

PATATIVA DO ASSARÉ: UMA POÉTICA EM BUSCA DE UMA ORALIDADE PLENIFICADORA

Rafael Hofmeister de Aguiar (Universidade FEEVALE)¹; Daniel Conte (Universidade FEEVALE)²

RESUMO

A poesia de Patativa do Assaré, mesmo quando transcrita para o papel e publicada em livro, resguarda o signo da Oralidade por sua composição e, por certo tempo, sua conservação dar-se através do processo mnemônico adotado pelo poeta (CARVALHO, 2009; AGUIAR: 2013). Isso coaduna com as observações realizadas por estudiosos da obra do poeta, tal qual Carvalho (2009) e Feitosa (2003). Ademais, a poética patativana – o que inclui a performance – se esclarece quando vista a luz de Zumthor (2010). Em *Introdução à poética oral*, ele identifica quatro modalidades de oralidade: a pura, sem influência detectável da escrita; a mista, com uma influência nem sempre perceptível e mensurável da escrita; a secundária com uma marca sensível da palavra posta em letra; e a mediatizada, transmitida e/ou conservada por meios *eletrônicos*. Em Patativa do Assaré, todas essas formas de oralidade se manifestam: a primária, através da cantoria ao som da viola, cultivada pelo poeta até a década de 1970 (CARVALHO, 2009); a mista, em seus poemas caboclos; a secundária, nas composições em que se manifesta uma clara influência erudita, atestada, por exemplo, no camoniano *O inferno, o Purgatório e o Paraíso*; e a mediatizada, em seus discos em que declama poemas ou em suas apresentações em emissoras de rádio e televisão. Todavia, essas oralidades não obedecem a um movimento diacrônico, inexistindo a substituição de uma por outra. Elas são sincrônicas, permitindo pensar uma quinta modalidade de oralidade: a oralidade plenificadora (AGUIAR, 2013). Dessa forma, o Patativa do Assaré cantador, tornado compositor, também se transmuta em escritor, confluindo para as oralidades secundária e mista – tal qual é a forma de composição de seus poemas, em que a performance vocal negocia com a escrita. Dessa forma, só é possível pensar a obra patativana dentro de uma órbita de uma oralidade plenificadora, em que ocorre uma confluência delas, construindo uma forma de mostrar o seu torrão, casa primeira, e a vida dos seus conterrâneos.

Palavras-chave: Poética da voz. Oralidade plenificadora. Performance. Patativa do Assaré. Literatura oral.

¹ Mestre em Processos e Manifestações Culturais (Universidade Feevale) e tutor EAD na Universidade Feevale.

² Dr. em Letras (UFRGS), pesquisador e professor do Curso de Letras e do Mestrado em Processos e Manifestações Culturais, na Universidade Feevale. Tutor PET – Interdisciplinar Feevale.

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



1 DA CONTEXTUALIZAÇÃO DA VOZ E DA TEORIA

A voz é um fenômeno complexo. Do ponto de vista biológico, não há um aparelho de órgãos específicos para a voz. Ela depende de outros complexos orgânicos vitais: os aparelhos digestório e respiratório. Assim, na complexidade do organismo humano, não existe um aparato específico para produzir uma linguagem articulada; distinção entre homens e animais. Por este motivo, a voz depreende a atração e a repulsa. Atração por ser o fator distintivo entre racionalidade e animalidade; repulsa por não poder ser aprisionada nas sistematizações em que se tentou encarcerá-la, como a letra.

A voz que aqui interessa não é aquela que se reduz à produção sonora do ar que provém dos pulmões e sai pela boca, conferindo às representações gráficas sons particulares que as predicam fonemicamente. O que importa é a voz que possui uma historicidade: fenômeno global vinculado à história do homem. Essa voz que ultrapassa a articulação oral da língua e se faz como presença viva de um corpo vivo em ação em um determinado contexto (ZUMTHOR, 2000).

A voz não constitui, para Zumthor (2000), um sinônimo de oralidade, uma vez que ela extrapola o sentido linguístico de comunicação por meio da fala. A fundamentação para o estudo da voz encontra-se na história do homem, em sua constituição diacrônica, desde as origens vocais da poesia nos cantos e danças rituais, passando pelas fórmulas mágicas e as narrativas míticas. O autor propõe seis teses sobre a voz. Dessas teses, emergem as seguintes características: a) lugar simbólico; b) alteridade; c) presença dos ouvidos do enunciador e do ouvinte; d) nomadismo e movência; e) lugar na linguagem; e f) presença vocal plena somente na experiência poética.

Merecem ser elencados alguns aspectos do fenômeno vocal destacados por Zumthor (2000). O primeiro deles refere-se à materialidade da voz, ou seja, que ela “é uma coisa” (ZUMTHOR, 2000, p. 99), portanto possui traços descritíveis e interpretáveis. O segundo afirma que ela, a voz, “se situa entre o corpo e a palavra, significando ao mesmo tempo a impossibilidade de uma origem e o que triunfa sobre essa impossibilidade” (ZUMTHOR,

V ENALLI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



2000, p.100). O terceiro apregoa que a voz se diz, sendo ela a linguagem do sonho, já que "Não se sonha a escrita; a linguagem sonhada é vocal" (ZUMTHOR, 2000, p.100). Ainda, há de se destacar dois aspectos que se ligam à alteridade: a voz como "uma forma arquetípica" - ligada para nós a um sentimento de sociabilidade", e o outro em que a voz "implica ouvido" ensejando "dois ouvidos, simultâneos, uma vez que dois pares de ouvidos estão em presença um do outro, o daquele que fala e do ouvinte" (ZUMTHOR, 2000, p.101).

Na obra *Introdução à poesia oral*, cuja edição francesa é de 1983, Zumthor (2010) já aborda o caráter de alteridade da voz. Segundo as palavras do autor,

Indefinível, senão em termos de relação de afastamento, articulação entre sujeito e objeto, entre Um e o Outro, a voz permanece inobjetivável, enigmática, não especular. Ela **interpela o sujeito, o constitui e nele imprime a cifra da alteridade**. Para aquele que produz o som, ela rompe uma clausura, libera de um limite que por aí revela, instauradora de uma ordem própria: desde que é vocalizado, todo objeto ganha para um sujeito, ao menos parcialmente, estatuto de símbolo (ZUMTHOR, 2010, p. 15) (grifos nossos).

Mais do que ressaltar o caráter de alteridade da voz, o medievalista ensina que é através dela que os objetos do mundo adquirem um estatuto simbólico, antes desmaterializados, quase-etéreos, e quando vocalizados, signos constituintes do âmbito social. É, pois, na vocalização que o sujeito se liberta e passa a entender os objetos do mundo para além da coisificação, atribuindo a eles uma funcionalidade simbólico-estrutural.

A voz, como ensina Zumthor (2010, p. 11), "ultrapassa a palavra". Isso se deve ao fato de que ela invoca a questão corpórea, pois emana de um corpo – que não é neutro; possui historicidade. Por outro lado, a voz ultrapassa o corpo de onde ela provém, uma vez que, como alerta o autor, o fenômeno vocal constitui-se em uma herança cultural, sendo, no inconsciente, uma forma arquetípica, por onde emergem possibilidades simbólicas.

Não se duvida que a voz constitua no inconsciente humano uma forma arquetípica: imagem primordial e criadora, ao mesmo tempo, energia e configuração de traços que predeterminam, ativam, estruturam em cada um de nós as experiências primeiras, os sentimentos e pensamentos. Não conteúdo mítico, mas *facultas*, possibilidade simbólica aberta à representação, constituindo,

V ENALLI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



ao longo de séculos, uma herança cultural transmitida (e traída) com, dentro, pela linguagem e os outros códigos que o grupo humano elabora (ZUMTHOR, 2010, p. 10).

É preciso aqui ressaltar a não instrumentalidade da voz, como observa Sílvia Adriana Danvini (2008) no artigo *Voz e palavra – música e ato*. Para ela, um instrumento é comparável a uma prótese que é utilizada para determinado fim, funcionando como um dispositivo técnico. Um instrumento ou um dispositivo técnico, como frisa a autora, é algo não humano. Aliás, o limite entre corpo e instrumento é justamente aquilo que distingue o humano do inumano. A voz, por seu turno, é produzida por órgãos, mas tampouco é um órgão, já que não se pode confundir o órgão com aquilo que ele produz. Desta forma, a voz é produto do corpo, por meio dos órgãos que compõem o sistema fonatório. Ainda, como produção do corpo a voz emana do sujeito, que só existe corporificado, ou seja, na sua natureza somática.

Um instrumento é uma ferramenta, uma prótese que utilizamos para um dado fim, não é nem pode ser humano. Os limites entre corpo e instrumento são os limites entre o humano e o não humano. Um órgão é parte de um sistema organizado em torno de certas funções, ou seja, de um “organismo”. O sistema fonatório está constituído por órgãos cuja função é produzir voz e palavra. Assim, a voz não pode ser confundida com o que produz. Por si só, um instrumento não pode ocultar, nem um órgão pode revelar nada. É o sujeito quem oculta ou revela; e o lugar do sujeito é o corpo. Em consequência, não podemos pensar a voz e a palavra sem pensar o corpo e o sujeito (DAVINI, 2008, p. 312).

A voz, concebida para além das limitações de uma compreensão instrumental, em conjunto com a palavra, é impensável sem corpo e sujeito. A voz, todavia, como compreende a semiótica teatral, segundo o que observa Davini (2008), é marcada por polaridades nitidamente determinadas, entre elas, corpo *versus* signo, constituindo-se um *entre* vazio. Contudo, ao materializar-se em corpo, a voz opera um movimento de ruptura com tais polaridades.

A ideia de voz como um meio, dominante no campo da semiótica teatral, pressupõe a existência de polaridades claramente definidas, tais como corpo e

V ENALLI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



signo, um e outro, entre as quais fluem voz e palavra, de acordo com as exigências de uma e outra polaridade. Nesse sentido, a voz configura um *entre* vazio, um mero trânsito. Ao materializarmos esse *entre*, as polaridades desmoronam, não há mais intenção/voz, interno/superficial, corpóreo/incorpóreo. Há corpo, que produz fluídos, magnetismo, calor, onda, partículas, imagem, olhar, voz; um corpo-palco da primeira confluência entre dimensão visual e acústica da cena (DAVINI, 2008, p. 312).

As ideias de Davini (2008), mesmo que ligadas especificamente ao campo do teatro, confluem com as concepções de Zumthor, uma vez que entendem a voz como tendo seu lugar e historicidade no corpo e no sujeito. A autora entende a voz como uma produção do corpo que se encontra na mesma categoria do movimento, mas, de certa forma, é maior que o movimento por comportar a palavra e o discurso. Nas palavras de Davini (2008, p. 312), “[...] consideramos a voz como produção do corpo, na mesma categoria que o movimento. Porém, por constituir-se em lugar da palavra, a voz comporta uma capacidade de definição discursiva muito maior que o movimento”.

Ruth Finnegan (2008) corrobora com a visão de que a voz se constitui no corpo. A estudiosa ensina que a voz é mais que um mero meio de transporte de textualidade, daí sua negação da instrumentalidade da voz; ela seria parte da própria substância textual que transporta. Segundo as palavras da autora,

Aqui, a voz é mais que mero condutor de textualidades preexistentes, sejam verbais ou musicais. De modo frequentemente negligenciada em relatos acadêmicos, mas ressaltado em textos aqui [na obra conjunta *Palavra cantada*], a voz é, *ela mesma*, em sua presença melódica, rítmica e modulada, parte da substância. Pois a “letra” de uma canção em certo sentido não existe a menos e até que seja pronunciada, cantada, trazida à tona com os devidos ritmos, entonações, timbres, pausas; tampouco a canção tem “música” até que soe na voz. Aqui, canção e poesia oral significam a ativação corporificada da voz humana [...] (FINNEGAN, 2008, p. 24).

Após a definição da voz para além de uma compreensão instrumental que desconsidera a sua imbricação com a historicidade do corpo – não só o do locutor, mas também o do interlocutor –, é preciso voltar-se para os conceitos de oralidade, vocalidade e performance. A oralidade, por sua vez, como algo que ultrapassa a mera exposição oral, é

V ENALLI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



entendida por Zumthor (2010, p. 35-36) em “quatro espécies ideais”. Essas corresponderiam: a) oralidade primária ou pura, em que, praticamente, inexistente o contato com a escrita; b) oralidade mista, em que a influência da escrita constitui-se como remota e fraca; c) oralidade secundária, marcada pela influência da escrita; e d) oralidade mecanicamente mediatizada, própria das reproduções pela técnica nos meios de comunicação, tal qual ocorre nos *cds* e *dvds* que apresentam espetáculos musicais, por exemplo.

Apesar de categorizar a oralidade nas quatro espécies ideais, o autor considera o conceito como redutor, pois este não compreende a vivacidade da manifestação poética que advém por meio da voz, remetendo somente à constituição sonora. Para fugir ao reducionismo do termo oralidade, Zumthor (2010) utiliza a expressão vocalidade que corresponderia à palavra poética enquanto voz viva que se une ao corpo, descobrindo-se como presença sonora, gestual e cênica. Enquanto a oralidade fica restrita à expressão oral, a vocalidade é mais ampla, uma vez que inclui os outros aspectos, além dos sonoros, que permeiam a realização do ato de transmissão oral; a vocalidade, nos dizeres do estudioso, “é a historicidade de uma voz: seu uso” (ZUMTHOR, 2010, p. 21) e a compreensão da voz em uso não se restringe ao fenômeno puramente sonoro.

Finnegan (2008, p. 28) partilha da preferência de Zumthor pela expressão vocalidade em detrimento de oralidade. Ao afirmar que “todas as culturas reconhecem uma variedade de ‘gêneros orais’”, ela expõe que “preferiria chamar de ‘gêneros vocalizados’”.

A noção de vocalidade trazida por Zumthor é compreendida mais facilmente com a ajuda de Davini (2008). Ela percebe que a vocalidade se realiza tal qual a voz em sua condição de manifestação transindividual e histórica. De acordo com a autora,

O conceito de vocalidade, tal como definido por Paul Zumthor, vem superar o caráter individual e a-histórico dominante nos discursos vinculados à produção de voz e palavra em performance, considerando também a palavra do outro, dos outros em sua contingência social e histórica. Nesse sentido, entendemos por vocalidade a produção da voz e palavra por parte de um grupo dado em um tempo e lugar determinados (DAVINI, 2008, p. 313).

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



Está evidente no fragmento que Davini (2008) se refere à vocalidade ligada à performance. Faz-se necessário explanar sobre o que se entende por ele. Para Zumthor (2010, p. 31),

[..] é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, circunstâncias (quer o texto, por outra via, com a ajuda dos meios linguísticos, as represente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. Na performance se redefinem os dois eixos da comunicação social: o que junta o locutor ao autor; e aquele em que se unem a situação e a tradição.

Na passagem escrita por Zumthor (2010), a performance aparece como momento em que a voz toma plena vivacidade e historicidade e se realiza na relação do “eu” que pronuncia o poema com o “outro” que o recebe; é onde se manifesta aquela alteridade que o teórico suíço identifica na voz. Nessa ação, há dois eixos comunicacionais que se reconfiguram: o eixo do autor-locutor e o eixo da situação-tradição. Pode-se dizer que a redefinição que ocorre entre o autor-locutor se dê pelo fato de o locutor que põe o poema em performance nem sempre seja o autor do poema, sem embargo, ao impostá-lo em sua voz feita em corpo, por meio de toda uma gestualidade que pode entrar em jogo, ele acaba por redimensionar a recepção do texto, marcando-o com a sua interpretação e, de certa maneira, adquire um estatuto de autoria. Já na questão da situação e tradição, um poema pode estar imbuído de significados que estão presos à tradição, mas que, no interior da situação performática, são *subvertidos* e são permeados por novos sentidos.

O estudioso português Carlos Nogueira (2007, p. 41), ao falar das cantigas ao desafio lusitanas, afirma que tradição e inovação convivem no ato da performance. Segundo ele, as formas “poéticas convivem geralmente com formas musicais já antigas, tradicionais, construtoras, ambas, de um produto poético-musical sempre renovado e irrepetível”.

Além disso, a performance, como alerta Finnegan (2002, p. 35), engendra mais que “um evento acústico”, podendo “lançar mão simultaneamente de uma série de recursos multimodais”, ou seja, “O visual, o somático, o gestual, o teatral, o material – tudo pode

V ENALLI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



fazer parte” da performance. Assim, o ato performático engendra não só os elementos linguísticos que atuam na transmissão do poema, mas aqueles, denominados de formas sócio-corporais, por Zumthor (2010, p. 86), que se ligam aos corpos que estão envolvidos na situação.

Quanto às formas não linguísticas, eu as agrupo como “sócio-corporais”: entendo por isso o conjunto de características formais ou de tendências formalizadoras que resultam em sua origem ou finalidade da existência do grupo social, e da presença e sensorialidade do corpo: ao mesmo tempo, o corpo fisicamente individualizado de cada uma das pessoas engajadas na performance e aquele, mais dificilmente discernível porém bem real, da coletividade que se manifesta em reações afetivas e movimentos comuns (ZUMTHOR, 2010, p. 86).

Também, é preciso dizer que formas linguísticas e não linguísticas da performance, assim como a própria performance, não são só elementos estruturais da representação oral (ou vocal) do poema, mas também elementos significativos. Quando Zumthor (2010, p. 85) afirma que “A performance é, pois, tanto um elemento importante da forma quanto constituinte dela” e acrescenta que à sonorização – ocorrida no ato performático – “o texto reage e se adapta, modifica-se”, ele parece estar dizendo que tanto formas linguístico-auditivas como formas corpóreo-gestuais, entre outros elementos constituintes da performance, influem diretamente na transmissão e na recepção do poema, ou seja, interferem em seu estatuto semântico.

As formas linguísticas e extralinguísticas utilizadas pelo poeta em performance adaptam-se ao público, conforme Nogueira (2007, p. 44-45) . Ressalta-se, com isso, a alteridade da interpretação poética, mostrando que o público assume um importante papel no jogo textual que se estabelece com a interpretação, podendo assumir um papel de *coautoria* do poema.

Na dramatização codificada configurada pelo desafio, a adaptação do texto ao ouvinte faz-se durante a performance. Na execução do poema, diversas marcas linguísticas, paralinguísticas ou gestuais assinalam as interações entre o emissor e assistência, contribuindo com o arranjo dramático da performance, estabelecendo um ambiente de convivência entre as duas partes.

[...]

O poeta-intérprete altera o discurso, o tom, a entoação, o timbre de voz e os gestos, de acordo com a recepção que presente e percebe no auditório.

V ENALLI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



Ademais, o próprio ato de tomar a palavra é carregado por uma carga persuasiva que torna a performance como *impositiva* de um sentido do texto, através dos recursos linguísticos ou não linguísticos utilizados pelo locutor na sua enunciação poética, para o receptor. Segundo Zumthor (2010, p. 30), “a intenção do locutor que se dirige a mim não é apenas a de me comunicar uma informação, mas de consegui-lo, ao provocar em mim o reconhecimento dessa intenção, ao submeter-me a força ilocutória de sua voz”.

Ainda, de acordo com Zumthor (2010, p. 32), o ato performático “constitui o momento crucial em uma série de operações logicamente (mas nem sempre de fato) distintas” que são as cinco fases “da existência do poema”. As cinco fases e as que participam da performance são definidas da seguinte forma:

- 1) produção,
- 2) transmissão,
- 3) recepção,
- 4) conservação,
- 5) (em geral) repetição.

A performance abrange as fases 2 e 3; em caso de improvisação, 1, 2 e 3.

É preciso, agora, que se detenha nessas fases, explorando um pouco o seu significado e importância. A primeira etapa diz respeito ao ato *criador* em si em que o poeta, para usar a imagem parnasiana de Bilac (1996, 253), “Torça, aprimora, alteia, lima/ A frase”. Isso não quer dizer que o poeta se coloque na impassividade e na solidão do claustro, nem que ele busque a perfeição formal; significa que este se constitui o ato de construção. A segunda corresponde ao momento em que a mensagem poética é enunciada, para usar o termo de Jakobson (2003), através de um canal. A terceira diz respeito a quando o interlocutor põe a *decifrar* os códigos que compõem a fase 2. A quarta abrange as formas de como a obra se perpetua, sendo muitas vezes tributária da reiteração que se caracteriza como última etapa do processo de existência do poema.

A performance corresponderia, como já enunciado por Zumthor (2010), à transmissão e recepção do poema e, quando ele é construído na improvisação, também à produção. No caso patativano, em alguns momentos, há a performance na produção, na

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



transmissão e na recepção e, noutros, somente nas últimas duas. Já que se mencionou a performance em Patativa do Assaré, é salutar pensar esta, junto com a oralidade e vocalidade, no contexto do poeta cearense.

2 DA VOZ PERFORMÁTICA DE PATATIVA DO ASSARÉ

Do abrasivo sol sertanejo, emerge a voz de Patativa do Assaré: voz que funciona como canto de luta, meio pelo qual o poeta se transforma em educador do seu povo, e também como hino de devoção ao seu torrão natal. Essa voz que, segundo assevera o professor Gilmar de Carvalho (2009a, p. 117), é ressaltada pela cegueira adquirida progressivamente durante a sua vida.

A oralidade não seria decorrente de sua cegueira, no que ele também retoma uma tradição que passa por Homero, Aderaldo e Borges. A cegueira seria uma marca dos deuses para que ele fosse apenas voz, que aspira a dar conta da totalidade do real.

A voz patativana reveste-se de uma autoridade sobre os seus conterrâneos. A enunciação de Patativa, ocupante pleno de seu espaço e de seu papel como poeta, se faz como essencial para o povo do Sertão, uma vez que abriga o papel educativo revelador da verdade.

A figura de Patativa é fundamental na vida da Serra de Santana. Sua voz era ouvida nas festas, ele declamava seus poemas quando havia pessoas reunidas, dispostas a saber o que acumulava o poeta enquanto trabalhava a terra. Versos que muitas vezes eram registrados, à noite, à luz da lamparina, em cadernos, não porque ele desconfiasse de sua memória, mas como um exercício para mantê-los ainda mais fixados (CARVALHO, 2009b, p. 144).

O que é hoje “palavra impressa”, “antes foi voz e vai continuar a ecoar sertão adentro” (CARVALHO, 2009b, p. 116). Em outras palavras, a poesia patativana é marcada pela oralidade e se realiza na performance.

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



É pouco explorado o fato de que, embora tendo abandonado a viola, Patativa continua no terreno da oralidade. A agilidade do improviso, o inesgotável repertório de situações, as respostas instantâneas às sugestões recebidas fazem dele o repentista à capela, sem as cordas do instrumento musical, mas em sintonia com o prazer do ouvido, com a música da fala poética e com o caráter de arauto de verdades ancestrais (CARVALHO, 2009b, p. 117).

Aliás, o poeta nasceu e se criou em um ambiente em que reinava a oralidade. Segundo registra Carvalho (2009b, p. 137),

Patativa-voz pode ser compreendido a partir de um universo marcado pela oralidade em que 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” (CARVALHO, 2009b, p. 137).

Cultor, portanto, dessa oralidade, Patativa “é um *performer*” que, gestando a hipótese do poeta ligar-se a uma tradição lusófona do improviso, mantém, mesmo sem saber, “uma herança trovadoresca”. Ademais, sua obra, concretizada na vivacidade da voz - constructo de uma vocalidade - habitava por todos os lugares pelos quais circulava, pois constituía-se “um arauto que não” cantava “na praça, no mercado, nem no adro da matriz, mas em todos os lugares” (CARVALHO, 2009b, p. 117), estendendo o Sertão a uma materialidade corpórea passível de plena contemplação.

São quatro as classificações de oralidade definidas por Zumthor (2010): primária, mista, secundária e mecanicamente mediatizada. Percebe-se que o poeta está pulverizado nas classes elencadas pelo autor, e alça possibilidade de uma outra modalidade, a qual será chamada de oralidade plenificadora.

Durante o período em que foi cantador ao som da viola, a poesia patativana é marcada, notadamente, por uma oralidade primeira. Como salienta Carvalho (2009b, p. 145), a poesia de Patativa do Assaré “foi transmitida oralmente, de 1930 a 1955, com fortes vínculos com seu público-receptor”. Desse período, poucas produções foram preservadas, o que talvez se dê pela interrupção das fases 4 e 5 da existência do poema (conservação e repetição) às quais alude

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



Zumthor (2010). Gilmar de Carvalho (2009b, p. 143), por sua vez, registra algumas estrofes desse período memoradas por Miceno Pereira, que, segundo o pesquisador, é “o único que consegue lembrar, de cor, uma estrofe inteira que teria sido dita por Patativa depois de uma cantoria que varria a noite inteira”, entre elas a que se reproduz abaixo.

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 sou ciente
Que sou irmão do Zezé (CARVALHO, 2009b, p. 144).

A história da relação patativana com a cantoria começa bem cedo. É ainda menino que Patativa vende uma ovelha para poder comprar uma viola, iniciando um caminho poético que o levou, aos 20 anos, a caminho do Pará, onde o Antônio Gonçalves da Silva, por obra de José Carvalho de Brito, autor de *O matuto cearense e caboclo do Pará*, se transformará em Patativa.

Tanto é que a veia poética se manifestou no menino que vendeu a ovelha para comprar uma 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 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 de seu mavioso canto e de sua performance nas noites sertanejas (CARVALHO, 2009b, p. 137).

No entanto, não se pode medir com exatidão o que é herança direta do Patativa cantador no que foi registrado em livro. Há de se ressaltar que, mesmo com o registro escrito, o autor continua no campo da oralidade, exibindo uma prática poética performática. Carvalho (2009b, p. 144) observa que, mesmo que “Patativa rejeite como algo menor”, o que o poeta

V ENALLI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



[...] 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 funcionando como palavra-semente, a ponto de se contar com mais de vinte poetas em exercício apenas na localidade.

É possível encontrar as oralidades mista e secundária na poética patativana. A oralidade mista pode ser percebida na poesia cabocla, em que, apesar de ser difícil de precisar-se, exatamente, há, mesmo que seja de forma remota, uma influência da escrita. O poema *Aos poetas clássicos* corrobora tal interpretação, uma vez que demonstra que Patativa possuía conhecimento das composições poéticas eruditas.

Poetas niversitário,
Poetas de Cademia,
De rico vocabularo
Cheio de mitologia;
Se a gente canta o que pensa,
Eu quero pedi licença,
Pois mesmo sem português
Neste livrinho apresento
O prazê e o sofrimento
De um poeta camponês (ASSARÉ, 2004, p. 17).

Ademais, o próprio Patativa do Assaré revela que ele era “um leitor assíduo, cuidadoso”. Ele diz que leu “Até Camões, aquele... *Os Lusíadas*, de Camões, que é coisa intrincada” (CARVALHO, 2009a, p. 51). Todavia, nos poemas caboclos, há uma clara oralidade representada, sobretudo, na linguagem do homem do Sertão. Esta linguagem que é marcada por uma série de metaplasmos: apócpes, síncope, assimilações, entre outros fenômenos que denunciam a presença viva da voz.

Por outro lado, também se manifesta uma oralidade segunda, em que a influência da escrita é mais marcante. O próprio poeta reconhece essa influência.

Ali [*Os Lusíadas*] é uma história muito bonita, mas pra quem não estudou muito, não é tão compreensível. Mas eu li todo e aprendi aquela forma de versificação dos *Lusíadas*.

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



É tanto que naquele meu poema *O Purgatório, o Inferno e o Paraíso*³, a versificação é a mesma (CARVALHO, 2009a, p. 51-52).

No trecho subsequente ao acima citado da entrevista a Gilmar de Carvalho, Patativa cita uma estrofe do seu poema e a primeira de *Os Lusíadas* com o intuito de proporcionar uma comparação entre a metrficação dos dois poemas. Ao se analisar as primeiras estrofes do poema camoniano e do patativano, percebe-se duas semelhanças na versificação: o uso do verso decassílabo e da oitava-rima (ABABABCC).

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
As/	ar/	mas/	e os/	ba/	rões/	a/	ssi/	na/	lados	A
Que	da	Ocidental	praia	Lusitana,						B
Por	mares	nunca	dantes	navegados						A
Passaram	ainda	além	da	Taprobana,						B
Em	perigos	e	guerras	esforçados						A
Mais	do	que	prometia	a	força	humana				B
E	entre	gente	remota	edificaram						C
Novo	Reino,	que	tanto	sublimaram;						C

(CAMÕES, 2002, p. 13).

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10		
Pe/	la	es/	tra/	da/	da/	vi/	da/	nós/	se/	guimos	A
Cada	qual	procurando	melhorar,							B	
Tudo	aquilo,	que	vemos	e	ouvimos,					A	
Desejamos,	na	mente,	interpretar,							B	
Pois	nós	todos	na	terra	possuímos					A	
O	sagrado	direito	de	pensar,						B	
Neste	mundo	de	deus,	olho	e	diviso				C	
O	Purgatório,	o	Inferno	e	o	Paraíso.				C	

(ASSARÉ, 2004, p. 43-44).

Para além das semelhanças técnicas de versificação, a comparação da primeira estrofe de cada poema ressalta a semelhança no exórdio, ou seja, há a construção de uma proposição, parte básica da epopeia clássica, junto com a invocação e a narração (BERARDINELLI, 1992). A proposição serve como anúncio do que será tema da narração: no caso de Camões, a construção

³ Patativa confunde-se com o nome do poema que se chama, na verdade, *O Inferno, o Purgatório e o Paraíso*.

V ENALLI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



do Império Português e as navegações lusitanas, e, no de Patativa do Assaré, o imaginário popular acerca do Inferno, do Purgatório e do Céu.

No exame dos poemas selecionados para análise, é perceptível a influência do escrito sobre o oral. Em dois poemas (*O poeta da roça* e *Caboclo roceiro*), há o uso do hendecassílabo: variante dos clássicos decassílabo e alexandrino, versos de gosto erudito e pouco afeitos às construções poéticas populares.

Poder-se-ia, não obstante, questionar o motivo pelo qual se trabalha com um *corpus* registrado na escrita. No entanto, levando em conta estudos como os de Carvalho (2009a, 2009b) e de Debs (2000), a poesia de Patativa do Assaré é, em sua totalidade, composta tendo em vista a performance, assim, habitando e emanando da voz.

A performance patativana é permeada por uma quarta modalidade de oralidade: a mediatizada. Esta já se manifesta nas incursões radiofônicas que lhe proporcionaram a sua primeira obra bibliográfica: *Inspiração nordestina*, de 1956. É interessante, aliás, no contexto desta investigação, citar a história que dá origem ao primeiro livro de Patativa.

Na década de 1950, o poeta-agricultor encaminhava-se para a Feira em Crato-CE, modo de vender sua produção no então, às segundas-feiras, “grande centro comercial do Cariri, atraindo pessoas de Pernambuco ao Piauí” (CARVALHO, 2009a, p. 27). Nessas estadas em Crato, Patativa aproveitava para visitar a rádio Araripe e, conseqüentemente, transmitir, pelas ondas radiofônicas, fragmentos de sua obra poética. Corria o ano de 1955 e foi em uma dessas manhãs de feira

[...] que o “cratense”, mas, na verdade, natural do município de Araripe, José Arraes de Alencar, filólogo e funcionário do Banco do Brasil, radicado no Rio de Janeiro, ouviu um poema no programa apresentado por Teresinha Siebra. Gostou muito e quis saber de quem se tratava: “de um poeta de Assaré, chamado Patativa”, foi a resposta. José Arraes fez questão de conhecê-lo e fez chegar à rádio o recado para que ele passasse em sua casa. A proposta veio incontinenti: a publicação de um livro. Patativa, desconfiado, agradeceu e disse que não tinha meios para bancar os custos. Arraes se comprometeu a negociar com a editora e tratou de montar logo os originais preparados, convencendo Moacir, também funcionário do Banco do Brasil, filho do lendário Leonardo Mota, a datilografar os poemas (CARVALHO, 2009a, p. 27).

V ENALLI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



Assim, *Inspiração nordestina* nasce da confluência de oralidades, podendo até se pensar em um movimento recursivo dessas. Há a oralidade primária como forma de composição patativana, por meio da memorização, que se transformará em oralidade mediatizada, através da transmissão da rádio Araripe, meio pelo qual José Arraes de Alencar toma conhecimento do poeta assareense, e, depois disso, uma volta àquela oralidade primeira quando “todos os dias de feira, Patativa se encontrava com Moacir”, ditando-lhe os poemas que trazia na memória, “e o livro começava a ganhar forma” (CARVALHO, 2009a, p. 27).

Todavia, como alerta Luis Tadeu Feitosa (2009, p. 163), a relação do poeta com a mídia é cercada de certa ambiguidade. Nas palavras do pesquisador em seu diário de campo,

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 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 [do dia 28 de fevereiro de 1999], 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 [1º de março de 1999].

Apesar de toda essa relação conturbada com a mídia, ela será um instrumento para transmissão e divulgação da poética patativana. Um exemplo disso é a execução de *Triste partida* em uma rádio e a audição de Luiz Gonzaga que depois a gravará e a tornará conhecida no Brasil inteiro.

Outro momento em que o rádio acabou sendo fundamental para a trajetória de Patativa foi que, graças a ele, uma de suas composições, “Triste Partida” (Patativa reconhecia de forma relutante a parceria com João Alexandre, a quem atribuía a melodia), chegou a Luiz Gonzaga, já uma “estrela” consagrada pela Indústria Cultural brasileira. Um dia, enquanto a dupla cantava a música, quem captava a emissão e se emocionava com essa toada era Luiz Gonzaga. Ele logo quis saber quem era autor daquele canto dolente e, mais que isso, quis conhecê-lo. Soube que se tratava de Patativa do Assaré e marcaram um encontro em Crato, proximidade de sua terra natal, a então violenta cidade de Exu, onde as famílias Alencar e Sampaio travavam uma espécie de “vendetta” versão nordeste.

No dia marcado, Luiz quis comprar a gravação, algo comum na época. Patativa se recusou, peremptoriamente, até a dividir a parceria, mas concordou com a gravação,

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



que veio em 1964. A “Triste Partida” se incorporou ao repertório do “filho de Januário”, e o canto de Patativa passou a ser amplificado nacionalmente (CARVALHO, 2009a, p. 27-28).

Patativa do Assaré foi gravado por inúmeros outros artistas. A lista inclui nome como Raimundo Fagner, Sérgio Reis, Rolandro Boldrin, Pena Branca e Xavantinho e Renato Teixeira, além do poema *Seca d’água* ter recebido melodia de um grupo de artistas que tinha Fagner, Chico Buarque e Milton Nascimento à frente (CARVALHO, 2009a). Todavia, a performance patativana, segundo informações de Carvalho (2009a, p. 201-202), foi registrada em seis álbuns próprios: *Poemas e canções* (1979), *A terra é naturá* (1981), *Patativa do Assaré* (1985), *Canto nordestino* (1989), *80 anos de luz* (1989) e *85 anos de poesia* (1994), e, também com participações nos discos *Soro*, de Raimundo Fagner, de 1979, *Massafeira Livre*, de 1980, e *Som Brasil*, de 1981.

Há também as participações em programas de televisão⁴, momento em que se acentua a oralidade fundadora de sua poética. Estas participações acontecem, sobretudo, após o lançamento de *Cante lá que eu canto cá*, pela editora Vozes, e após a composição de *Seca d’água*, gravada por um grupo de artistas.

Ganhando expressão nacional, Patativa passou a receber convites e não deu conta de atender a todos. Disse poemas no Som Brasil, da Rede Globo, em 1981, programa conduzido por Rolandro Boldrin, um dos que gravaram “Vaca Estrela”. Ainda na Rede Globo, em 1993, contracenando com Jackson Antunes e declamando o poema “Lamento de um Nordestino”. Em 1994, deu entrevista no programa *Jô Soares Onze e Meia*, no SBT (CARVALHO, 2009a, p. 34-35).

Não se pode, todavia, delimitar fases na construção poética patativana em que se delimitam as quatro modalidades de oralidade; elas se permeiam. Por isso, cunhou-se o conceito de oralidade plenificadora que diz respeito a reunião das oralidades primária, mista, secundária e mediatizada em Patativa do Assaré.

⁴ Entre elas, destaca-se a entrevista dada a Jô Soares e que está disponível em duas partes no *YouTube*: <https://www.youtube.com/watch?v=OCWScZc2mzY> e <https://www.youtube.com/watch?v=pt5UQZbmvQM&feature=relmfu>. Acesso em: 29 de outubro de 2012.

V ENALLI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



O que se deve ressaltar, ainda, é que a obra do poeta é extremamente performática. Carvalho (2009b, p. 139) chama a atenção que, mesmo com a fixação na escrita, a poesia do bardo é construída tendo em vista a performance e que nesta está o poder e a significatividade de seus poemas.

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 que o poema é enunciado.

Quem conhece Patativa e quem já 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 maior que se perfaz quando de sua enunciação.

São significativas as palavras do professor Carvalho, na passagem anterior, uma vez que sintetiza as nuances da criação e da performance do poeta Patativa do Assaré. Um homem que pode confundir sua criação poética e sua própria constituição como sujeito habitador do nordeste brasileiro. Além disso, faz-se importante apontar que na composição dos poemas de Patativa, as oralidades primária, secundária, mista e mediatizada confluem-se, não podendo delimitar fases em que elas ocorrem na poética do bardo. Deste modo, a interpenetração das quatro modalidades, permite propor uma oralidade plenificadora que dá voz a um habitar pleno ao sertanejo. Essa funcionalidade estético-performática carrega em si a permanência do imaginário do nordeste ecoando através dos cantos de Patativa do Assaré, pleno em memória de sua voz.

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



REFERÊNCIAS

ASSARÉ, Patativa do. **Cante lá que eu canto cá**: filosofia de um trovador nordestino. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

BERARDINELLI, Cleonice. Os Lusíadas: a epopeia de uma época de contradições. In: APPEL, Myrna Bier, GOETTEMES, Míriam Barcellos. **As formas do épico**: da epopeia sânscrita à telenovela. Porto Alegre: Movimento, 1992.

CAMÕES, Luís de. **Os lusíadas**. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

CARVALHO, Gilmar de. **Cem Patativa**. Fortaleza: Omni, 2009a.

_____. Cantoria: performance e memória. In: CARVALHO, Gilmar de (org.). **Patativa em sol maior**: treze ensaios sobre o poeta pássaro. Fortaleza: UFC, 2009b.

DAVINI, Adriana. Voz e palavra – música e ato. In: Matos, Cláudia Neiva de et al (org.). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

DEBS, Sylvie. Patativa do Assaré: uma voz do Nordeste. In: ASSARÉ, Patativa. **Patativa do Assaré uma voz do Nordeste**. São Paulo: Hedra, 2000, p. 9-37.

FEITOSA, Luís Tadeu. Diário de uma viagem. In: CARVALHO, Gilmar de (org.). **Patativa em sol maior**: treze ensaios sobre o poeta pássaro. Fortaleza: UFC, 2009.

FINNEGAN, Ruth. Performance, poesia, música: o que vem primeiro. In: Matos, Cláudia Neiva de et al (org.). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

ZUMTHOR, Paul. **Perfomance, recepção, leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.