ong, Zumthor e Woodward entre outros. Patativa do Assaré participa de uma literatura que se transformou em força propulsora de mudanças na vida social e cultural de sua comunidade. A sua poesia fala do Nordeste que não quer mais fazer história baseada apenas na tradição, mas anseia caminhar para um futuro assentado na ruptura, na busca por uma nova identidade política e cultural. Formulados com os códigos de uma poética oral, os poemas só foram escritos posteriormente. À palavra juntou-se à voz e ao corpo, em ritual que, com o movimento, ganham sentidos. Encontra-se em toda sua obra uma série de significantes e simbolismos, que bem poderia se classificar como “arquivo oral”. O autor gostava de ser chamado de “Poeta social” porque aprendeu sobre a justiça, no que considerava o maior livro de todos, a bíblia com os ensinamentos de Cristo, dedicando-se a protestar e denunciar em prol do habitante sofrido do seu Sertão. Resulta válido conhecer o sertão e o sertanejo plasmados na poesia de Patativa, que contribuiu no crescimento e evolução da Literatura Popular Brasileira, como assim também de sua região e sua gente.

Palavras-chave: Patativa do Assaré. Poesia. Literatura Popular. Identidade. Oralidade. Performance.

ABSTRACT

This paper presents a brief study of the production of the backcountry poet Patativa do Assaré. In the investigation was considered the work as a whole. It was chosen some excerpts of poems to demonstrate the theme, relating them to theoretical concepts around the popular literature, identity, orality and performance. For theoretical underpinnings, it was consulted researchers who have mastered these areas, such as Ong, Zumthor and Woodward, among others. Patativa do Assaré participates in a literature that became the driving force of change in social and cultural life of this community. His poetry speaks of the Northeast who doesn't want more story based only on tradition, but looking to move towards a future sitting at break, in the search for a new political and cultural identity. Formulated with the codes of an oral poetic, the poems were written only later. At the word joined to the voice and body in ritual that, with the movement, wins senses. It is found throughout his work a series of signifiers and symbolisms, which could well be classified as "oral file". The author liked to be called "social Poet" because he learned about justice, considering the Bible as the greatest book of all, because of Christ's teachings. He devoted himself to denounce and protest in favor of the inhabitants suffered of his Hinterland. Thus, it is valid knowing the backwoods and the backcountry, which are enshrined in the poetry of Patativa, because it contributed in the growth and evolution of Brazilian Popular Literature, but also so its region and its people .

Keywords: Patativa do Assaré. Poetry. Popular Literature. Identity. Orality. Performance.

¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia-UFBA.

*Meu sertão tem coisa boa
E também tem coisa ruim;
Umas que fede a cupim
Outras que chera a
melão.*

1 INTRODUÇÃO

Dessa forma fala o poeta Patativa do Assaré da terra que habita e que é inspiração de seu canto, junto com sua gente, representantes do sertanejo que transita nesse espaço inóspito, assolado por longas secas, sofrimentos e injustiças, mas que também traz traços de força e outras paisagens mais amenas, que ressurge nas “cheias” quando vem a chuva e a terra agradece em verdor e fartura.

O sertanejo Patativa do Assaré² (1909-2002) cujo nome de nascimento é Antônio Gonçalves da Silva, nasceu no Município de Assaré, no Ceará: “Eu, Antônio Gonçalves da Silva, filho de Pedro Gonçalves da Silva e de Maria Pereira da Silva, nasci aqui, no sítio denominado Serra de Santana, que dista três léguas da cidade de Assaré (ASSARÉ, 2002, p.15). Compositor, repentista e poeta, achou a matéria prima de suas produções, na lida com a terra e na comunidade do lugar onde nasceu e viveu, o Nordeste.

Durval Muniz de Albuquerque (2011), no seu livro *A Invenção do Nordeste*, compreende o sertão como um lugar livre de influências e o considera mais “um espaço substancial, emocional do que um recorte territorial preciso; é uma imagem-força que procura conjugar elementos geográficos, linguísticos, culturais.” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 67). Assim, o sertão surge como um conjunto de imagens sempre vistas como exótica – isso no entender do homem intelectual do sudoeste e do sul –, como uma ideia que implica sentido de alma, de essência, de raízes, em uma visão simplista, quando não maniqueísta.

Nessa obra, o autor acima citado, desenvolve uma ideologia, a respeito desta região, que desconstrói o sentido tradicional de um nordeste posicionado como vítima, como colonizado, miserável de corpo e alma. Ele apresenta esse nordeste como resultado de desvios nas relações de poder e propõe descobrir que forças e que relações são essas, colocando-se da seguinte forma:

² Segundo o Aurélio, patativa é “Ave passeriforme, fringílida (*S. falcistrois*), da faixa costeira do Brasil este meridional; patativa-do-sertão”. Figurativamente, “Cantor de voz maviosa.”

Nós, os nordestinos, costumamos nos colocar como os constantemente derrotados, como o outro lado do poder do Sul, que nos oprime, discrimina e explora. Ora, não existe esta exterioridade às relações de poder que circulam no país, porque nós também estamos no poder, por isso devemos suspeitar que somos agentes de nossa própria discriminação, opressão ou exploração. Elas não são impostas de fora, elas passam por nós. Longe de sermos seu outro lado, ponto de barragem, somos ponto de apoio, de flexão. A resistência que podemos exercer é dentro desta própria rede de poder, não fora dela, com seu desabamento completo. O que podemos colocar são deslocamentos do poder que nos impõem um determinado lugar, que reserva para nós um certo espaço (ALBUQUERQUE, 2011, p.32).

Dessa maneira, propõe buscar a formação histórica de um preconceito para entender como se formulou um arquivo de imagens e enunciados, que se transformaram em “verdades” que passaram a dirigir a voz da mídia, inclusive; descobrir que região é essa e qual é sua identidade.

2 DESENVOLVIMENTO

A procura da identidade foi preocupação dos homens desde o final do século XVIII, quando necessitaram se identificar com um território imaginário, delimitado por fronteiras e utilizando símbolos e signos que representassem essa ideia de nação. O Brasil tentou encontrar essa homogeneização, buscando superar as diferenças. Essa tentativa, no entanto, revelou a fragmentação do país e fez com que surgissem, de forma visível, os regionalismos.

O regionalismo seria uma das primeiras vias de definição da consciência local. Segundo Antônio Cândido:

O nosso regionalismo foi antes forjado em posições regionalistas. Mas o regionalismo pré-modernista se mostrava, com seu “conto sertanejo”, artificial, pretensioso, criando um sentimento subalterno e fácil de condescendência em relação ao próprio país, encarando com olhos europeus nossas realidades mais típicas. O homem do campo é visto como pitoresco, sentimental, jocoso (CÂNDIDO, 2010, p.121).

Para o intelectual regionalista – em sua maioria com a formação acadêmica feita no sudoeste – a cultura regional resumia-se em elementos raros, que se configuravam como relíquias em via de extinção e sempre em posição subordinada, tomando o folclore e a cultura popular com uma postura de superioridade. O olhar é distante e procura afirmar a brasilidade por meio da diversidade, pela manutenção de tipos e personagens.

A produção regionalista de princípio de século XX obedecia a um projeto naturalista-realista, que se esforçava em descrever fielmente o meio, não raro, com uma visão extra nordestina. Entretanto, no Brasil, esse projeto deu origem a um estilo tropical, emocional e

sensual que pretendia ser diferente do estilo europeu. Um expoente brasileiro dessa época é a obra de Euclides da Cunha, *Os Sertões* (1906), tomada como marco dessa produção nacional. Em Euclides aparecem por primeira vez os pares de opostos que irão perpassar os discursos sobre nacionalidade: paulista versus sertanejo, litoral versus sertão.

Segundo Durval de Albuquerque (2011):

O sertão aparece como um lugar onde a nacionalidade se esconde livre das influências estrangeiras [...] é uma imagem-força que procura conjugar elementos geográficos, linguísticos, culturais, modos de vida, bem como fatos históricos de interiorização (ALBUQUERQUE, 2011, p.67).

A partir daí o sertão será sempre um espaço visto como repositório de uma cultura folclórica, tradicional, base de uma falsa cultura nacional. A identidade que se estabelece tem como apoio o passado, a memória e as tradições. O folclore terá um papel importante na afirmação de uma identidade construída olhando o passado, buscada em padrões de sociabilidade patriarcal e até escravista. Câmara Cascudo destaca-se quanto a idealização do elemento popular adotando uma visão museológica do elemento folclórico. Trata-se de uma postura estática que impede a criatividade e perpetua hábitos, costumes e concepções.

Depois da Semana de Arte Moderna, tradicionalistas e modernistas irão embrenhar-se em uma disputa acirrada. Tanto Gilberto Freyre, como José Lins do Rego, tentam afirmar o movimento tradicionalista e regionalista, acusando os modernistas de centralizar a produção cultural. “Para Freyre, o Nordeste voltaria a ser uma região criadora, desde que recuperasse suas tradições e praticasse o verdadeiro regionalismo, não o estadualismo” (ALBUQUERQUE, 2011, p.104).

Na década de trinta dar-se-á a transformação da literatura regionalista em literatura nacional. Surge o que irá se chamar de “romance de trinta” que tem como tema central a decadência da sociedade patriarcal e sua substituição por uma sociedade urbano-industrial. Os autores tentarão acompanhar esse momento de transição, unindo-se à luta e aproximando-se do povo e denunciando as condições sociais do momento.

Antônio Cândido resume essa produção da seguinte forma:

O “romance de trinta” aborda, a partir de enunciados sociológicos, as “várias realidades do Nordeste”, levando à superação da tradicional dicotomia que atravessava a produção regionalista naturalista, entre litoral e interior. O homem do interior deixa de ser visto como um ser exótico, pitoresco, que não se encaixava nos padrões emanados das cidades, e passa a ser abordado na sua constituição sociológica e psicológica, denotando o seu pertencimento a um todo social e não mais um ser estranho, apartado da realidade da civilização (CÂNDIDO, 1961, p. 52).

Surgem desse modo, personagens típicos, exemplares que devem promover a identificação do leitor com os seus comportamentos, valores, formas de pensar. Representam a essência do ser regional ou lugares sociais bem definidos. Esse tipo deve apresentar veracidade, deve apresentar experiências e práticas sociais que sejam facilmente reconhecidas pelo leitor. Aquele sertanejo decadente física e moralmente, seco na linguagem e nas relações sociais teria que dar lugar a um novo homem influenciado pela explosão das diferenças. Um ser revolucionário em busca do restabelecimento da sua identidade.

Kathryn Woodward (2011) apresenta a ideia de que “a identidade é marcada pela diferença, mas parece que algumas diferenças são vistas como mais importantes que outras, especificamente em lugares articulares e em momentos particulares” (WOODWARD, 2011, p.11). Segundo essa autora, a base da discussão sobre essas questões de identidade estaria na tensão entre perspectivas essencialistas e não essencialistas. A primeira corresponderia a características comuns dentro de um grupo, aquelas que todos compartilham e, a segunda, às características diferentes e comuns e, também, às mudanças através do tempo. O nordestino não escapa a essas características comuns do grupo, da região, e nem deve. Isso faz parte de sua identidade; mas as características diferentes devem ser destacadas e respeitadas fazendo de cada indivíduo um ser único com sua identidade mutável, dadas as circunstâncias e o passar do tempo.

O cordel fará parte desta estrutura narrativa, com códigos que são incorporados na cultura nordestina. Esse tipo de produção é difusor das imagens e temas que compõem a ideia de Nordeste e funciona como repositório de imagens que serão agenciadas por outras produções culturais “eruditas”, como o cinema e o teatro ou a literatura. O cordel irá reforçar a visão tradicionalista que impregnará parte da produção dessa região. Trata-se de narrativas da Literatura Popular que reforçam o Nordeste das margens, dos excluídos, pessoas sem nome, escravos, histórias passadas de geração em geração de forma oral, tidas como primitivas numa determinada época e valorizadas em novo contexto, a partir da segunda metade do século XX.

A Literatura Popular, considerada até bem pouco tempo, como literatura “menor”, atualmente é objeto de estudos acadêmicos que pretendem transformar essa subordinação e mostrar sua grande importância. A respeito dessa mudança de estatuto, Havelock (1988), informa: “O ano de 1963 fornece uma data de viragem conveniente, ou, talvez melhor, uma data em que parece rebentar uma represa na consciência moderna” (HAVELOCK, 1988,

p.38). O autor se refere a esse ano, 1963, como um marco em que começaram a se considerar e relacionar fatos importantes a respeito da língua falada. Ocorreu, segundo ele, o concurso de cinco publicações separadas, de cinco autores que viriam a ser significativas para o campo das letras e da cultura. Seriam essas: *La Pensée sauvage* (Lèvi-Strauss), *The consequences of literacy* (Goody e Watt), *The Gutenberg Galaxy* (McLuhan), *Animal Species and Evolution* (Mayr) e *Preface to Plato* (Havelock). “Esses títulos, sem o saberem na época, iluminaram o papel da oralidade na história da cultura humana e a sua relação com a literacia” (HAVELOCK, 1988, p 39). Todas essas obras trataram da questão da oralidade e abriram espaço para estudos futuros.

Walter Ong (1987) em *Oralidad y escritura*, realiza um minucioso estudo da oralidade, pergunta-se a respeito da necessidade do mundo erudito ter-se voltado para esse tema e apresenta algumas considerações:

Salvo en las décadas recientes, los estudiosos lingüísticos se concentraron en los textos escritos antes que en la oralidad por una razón que resulta fácil de comprender: la relación con el estudio mismo de la escritura. Todo pensamiento, incluso el de las culturas orales primarias, es hasta cierto punto analítico: divide sus elementos en varios componentes. Sin embargo, el examen abstractamente explicativo, ordenador y consecutivo de fenómenos o verdades reconocidas resulta imposible sin la escritura y la lectura. Los seres humanos de las culturas orales primarias, aquellas que no conocen la escritura en ninguna forma, aprenden mucho, poseen y practican gran sabiduría, pero no “estudian” (ONG, 1987, p. 18).

A forma de aprender dessas pessoas resulta interessante nesse trabalho, porque assim acontece no Sertão. Aprendem pelo treino, acompanhando os que possuem o conhecimento; escutando; por repetição do que escutam; por meio dos provérbios que dominam e compilam; participando de uma espécie de memória corporativa. Essa forma de aprender poderia ser considerada uma forma de estudo, mas não no sentido estrito. Quando o estudo, na sua concepção de uma extensa análise, se faz possível com a incorporação da escritura, a primeira coisa a examinar é a língua e seus usos. A fala é inseparável da consciência humana, sendo alvo de estudos desde tempos remotos. “La escritura nunca puede prescindir de la oralidad [...] dondequiera que haya seres humanos, tendrán un lenguaje” (ONG, 1987, p. 16). Para transmitir seus significados, todos os textos escritos precisam se relacionar de alguma maneira com o mundo do som, ambiente natural da linguagem.

Ong (1987) aponta para a dificuldade de se entender a oralidade primária, com precisão e sentido. A escrita possibilita uma semelhança entre as palavras e as coisas; podemos vê-las e tocá-las inscritas em textos e livros ou representadas por objetos concretos. As palavras escritas constituem remanentes. A oralidade não possui este caráter de

permanência. Quando a história oral é relatada, o único que existe é o potencial de memorizá-la e contá-la, por alguns seres humanos, capacidade minimizada nas pessoas do mundo da escrita pela falta de treino de escutar e memorizar.

Jerusa Pires (1995) chama de “matriz impressa” o acervo de narrativas, enredos e situações que pareciam perdidos no tempo, que aparecem, como por milagre, articulando-se e sustentando novas criações. Ao seu entender, para mergulhar nos fenômenos da oralidade e o mundo “fascinante da criação popular”, não se pode deixar de lado todo o circuito impresso:

A exemplo do que ocorreu na Europa e em Portugal mais diretamente no nosso caso, houve no Brasil a força de impacto de editoras que popularizaram histórias, provenientes de repertório muito difundido no ocidente e que, divulgadas em brochuras, ancoraram em nossa ‘literacy’ tão oralizada e em nossa ‘pré-literacy’ que é também voz e gesto (PIRES, 1995. p.46).

Assim, esses textos funcionaram como ponto de apoio para as novas criações e como aval das numerosas tendências do imaginário popular. As editoras fizeram circular coletâneas de livros infantis com histórias da carochinha, das mil e uma noites e de autores de outros lugares como o conto russo, que a autora apresenta no texto em questão.

O conjunto de obras que chegou ao Brasil, evidentemente não era exclusivamente lusitano; era peninsular, pois se divulgou igualmente nos lugares da colonização espanhola. Encontram-se, na Espanha e nos países hispano-americanos, traços da presença desse romanceiro, não raro das mesmas narrativas. Sabe-se que o cordel tem origem lusitana, e que esse nome obedece ao fato de os folhetos serem presos a um barbante ou cordel para serem expostos e divulgados (manuscritos ou impressos, depois que se difundiu a imprensa); na Espanha se chamavam *pliegos sueltos*, o que corresponde à denominação em português de “folhas volantes”. Eram vendidas nas feiras, nas romarias, praças ou ruas. Registravam-se acontecimentos do cotidiano, históricos e narrativas tradicionais. Esse acervo embarcou com os colonizadores e se fixaria no Nordeste como literatura de cordel, divulgado oralmente pelos cantadores e pelos folhetos que se espalharam por toda a região.

Ria Lemaire (2000), escreve sobre a produção nordestina:

Até hoje se encontram aí – coexistentes e reunidos num espaço de menos de um século e meio – todas as fases da história das tecnologias da comunicação [...] Trata-se de um imenso laboratório vivo, em que coexistem, transitam, se confrontam e se completam todas as fases, transições e combinações que a história das tecnologias da comunicação pode provocar no mundo ocidental no seu percurso milenar (LEMAIRE, 2000, p.91).

A história que a Europa levou mil anos para percorrer encontra-se no Nordeste, à disposição do pesquisador, nos textos de poetas analfabetos, semianalfabetos, os que sabem

ler e escrever e outros que se comunicam pela internet com domínio absoluto desse meio. A origem dessa arte poética é oral, é a cantoria e pode ser achada tanto na memória dos poetas e cantadores como na escrita.

Nas cantorias da literatura oral do Nordeste, encontram-se dois tipos de poesia: a tradicional, que vai se repetindo e permanece na memória dos cantadores, e o repente, o verso construído no momento, face a face, que tem como argumento um fato momentâneo; este último é o autêntico improviso, conhecido também como desafio ou repente. Patativa do Assaré ultrapassa a construção do cordel. É um poeta popular que utilizou a forma do cordel para ir além. Patativa esclarece de forma veemente a distinção entre o que ele chama de “versejador” e o verdadeiro poeta que conta criando, inventando. Segundo ele, os cordelistas são versejadores que repetem o que viram e ouviram ao passo que o poeta é um criador.

Nesse espaço Patativa do Assaré fará ouvir sua voz, cantando uma terra que não é só miséria e desolação, mostrando um sertão de beleza natural, onde as pessoas podem ser felizes e lutar pelos seus direitos. A natureza do sertão é fonte de alimento e de inspiração para Patativa. Nessa terra ele nasceu, brincou imitando a vida e cresceu. Pelo seu canto pode-se conhecer essa terra, o homem que a habita e tudo que dela emana. A Serra de Santana é essa terra mágica que o inspira e que lhe fornece uma identidade. Assim fala o poeta, do lugar ao qual pertence e com o qual se identifica plenamente, no seu poema “Eu e o Sertão”:

Sertão, arguem te cantô,
Eu sempre tenho cantado
e ainda cantando to,
pruquê, meu torrão amado,
munto te prezo, te quero
e vejo qui os teus mistero
ninguém sabe decifrá.
A tua beleza é tanta
qui o poeta canta, canta,
E inda fica o qui cantá.

No rompê de tua orora
Meu sertão do Ciará,
Quando escuto a voz sonora
Do sadoso sabiá,
Do canaro e da campina
vindo das graça divina
O seu imenso pudê,
E com munta razão vejo,
Que a gente sê sertanejo
É um dos maió prazé.
(CCCL, p. 21)

Pelo poema, o leitor é situado na grandeza natural do espaço do sertão, tão farta que nem todos os cantores da terra conseguem esgotar sua temática. Para Santana (2008), o sertão faz parte do mundo real do poeta: “o sertão é o outro, mas um outro idêntico ao eu, e se apropria dessa realidade, configurada pela poesia que exalta a natureza, um outro, porém, seu igual” (SANTANA, 2008, p. 37). O eu-poético e o homem Patativa do Assaré se confundem na sua poesia, de forma que fica difícil dizer quais são os poemas que falam de sua pessoa, sua família e quais os que ele se isola para dar lugar ao personagem sertanejo. Ele cantará esse

Sertão até a exaustão na sua obra, cantará as belezas no seu contraste de verdor e seca, penúria e fartura.

Patativa só passou seis meses na escola. Isso não o impediu de ser Doutor *Honoris Causa* de, pelo menos, três universidades. Não teve estudo, mas discutia com maestria a arte de versejar. Ele dizia que para ser poeta não é preciso ser professor: “Basta vê no mês de maio, um poema em cada gaio / e um verso em cada fulô” (CCCL, p. 27). Em entrevistas realizadas pelo doutor Luiz Tadeu Feitosa (2003), o poeta explica que descobriu que poderia aprender lendo literatura e “não gramáticas e livros didáticos”. A seguir, se dedicou a ler os clássicos da literatura e da poesia. Com isso ampliou o vocabulário e seus versos se aprimoraram, assim como os assuntos abordados. No começo, quando Patativa era apenas um menino, os assuntos versavam sobre o seu mundo restrito à roça, à família e à comunidade. Com o passar do tempo, viagens e leituras, o mundo foi-se ampliando a sua volta e a temática acompanhou esse crescimento. Essa poesia foi formulada dentro dos códigos de uma poética oral e só posteriormente transcrita para a modalidade escrita. O autor relata, em seus depoimentos, que utilizou a cantoria acompanhada de viola e até confessa que é mais fácil, que o ritmo e a cadência da música ajudam a pensar. É interessante registrar como é feita a composição poética por esse poeta da oralidade:

Muita gente num sabe como é que eu componho os meus poemas. Não é escrevendo! Eu 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 passa para o papel. Sempre fiz verso assim! [...] Toda vida eu criei assim, na imaginação. É. Eu tenho um pensamento muito fácil em todos os sentidos, sempre tive, viu? Fazia na mente, pensava a história, aquele quadro aí, ia contar ele todo em verso, bem, com toda espontaneidade, com toda graça, coisa assim... (CARVALHO, 2000, p.13)

O poder da memória é extremamente desenvolvido nesses poetas cantadores. A prática de escutar e guardar, de criar e armazenar na mente, esse treino repetido e incansavelmente exercitado, aguça esse tipo de habilidade. A forma ritmada da poesia cantada ou declamada em voz alta e acompanhada de um instrumento, logo é reconhecida pelo público e, dessa forma, passa para a memória individual e coletiva: “é esse ato da palavra rítmica que ‘faz’, age, legitima; funda e refunda a comunidade” (LEMAIRE, 2000, p. 94).

A voz do poeta possui flexões e modulações, entonações e onomatopeias que a escrita não pode dar conta com perfeição, porque ainda há os ais, gemidos e pausas que completam o significado, há um quefazer pela palavra e a voz que, juntas, constituem uma ação criadora. Mas, ainda há um ingrediente importante a acrescentar: o ritual, que somado a voz ganha

movimento, produzindo sentidos. Sobre o rito performático, Feitosa (2003) assevera que existe uma espécie de eficácia simbólica nesse diálogo entre a palavra proferida e a ação do enunciador. Patativa projeta-se, encolhe-se, agiganta-se, sussurra, finge, gesticula e solta gemidos e choros cênicos conforme cada palavra proferida. Há uma série de significantes e simbolismos nos rituais performáticos de Patativa do Assaré, e se encontram em toda sua obra, que bem poderia se chamar de “arquivo oral”. “Engana-se quem pensa que Patativa se joga nessa empreitada comunicativa de modo inteiramente espontâneo. Ele sabe a que veio e estabelece as funções performáticas que lhe cabem e qual a que cabe a seus interlocutores” (FEITOSA, 2003, p.187). Cada palavra, cada gesto, as entonações, flexões e o ritmo obedecem a regras definidas. Prepara tudo com cuidado, tem peças preparadas segundo o tipo de público que comparece diariamente para visitá-lo em sua casa. Para os mais simples, ele gosta do improvisado, recitando quadras curtas e aludindo aos lugares originários das pessoas que se encontram na sala. Quando esses visitantes são autoridades ou intelectuais, espera que os temas das conversas partam deles, não arriscando improvisos nem brincadeiras com rimas. Gosta de mostrar as nuances de sua poética passando da “matuta” para a erudita. Um de seus poemas preferidos para essas ocasiões é “O inferno, o purgatório e o paraíso”:

Pela estrada da vida nós seguimos,
Cada um 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, que olho e diviso
O Purgatório, o Inferno e o Paraíso.

Este Inferno, que temos bem visível
É repleto de cenas de ternura,
onde nota-se o drama triste e horrível
De lamentos e gritos de loucura
E onde muitos estão no mesmo nível
De inteligência, desgraça e desventura
É onde vive sofrendo a classe pobre
sem conforto, sem pão, sem lar, sem cobre.
(CCCL, p. 43)

Assim, o poeta Patativa torna efetivo o que Zumthor (2007) declara na sua teoria: que a performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, no aqui e agora, transmitida e percebida. Segundo ele, a performance é um ato único em que se condensam, a transmissão pela palavra e o gesto, a recepção pela audição acompanhada da vista, um conjunto que gera prazer, deleite para todos os envolvidos nessa dança de poetar e assistir.

Não consta em nenhum arquivo ou depoimento - dos que foram pesquisados para este trabalho - que o poeta tenha, em algum momento de sua vida, lido Karl Marx para ser influenciado pela sua ideologia, mas o seu canto contém a estratégia da revolta e da denuncia revolucionária abordada por Durval Albuquerque e que foi destacada neste texto. Patativa

canta um sertão e um mundo em movimento, que muda porque tudo muda. Canta os problemas sem intenção de mostrar o sofredor, pois não quer despertar piedade com seu canto. Quer denunciar e chamar a atenção para as injustiças e os descabimentos e quer convidar para a luta digna. Nunca afrontou as autoridades. Só quis dizer a sua verdade. Dizer a natureza implacável na terra ressequida, o sertanejo puro, trabalhador, resistente e sofrido, que às vezes quer fugir da sua sina buscando outras terras. Dizer as injustiças dos homens poderosos. Dizer os valores nos quais acredita e não cansa de pregar.

Ao dizer o sertão ele quer dizer o sertanejo, quer dizer a natureza da terra onde nasceu e da qual brota sua arte poética.

Era só o que fartava
Deus fez a terra pra gente
Prantá feijão, mio e fava,
Arroz e toda semente,
E estes latifundiários
Egoísta e uzurário
Sem quê nem praquê se apossa,
E nós neste cativêro
Sendo agregado e rendero
Da mesma terra que é nossa.
(AC, Reforma agrária é assim, p.42)

Pareceria ter construído papéis sociais para si e o compromisso de denúncia de sua poesia tem que ser levada em conta, já que ele faz isso de maneira às vezes direta e outras, de forma sutil, firmando uma identidade sociológica: “uma identidade formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade” (HALL, 1999, p.11). Trata-se de uma poesia que tem a função de protesto, de contestação, como no poema “A morte de Nanã”, no qual conta a morte de uma menina, a única riqueza de um casal, por causa da fome advinda da seca. É um poema triste que toca o coração do leitor e que expõe a desigualdade e o descaso de dirigentes políticos insensíveis às necessidades elementares do povo.

Eu vou contá uma história
Que eu não sei como começa
Pruquê meu coração chora
A dô do meu peito cresce
Omenta o meu sofrimento
E fico uvindo o lamento
De minha arma dilurida
Pois é bem triste a sentença
De quem perdeu na isistência
O que mais amou na vida.

Morreu na sua inocência
Aquele anjo incantadô,
Que foi na sua isistência
A cura da minha dô
E a vida do meu vive.
Eu bejava, com prazê,
Todo dia, demenhã,
Sua face pura e bela.
Era Ana o nome dela,
Mas, eu chamava Nanã.

Já tou veio, acabrunhado
Mas inriba deste chão
Fui o mais afortunado

(...)
Mas, neste mundo de Cristo,
Pobre não pode gozá,

De todos fio de Adão
Dentro da minha pobreza
Eu tinha grande riqueza:
Era uma querida fia
Porém morreu muito nova
Foi sacodida na cova
Com seis ano e doze dia.

Eu, quando me lembro disto,
Dá vontade de chorá,
Quando há seca no sertão,
Ao pobre farta feijão,
Farinha, mio e arrôis,
Foi isso o que aconteceu
A minha fia morreu,
Na seca de trinta e dois.
(CCCL, p. 38)

É o retrato de uma época e de uma situação que descreve a luta e a pena de um pai que assiste a agonia de uma filha querida, morrendo por causa da escassez total e absoluta. Nanã é o emblema da maioria das crianças da região, vitimadas pela seca e pelas políticas erradas. Corre o ano 1932, época marcada pela fome e pela miséria absoluta. São imagens extremamente fortes e tocantes. Assim é a poesia deste poeta sertanejo que coloca na sua obra a experiência de toda uma vida na qual se dedicou a observar e cantar como uma maneira de deixar sua marca, de se tornar eterno. É uma voz que se mostra, que anuncia e denuncia, que canta as alegrias e as tristezas, que não esconde as misérias, mas que festeja as belezas da natureza, dos homens e do universo. Esse menino pobre conseguiu modificar sua realidade, usufruindo daquilo que se lhe apresentava como matéria prima para seu canto.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A poesia de Patativa do Assaré é produto de muita observação, vivência e intuição. Mas é também o fruto de uma sensibilidade aguçada em perfeita relação com o mundo que o rodeia, sendo ainda o eco das vozes de todos aqueles que não sabem falar com aquela ressonância e plangência. Explica-se, desta forma, tanto a penetração no seio da massa sertaneja, como o reflexo ocorrido no meio “culto” ou acadêmico. Ele utiliza todos os componentes da estrutura tradicional, o roçado, a família, os amores, a história oral passada através das gerações. Mas acrescentará um componente novo que irá quebrar a mesmice e a continuidade, voltando-se para o povo e suas necessidades, fazendo isto de forma intuitiva ou talvez como resultado de suas leituras e viagens que ajudaram a criar uma condição humanista e revolucionária.

Uma vez perguntaram a Guimarães Rosa o que era o sertão. Ele respondeu: “O sertão é o mundo”. É o mundo no qual se baseia a poética de Patativa do Assaré, que se vê descortinado e transformado pelos seus olhos atentos e pelas suas palavras que utilizam a voz, que sempre tem o que dizer, que não quer calar e que ficará ecoando para sempre... É, vale

repetir, uma voz que se mostra, que anuncia e denuncia, que canta as alegrias e as tristezas, que não esconde as mazelas do seu meio, mas que festeja as belezas da natureza, dos homens e do seu universo. O menino pobre conseguiu modificar sua realidade, usufruindo daquilo que se lhe apresentava como matéria prima para seu canto. Poder-se-ia dizer que o canto de Patativa do Assaré, muito possui do cristianismo primitivo, aquele que pregou São Francisco de Assis, por isto, sem incitar à revolta, clama por justiça e por igualdade entre os homens. Este trabalho nunca conseguiria, na sua brevidade, abarcar esse mundo imenso em toda sua extensão, matizes e importância. Fica aberta a possibilidade de outras leituras, outros estudos e outras abordagens.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- ASSARÉ, Patativa do. **Aqui tem coisa**. São Paulo: Hedra, 2004.
- ASSARÉ, Patativa do. **Cante lá que eu canto cá: filosofia de um trovador nordestino**. 16 ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- CÂNDIDO, Antônio. **Brigada Ligeira**. São Paulo: Martins, 1961.
- CÂNDIDO, Antônio, **Literatura e sociedade: Estudos de Teoria e História Literária**. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- CARVALHO, Gilmar de. **Patativa poeta pássaro do Assaré**. Fortaleza: Editora Inside Brasil Ltda., 2000.
- FEITOSA, Luiz Tadeu. **Patativa do Assaré: a trajetória de um canto**. São Paulo: Escrituras Editora, 2003.
- HAVELOCK, Eric A. **A musa aprende a escrever**. Reflexões sobre a oralidade e a literacia da Antiguidade ao presente. Trad. Maria Leonor Santa Bárbara. 1 ed. Lisboa: Gradiva, 1996.
- LEMAIRE, Ria. **Passado-presente e passado-perdido: transitar entre oralidade e escrita**. In: Revista *Letterature d'America*. Roma: Facoltà di Scienze Umanistiche dell' Università di Roma "La Sapienza", 2000. p. 83-121.
- ONG, Walter J. **Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra**. Trad. De Angélica Scherp. México: FCE, 1987.
- PIRES, Jerusa. Matrizes Impressas da Oralidade. In: BERND, Zilá & MIGOZZI, Jacques (orgs.). **Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1995. p. 45-54
- WOODWARD, Kathryn. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org) **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Dissertações:

SANTANA, Ady Sá Teles. **Rotas do Sertão**: Patativa do Assaré e Euclides da Cunha entre identidade e representação. 2008. 128 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) Universidade Estadual de Feira de Santana; Feira de Santana, BA.