

SONORIDADE SERTANEJA: O PERFIL DE PATATIVA DO ASSARÉ

A SOUND POET: THE PROFILE OF PATATIVA DO ASSARÉ

Antonio Iraldo Alves de Brito

Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

E-mail: ira.brito@gmail.com

Resumo: Tendo como objeto formal a poesia de Patativa do Assaré, considera-se neste artigo a famosa premissa de Harry Pross (1971): “Toda comunicação começa no corpo e nele termina”. A frase como ponto de partida e de chegada da abordagem. O corpo como fonte e origem da comunicação. O corpo como meio ou tentáculo, capaz de criar vínculos. O corpo ainda como catalisador de ambientes comunicacionais, pelo simples fato de estar presente. O objetivo principal do artigo é compor o perfil do poeta, evidenciar seus gestos criativos, observando os aspectos constitutivos da *performance*, especialmente a gestualidade do corpo e o papel da voz, uma que toda a obra de Patativa está ancorada na oralidade. O poeta é voz. A voz como “lugar simbólico que não pode ser definido de outra forma que por uma relação, uma distância, uma articulação entre o sujeito e o objeto, entre o objeto e o outro” (Zumthor, 2007, p. 83). Patativa seria “o eco de um tempo poético muito vivo desde a baixa Antiguidade” (Zumthor, 1993, p. 73). O poeta se localizaria na mesma perspectiva de “muitos criadores, artistas e escritores [que] projetam nas misturas do mundo novas luzes que nem sempre as ciências sociais fornecem” (Gruzinski, 2001, p. 41). O método analítico-interpretativo leva em conta as indicações dos próprios poemas, dos encaixes e das mediações contidas neles (Pinheiro, 2013).

Palavras-chave: Comunicação. Corpo. Gestos. Poesia. Patativa do Assaré.

Abstract: Having as formal object the poetry of Patativa do Assaré, this article considers the famous premise of Harry Pross (1971): “All communication begins in the body and ends there”. The phrase as a starting and finishing point of the approach. The body as source and origin of communication. The body as a medium or tentacle, capable of creating bonds. The body still acts as a catalyst for communication environments, simply because it is present. The main objective of the article is to compose the poet’s profile, highlighting his creative gestures, observing the constitutive aspects of the performance, especially the gestures of

the body and the role of the voice, one that all of Patativa's work is anchored in orality. The poet is voice. The voice as a "symbolic place that cannot be defined in any other way than by a relationship, a distance, an articulation between the subject and the object, between the object and the other" (Zumthor, 2007, p. 83). Patativa would be "the echo of a very lively poetic time since late antiquity" (Zumthor, 1993, p. 73). The poet would place himself in the same perspective as "many creators, artists and writers [who] project new lights into the mixtures of the world that the social sciences do not always provide" (Gruzinski, 2001, p. 41). The analytical-interpretative method takes into account the indications of the poems themselves, the fittings and mediations contained in them (Pinheiro, 2013).

Keywords: Communication. Body. Gestures. Poetry. Patativa do Assaré.

INTRODUÇÃO

Patativa do Assaré. Não só popular, não só erudito. Os dois imbricados. Percebeu-se que sua obra extrapola os rótulos rígidos, as dicotomias abissais. Uma palavra se impôs e ela só bastaria: poeta. Poeta que no princípio fora violeiro, repentista, cordelista. E ao longo da vida foi isso tudo junto. Expressões essas oriundas de um saber ancestral que lhe legaram a forma primordial da linguagem: a fala. Sua poesia é voz, um eco herdado dos tempos originais.

A audição pela primeira vez da declamação de um cordel abriu-lhe os ouvidos e despertou-lhe a vontade de beleza: poderia explicar o mundo por meio da palavra poetizada. A revelação do belo lhe veio pelos ouvidos. A partir de então nada o detinha na busca por saciar a fome de poesia. Daí seus versos fartos, vertidos como que de água limpa de cacimba, nas fontes oásicas do sertão.

Envolto no universo da oralidade, desde muito cedo sentiu-se vocacionado a porta-voz, mediador da palavra. Mensageiro oracular. Recadeiro do "deus". De modo que muito além de mero artefato estilístico, pode-se pensar o poeta do Assaré como *Hermes* grego, um intérprete, veículo da mensagem. É qual Homero ou um profeta bíblico, intermediário e agente divino. O encargo é o mesmo: portador da linguagem.

A vasta obra do poeta pode ser comparada a um grande cordel de muitos temas e de infinitas cores que, a partir de pequenos encaixes ou filigranas, tece uma bela peça. Essa peça revela o Brasil, aquele Brasil profundo ou, nos dizeres de Patativa, o "Brasil de baixo". Na obra de Patativa do Assaré, é possível perceber o rosto de um povo, suas variedades linguísticas, seus sotaques, suas danças, sua culinária, seu modo de andar, vestir-se e encarar a vida.

Mesmo reconhecendo que todas as culturas são híbridas e que as misturas datam das origens do homem, não podemos reduzir o fenômeno

à formulação de uma nova ideologia nascida da globalização. O fenômeno é a um só tempo banal e complexo. Banal porque o encontramos em escalas diversas ao longo de toda a história da humanidade e porque, hoje, ele é onipresente. Complexo porque parece impalpável quando pretendemos ir além dos efeitos de moda e da retórica que o cercam (Gruzinski, 2001, p. 41-42).

Nesse sentido, o objetivo deste artigo é, a partir dos recortes de poesia de Patativa do Assaré, tecer seu perfil, sem a pretensão de biografá-lo. Para isso seria necessária outra abordagem. É certo, porém, que “toda obra de arte é uma complexa interação de fatores numerosos. O objetivo da pesquisa é, pois, o de definir o caráter específico desta interação” (Tinianov, 1975, p. 15). Em se tratando de Patativa do Assaré, a complexidade dilata-se a partir do lugar de fala, o sertão cearense, especificamente a Serra de Santana, comunidade rural da pequena Assaré. Neste texto, considera-se sua obra como possibilidade relacional, de inclusão e expansão com o ambiente, com a paisagem, com o entorno.

UM POETA PASSARINHO

A fruição de determinada obra, seja ela artística ou científica, independe do prévio conhecimento de quem a produziu. O sujeito não deveria vir antes da obra. No entanto, é possível dizer que há autores que se confundem com sua obra. Seria o caso de Antônio Gonçalves da Silva, o Patativa do Assaré. De acordo com o filósofo Heidegger (2007, p. 11), “o artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. E, todavia, nenhum dos dois se sustenta isoladamente”. Para além de todas as possíveis discussões nesse sentido, o que não é o caso neste momento, importa tão somente dizer que, para situar o objeto formal, obra e autor se imbricam; bem como fazem parte “de uma rede de outros textos contíguos, que vão passando por narrativas escritas e orais, que trazem elementos, se aproximam e se afastam, rejeitando ou adotando situações em seus detalhes” (Ferreira, 1995, p. 24). Contudo, como bem expressa Carvalho (2002, p. 11), referindo-se a Patativa do Assaré, o poeta “se concretiza na performance e o que ele tem a dizer, e que lhe parece relevante, está nos poemas”. *Performance* entendida no sentido que lhe confere Zumthor (2010, p. 85), a saber:

Tanto um elemento importante da forma quanto constitutivo dela. Relativamente ao texto (assim como depois da fixação por escrito se lê uma canção) a performance age à maneira de uma sonorização: no mais, muitas vezes captada como tal, com certa irritação, por pessoas

exclusivamente ligadas aos valores da escrita. A esta sonoridade o texto reage e se adapta, modifica-se, tendo em vista superar a inibição que ele traz consigo.

Patativa¹ é nome de pássaro, e os pássaros são os reis da vocalização, logo quem cunhou chamar o poeta assim, consciente ou não, estava colocando-o no patamar dos que têm a voz para cantar. Patativa assim o fez durante toda a vida. A completude de sua obra se dava no momento da *performance*. A obra de Patativa impreterivelmente tem origem na voz; no corpo. O poeta fez do corpo uma *performance*, a alegria, a festa, o canto, o protesto.

Conta-se que a representação icônica da ave pequenina, de canto mavioso, foi cunhada pelo folclorista cearense José Carvalho de Brito, quando da viagem do jovem poeta ao Norte do país (Pará e Amapá) em 1928. Antônio contava 20 anos de idade e essa foi sua primeira viagem para fora do Ceará. A partir dessa viagem, com suas cantorias feitas em terras nortistas, sobretudo a partir do encontro com o referido folclorista (correspondente do *Correio do Ceará*, jornal da época), a poesia oral do poeta teve seu registro escrito e publicado nesse periódico, além de mais tarde merecer um capítulo no livro *O matuto cearense e o caboclo do Pará*.² Com base nos versos publicados no jornal, José Carvalho fez a apreciação da poesia de Antônio e comparou sua espontaneidade ao canto sonoro da patativa do Nordeste. A respeito desse encontro, Patativa recorda as estrofes ditas pelo folclorista na ocasião, em Belém do Pará:

É ave que canta solta
Inda mais canta cativa
Seu nome agora é Antônio,
Crismado por Patativa (Carvalho, 2002, p. 38).

Diz-se que, desde aquele momento, o nome do poeta passa a ser divulgado e a ter a “marca” de um pássaro. O poeta ficou cerca de seis meses no Norte, declamando, cantando e fazendo a alegria dos conterrâneos sertanejos que migraram para lá em busca de melhorias de vida, na efervescência da extração da borracha. Depois dessa temporada, Antônio voltou à terra natal com o epíteto de Patativa. A breve estada no

1 Seu nome de batismo é Antônio Gonçalves da Silva. Nasceu em 5 de março de 1909 e morreu em 8 de julho de 2002.

2 Conforme depoimento de Patativa do Assaré (2005, p. 10) em *Ispinho e fulô*. De acordo com Gilmar Carvalho (2002, p. 37), trata-se de uma publicação de 1930, com segunda edição pela Imprensa Universitária do Ceará, em 1973.

Norte do país e o encontro com o folclorista José Carvalho de Brito foram marcantes na história do poeta, doravante com o nome de um pássaro.

O apelido poderia se perder no anonimato em meio a outros tantos iguais. Patativa é de uma região em que abundam poetas. Ali é grande o número de versejadores, especialmente na arte do cordel. Não é exagero dizer que, até no vozerio comum dos terreiros, das estradas, das praças e das ruas, as pessoas falam como se estivessem declamando poemas, porque expressam seu lugar de fala cabocla, sem o engessamento próprio das formalidades impostas. Como afirma Pinheiro (2013, p. 30): “Todo o léxico, ao se caboclicizar, traz para dentro da boca os contornos da paisagem, da cultura e da cultura da paisagem”. Nisso consiste a casa da poesia.

Patativa nasceu na Região do Cariri, sul do Ceará, precisamente na Serra de Santana, comunidade rural do município da pequena Assaré (cidade a 623 km de Fortaleza). Daí ser o “Patativa do Assaré”. Foi uma escolha do próprio poeta ser assim denominado, como forma de se diferenciar dos outros “patativas” que surgiam na região. Trata-se, pois, de um cordelista, repentista, poeta caboclo, compositor, cantor etc. Alguém já hiperbolizou tratar-se do maior representante da cultura popular brasileira.

Patativa, como é próprio dos poetas da voz, tinha uma memória invejável e nela uma infinidade de poemas decorados. Ele os retinha na memória, alguns com mais de cem versos;³ declamava-os inteiros sem papel na mão, e independentemente da plateia. Hipérbole ou não, estamos diante de uma figura representativa da poesia oral. Sua obra revela um sertão que, embora castigado pelas estiagens e, sobretudo, pelos desmandos da política suja, tem fartura de vida escondida na paisagem, por vezes, esturricada e, noutras, feito jardim de muitas plantas e cores, quando das primeiras chuvas: tudo se renova e “o verde dos olhos se espalha na plantação”.

UM PASSARINHO APRENDIZ

[...]

Sem poder fazer escolhas
De livro artificial,
Estudei nas lindas folhas
Do meu livro natural
E assim longe da cidade
Lendo nesta faculdade

3 O poema “A triste partida”, por exemplo, tem 19 estrofes, cada uma com seis versos, totalizando 114. Essa composição foi musicada pelo cantor Luiz Gonzaga, conhecido como o “rei do baião”, em 1964. Trata-se da saga do nordestino, fugindo da seca em busca de melhores condições de vida em São Paulo.

Que tem todos os sinais,
Com estes estudos meus
Aprendi amar a Deus
Na vida dos animais (Assaré, 2005, p. 20).

O canto das aves, os encantos das matas, os animais, a natureza, Deus são palavras que formam um quadro harmônico, telúrico. Para Patativa, a natureza é presente divino, espaço sagrado, belo. Lendo na faculdade da natureza, o poeta atribui seu saber a uma dádiva divina. No entanto, a história de sua vida mostra que ele não desconsiderou o empenho para aprimorar o “dom”. Envolto num universo de oralidade, bem como numa realidade marcada pelo analfabetismo, tinha clara consciência da importância do domínio da letra. Por isso mesmo, desde a audição pela primeira vez da declamação de um cordel (Feitosa, 2003, p. 39), desperta-se para a beleza, poderia traduzir o mundo por meio de versos. A arte e suas mediações passam a persegui-lo.

Muito curioso para saber das coisas, tudo que eu lia eu guardava aqui na mente. Eu queria era ler as histórias, a vida da pátria e isso e aquilo, queria era saber das coisas, não queria saber de livro de concordância e isso e aquilo. Agora com essa prática de ler eu pude obter tudo, viu? [...] Eu aprendi lendo. Com a prática de ler a gente vai descobrindo e sabe que nem pode dizer: *tu sois e nós é*. Eu aprendi com a prática (Assaré, 2001, p. 17, grifo do autor).

Muito além dos livros de “concordância”, interessava-lhe conhecer. Ele chega a dizer que com a prática da leitura pôde obter tudo. O “tudo” é representativo: é como se dissesse que todo o seu aprendizado fosse resultado de um incansável empenho para ter posse do “letramento”⁴ e relacionar este com o que é próprio da voz. A expressão “não queria saber de livro de concordância e isso e aquilo” vai ao encontro do que afirma o linguista Marcos Bagno (2007, p. 64) acerca da gramática normativa da língua, que ao longo do tempo passou a ser um instrumento de poder e controle:

A língua passou a ser subordinada e dependente da gramática. O que não está na gramática normativa “não é português”. E os compêndios gramaticais se transformaram em livros sagrados, cujos dogmas e cânones têm de ser obedecidos à risca para não se cometer nenhuma “heresia”.

4 Palavra que surge nos anos 1980, no vocabulário da educação e das ciências linguísticas. Do inglês *litory*: letra. Do latim *littera*. O sufixo -mento denota o resultado de uma ação. Ao “pé da letra”, letramento é “o resultado da ação de ensinar ou aprender a ler e escrever” (Soares, 2006, p. 18).

Quando Patativa diz não querer saber de “livro de concordância” é como se estivesse criticando os instrumentos de poder e controle, que colocam, de um lado, os que falam “certo” e, de outro, os que não alcançam o ideal de “perfeição” linguístico. Além disso, sutilmente critica o “clube dos cultos”, que tem na letra o ideal de cultura e perfeição. Algo contestado por Roy Wagner (2009, p. 95):

Uma tal “cultura” é totalmente dotada de predicados: é regra, gramática e léxico, ou necessidade, uma profusão completa de formas e paradigmas rígidos que perpassa todo o leque da ação humana; em termos freudianos, aproxima-se de uma compulsão coletiva.

Nesse sentido, em Patativa constata-se uma poética que foge da rigidez do estabelecido ou, de outra forma, das regularidades. A oralidade é cultura, caracteriza-se como um modo distinto de saber. Diz-se distinto e não menor. Utiliza-se do imaginário do homem do sertão não para fazer caricaturas ou chacotas, mas para valorizar os símbolos constitutivos de sua identidade. Daí uma das relevâncias – literária, social e cultural – do estudo da obra de Patativa.

Patativa do Assaré tem atrás de si uma fileira de poetas, cantadores, repentistas, escritores, artistas, contadores de “causos”; tem seus pares, com os quais aprendeu a olhar e traduzir o mundo. O poeta não nasceu feito, nem sua poesia nascia do nada. Bebeu nas fontes abundantes de tantos outros, com os quais se mesclou, interagindo. Seu projeto se insere na história e no tempo. Conforme sinaliza Salles (2011, p. 49), “a obra de arte carrega as marcas singulares do projeto poético que a direciona, mas também faz parte da grande cadeia que é a arte. Assim, o projeto de cada artista insere-se na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade”. Assim, a obra de Patativa pertence ao texto da cultura, no nível da fala, o que

[...] constitui, inevitavelmente, não a encarnação de um código qualquer, mas a unificação de diversos sistemas. Consequentemente, nenhum código, por mais hierarquicamente complexo que tenha sido ele construído, pode decifrar, de modo adequado, tudo o que foi realmente dado no nível da fala do texto cultural (Lotman, 2010, p. 35).

Por conseguinte, nos dizeres de Pinheiro (2013, p. 28), considerando a cultura como texto, “as partes de um texto podem e devem pertencer também a outros textos, qual móveis giratórios: não há mais, assim, separação insuperável entre o livro e a rua, o palco e a plateia, a fala dos rádios e dos bairros”. Há, portanto, um movimento convergente, em vez do que ditam as regularidades dos sistemas dicotômicos.

Observando os processos criativos de Patativa no nível da fala, verifica-se que ele compunha também enquanto trabalhava. No entanto, para que sua arte se arejasse e se condensasse, precisava dos momentos de solidão criativa. Perguntado sobre seus momentos de inspiração, Patativa se lembra da Serra de Santana, da lida na roça, tendo à frente a paisagem sertaneja. Era na calada da noite, porém, que o pássaro poeta dava asas à imaginação: “A noite é sempre quando eu mais... acho aquilo que quero. [...] Meus poemas eu sempre faço à noite, depois que todos vão se agasalhar. [...] É por onde eu vou é fazendo verso” (Carvalho, 2002, p. 128).

Canto as fulô e os abróio
Com todas coisas daqui:
Pra toda parte que eu óio
Vejo um verso se bulí.
Se às vezes andando no vale
Atrás de curá meus male
Quero repará pra serra,
Assim que eu óio pra cima
Vejo um diluve de rima
Caindo inriba da terra (Assaré, 2002, p. 28).

Nos processos criativos, é algo frequente, em entrevistas e em suas composições, Patativa atribuí-los a um dom divino, somado à natureza, a fonte inspiradora, a grande mestra. Se não encontrou espaço para a aprendizagem na escola formal ou no “livro artificial”, encontrou campo fértil nos ritmos da natureza, no soprar dos ventos refrescantes, na paisagem pela qual era envolvido, na luminosidade do sertão cearense, no colorido do nascer e do pôr do sol, na lua toda exposta nas noites de céu sem nuvens. Poetizando a cultura de sua aldeia, fala dos sentimentos humanos profundos, certo de que sua palavra é capaz também de traduzir o mundo. O seu lugar, a Serra de Santana, pertence à cultura e ao corpo.

UM POETA SONORO

“Patativa, você é o poeta sonoro.” Essa frase teria sido proferida pela escritora Rachel de Queiroz, quando do encontro que tivera com Patativa do Assaré, em Quixadá, no Ceará, cidade natal da escritora.⁵ De fato, Patativa é sonoro até no próprio nome. Sua obra toda é tecida em rimas. Diz respeito a uma obra inspirada em temas dos mais simples da vida cotidiana, porém sedimentados de ternura e encanto. O linguista Marcos

5 Pode-se conferir o relato do encontro em Carvalho (2002, p. 127-128).

Bagno (2001, p. 64), em sua novela sociolinguística *A língua de Eulália*, referindo-se ao poeta do Assaré, assinala:

[...] muitos “eruditos” confessam que gostariam de produzir versos tão simples e com uma riqueza de imagens poéticas condensadas em tão poucas palavras. Aliás, esta é a lição de arte poética sertaneja que um de nossos maiores poetas populares, o cearense Patativa do Assaré, nos dá em “Cante lá que eu canto cá”:

Pra gente aqui sê poeta
E fazer rima completa
Não precisa professô;
Basta vê no mês de maio
Um poema em cada gaio
E um verso em cada fulô...

O que se constata na poética de Patativa é que há um eu-poético o qual permite ao próprio sertanejo falar. Falar do seu jeito: na língua “matuta”. De modo que ele não imita a linguagem popular para fazer dela um mero artefato estilístico. Ao contrário do que, por vezes, na literatura escritores e intelectuais afeitos apenas ao modismo, sem levar em conta a tradução e repertórios variados, ofereciam o exotismo do sertão que seus leitores desejavam ler, reduzindo “os problemas humanos a elemento pitoresco” (Cândido, 2006).

Patativa, como portador de um povo e tradutor da beleza e das mazelas sertanejas, não fez de sua forma de expressão motivo de zombaria ou estranheza, mas a fez instrumento legítimo de comunicação, como uma voz que exige respeito e valorização às expressões que nascem da experiência do povo simples. Para tanto, ele teve de se exercitar muito no exercício e no trato da palavra para alçar voos mais altos. Da mesma forma que procede o verdadeiro artesão: em posse da matéria bruta, ele a transforma em arte.

ENTRE A VOZ E A LETRA

Na antiga Grécia (séculos XII-VIII a.C.), a voz exercia o papel principal na cena social e cultural; de modo que, mesmo quando a escrita já existia, ocupava tão somente a função de coadjuvante, porque era um tempo regido pela voz, e os poetas constituíam figuras centrais na transmissão de valores, ou, no dizer de Vernant (1973, p. 76), eles eram ali os arquivos de uma sociedade que nasceu sem escrita.

Considerando que a civilização grega legou uma herança cultural para o Ocidente, deve-se, em boa parte, a pessoas “iletradas”, os poetas não escreviam. Isso poderia soar

estranho aos ouvidos e até turvar os olhos acostumados a enxergar o mundo do ponto de vista estritamente letrado. No entanto, parece certo que assim foi. Desse modo, ao se fazer referência à Antiguidade grega – invenções, mitos, poetas, filósofos –, o papel da voz não poderia passar despercebido. Até porque olhar o passado é também uma forma de evitar conclusões equivocadas a respeito das expressões orais de nosso tempo, por vezes ignoradas ou tratadas com preconceito e discriminação. E, no entanto, elas carregam uma riqueza cultural incomensurável e uma sofisticação intelectual que só tem a somar com o “mundo letrado”.

Nessa perspectiva, Havelock (1996, p. 63) defende que obras como *Ilíada* e *Odisseia* podem refletir o começo de uma relação de complementaridade, “uma tensão dinâmica” entre o oral e o escrito. Não obstante sua óbvia sofisticação, os poemas seguem regras formulares, características da composição oral, rítmica, “poetizada”. Usa-se a palavra “poetizada” justamente porque os termos “poético” e “poesia” equivalem a “letrado”, portanto “arte escrita”. Isso para dizer que, sendo a obra de Homero considerada fundante da literatura ocidental, ela foi antes de tudo um acontecimento oral.

Sabe-se, porém, que é de longa data a tensão entre oralidade e escrita. Um exemplo clássico é Platão (428/427 a.C.-347 a.C). O filósofo não considerou a escrita um meio adequado para a verdadeira educação e a filosofia. Sua obra escrita é toda em forma de diálogo e debates orais. Isso justamente para acentuar a importância da dialética e da presença dos debatedores. Um comentador da obra do filósofo, Franco Trabattoni (2003, p. 158), entende que para Platão “o saber mais precioso de que o homem dispõe é aquele que permanece na sua alma, muito ou pouco que seja da visão das ideias, advinda antes de nascer; nenhum *logos*, nenhuma tradução em palavras pode resultar senão imperfeita e de menor valor em relação a ela”.

Trabattoni (2003) está se referindo justamente à teoria da reminiscência platônica,⁶ segundo a qual há um saber inato na alma humana que pode ser recordado. E esse saber seria mais bem adquirido por meio do discurso oral. Dito em outros termos, a comunicação oral facilitaria a memorização, uma vez que o exercício da mente estaria mais presente. O escrito, ao contrário, causaria uma ilusão de saber. Ele petrificaria o pensamento e, por ser uma cópia dele, poderia levar à possibilidade do engano, ou seja, não levar a cabo a reflexão. O discurso oral, por sua vez, seria mais eficaz para fixar o saber, recordar o que já é inerente à alma.

6 Anamnese ou reminiscência: palavra grega que significa recordação. “O termo indica a teoria de origem mítico-filosófica com que Platão tenta explicar o problema do *conceito* e do conhecimento em geral. A alma (a mente humana) não adquire conhecimentos a partir do exterior, mas recorda, no seu interior, aquilo que outrora adquiriu e depois esqueceu. [...] A percepção do mundo externo não fornece nenhum conhecimento, somente um estímulo à recordação. O conhecimento dá-se por meio de uma visão intelectual, quando conseguimos reconhecer na complexidade do mundo real as formas essenciais e prototípicas, ou seja, as ideias” (Nicola, 2005, p. 64, grifo do autor).

Essa discussão se encontra precisamente em seu diálogo *Fedro*. O filósofo ressalta a fraqueza e a inutilidade da linguagem escrita. Para ele, como aponta Palmer (2006, p. 26), escrever uma língua seria uma “alienação da língua”. O *Fedro* se reporta a um mito egípcio para falar sobre a invenção da escrita. O diálogo se dá entre os personagens Sócrates e Fedro. Em tese, quer dizer que a escrita, se, por um lado, auxilia o leitor na aptidão para recordar, por outro, carrega o risco da ilusão do saber. A ilusão do saber refere-se justamente à falta do cultivo da memória. Estando os homens totalmente dependentes da escrita, correriam o risco de tornarem-se esquecidos, pois, confiando no registro visível do escrito, eles se lembrariam do assunto apenas na exterioridade. Além disso, a escrita poderia torná-los convencidos de que saberiam muito, quando na verdade mais ignorantes ficavam, uma vez que apenas teriam, a muito custo, a mera aparência de sábios.

Jacques Derrida (1997), considerando a relação entre voz e escrita, parte da palavra grega *phármakon* que indica ambiguidade: *phármakon* significa tanto um remédio como um veneno, que pode ser benéfico ou maléfico. Nesse sentido, a escrita seria como que transgressora por poder dizer aquilo que o agente da fala jamais diria estando longe. E Derrida (1997, p. 86) enfatiza: “A escritura não é a repetição viva do vivo”. A escrita, portanto, se caracterizaria precisamente pela ausência do pai-autor, ao contrário da fala viva, cujo pai-autor é presente. A escrita estaria associada à ideia de imobilidade, de morte. Ela sozinha, sem a presença da voz, seria órfã indefesa.

De acordo com Paul Zumthor (1993, p. 18), há de se distinguir o oral em três níveis: a *primeira e imediata*, a *oralidade mista* e a *oralidade segunda*. A *primeira e imediata* é aquela que não apresenta contato algum com a escrita. Esse tipo de oralidade encontra-se apenas nas sociedades desprovidas de todo sistema de simbolização gráfica ou nos grupos isolados e analfabetos. O autor considera que esse foi o caso de amplos setores do mundo camponês medieval. Já a *oralidade mista* se caracteriza por uma influência parcial da cultura escrita. Aqui o oral e o escrito coexistem, no entanto a ascendência do escrito permanece externa, parcial e atrasada. Nesse caso, a oralidade procederia de uma cultura escrita. A *oralidade segunda* é típica de uma cultura letrada, nela, toda expressão é marcada mais ou menos pela presença da escrita. Dessa maneira, inicia-se um processo de censura à oralidade. Tudo se recompõe com base na escritura num meio em que este tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário. Conforme o autor, esses tipos de oralidade variam de acordo não somente com as épocas, mas com as regiões, as classes sociais e também com os indivíduos.

No entanto, conforme o medievalista, haveria certa onipresença da voz no que concerne à escrita, o que Zumthor (1993) denomina “índice de oralidade”. Ele assinala: “Acontece-nos frequentemente perceber no texto o rumor, vibrante ou confuso, de um discurso que fala da própria voz que o carrega” (Zumthor, 1993, p. 35). É como, se no

interior de cada texto, nalgum momento de sua existência, houvesse o indício da intervenção da voz humana. Para o autor, o texto foi um acontecimento oral, existiu antes de tudo na atenção e memória dos indivíduos. De maneira que todo texto é, de algum modo, essencialmente oral.

CORPO E MEMÓRIA

O poeta do Assaré nos remete à Antiguidade. No panteão grego, havia uma divindade de nome Mnemosyne, memória. A memória era, pois, algo sobrenatural, divina. Ela tinha o encargo de presidir a função poética. O poeta era seu intérprete. Segundo Vernant (1973, p. 72), a sacralização de Mnemosyne marca o preço que lhe é dado em uma civilização de tradição oral como foi a civilização grega. Nesse ambiente de oralidade, o verso era o meio de se preservar qualquer texto até que obras em prosa comesçassem a ser escritas, o que só vai ocorrer por volta do final do século VI a.C. (Thomas, 2005, p. 159). O verso era, portanto, o modo de guardar a memória coletiva, e o responsável direto por isso era o poeta. Havelock (1996, p. 85) informa que,

[...] na Grécia sem escrita, e nas culturas pré-gregas onde só peritos-letrados dominavam a escrita, as condições de preservação eram mnemônicas, envolvendo o uso de ritmo verbal e musical, pois cada pronunciamento tinha de ser lembrado e repetido.

Isso para dizer do papel da voz e do seu aspecto expansivo; do seu caráter portador de memória: “A memória, em primeiro lugar, pela presença de alguns textos constantes e, em segundo lugar, pela unidade dos códigos ou por sua invariância ou pelo caráter ininterrupto e regular de sua transformação” (Lotman, 1996, p. 157). Memória que tem a ver também com o tecido e patrimônio da cultura, que, por sua vez, é entendida não simplesmente como um depósito de informações, mas como

[...] um mecanismo organizado, de modo extremamente complexo, que conserva as informações, elaborando continuamente os procedimentos mais vantajosos e compatíveis. Recebe as coisas novas, codifica e decodifica mensagens, traduzindo-as para outros sistemas de signos (Ferreira, 2004, p. 73).

No caso de Patativa, como poeta da voz, ele dava muita importância aos exercícios mnemotécnicos, em particular à recitação de trechos bem longos repetidos de cor, como que nos fazendo lembrar da presença sagrada de Mnemosyne, a deusa grega da memória, a fonte do não esquecimento. A memória está relacionada à comunicação e

tem, por assim dizer, sua casa no corpo. A célebre frase de Harry Pross (1971) – “Toda comunicação começa no corpo e nele termina” – é inspiradora para pensar essa relação. Como argumenta Baitello Junior (2012, p. 62),

[...] não haveria rádio, televisão, telefone, computadores em rede, se não tivéssemos no início e no final de qualquer mídia um corpo vivo. Não teríamos comunicação se na frente de um aparelho (de telefone, por exemplo) e atrás do outro aparelho (de telefone, fax, televisão, rádio, entre outros) não houvesse pessoas.

O corpo como nascedouro dos meios primários de comunicação: o gestual. Nessa perspectiva, inspirado em Pross, a síntese de Baitello Junior (2012, p. 61) corrobora esta abordagem, quando classifica os meios em primários, secundários e terciários:

Os primários são aqueles que não precisam de nenhum recurso além daqueles oferecidos pelo próprio corpo, seus sons, seus movimentos, sua gestualidade, seus odores. Entre um corpo e outro não há nenhum artefato. Os secundários são aqueles que lançam mão de materiais extracorpóreos para deixar ou mandar mensagens. Um corpo imprime seus sinais em um suporte que é recebido por outro corpo. Os meios terciários são aqueles que requerem um jogo de aparatos – um que transmite e outro que recebe os sinais. São, portanto, três diferentes maneiras de preencher o vazio entre o eu e o outro. A primeira é presencial. A segunda gerou a escrita. A terceira é fruto da eletricidade e possui suas características: é instantânea e fugaz como o raio. Mas todas elas têm um elemento em comum: começam no corpo e terminam no corpo.

Daí em nossa abordagem o interesse pelo corpo. Nesse caso, o corpo do poeta. O corpo como catalisador, que estabelece vínculos entre corpos. Baitello Junior (2008, p. 99), ao se referir à presença do corpo, considera que

[...] sua simples presença gera a disposição de interação, desencadeia processos de vinculação com o meio, com os outros seres do entorno e com seus iguais. [...] Somos vocacionados para a interação com outros que preencham nossas faltas e necessidades, porque somos corpo, com limites e alcances espaciais claros, com uma duração apenas presumível, mas indubitavelmente finita.

É justamente nessa perspectiva que situamos o nosso objeto formal: Patativa do Assaré. Sua obra é essencialmente um ato vocal. Portanto, uma presença de um corpo em viva voz. Não é por menos que recebera o epíteto de pássaro. A imagem icônica do poeta por meio de uma pequena ave, quase invisível na vastidão da caatinga, é representativa de um corpo em movimento.

Diz-se que a referida ave pouco aparece. Quem se manifesta é o seu canto, permeando a paisagem sertaneja. Assim foi Patativa durante toda a vida. Homem simples. Agricultor-poeta. Não foi poeta de escritório. Sua escrivania era o horizonte sem fim do sertão, tendo sobre a cabeça um sol escaldante. Na mesma terra em que cultivou o grão de milho, de feijão, a raiz da mandioca, a semente de algodão, também semeou a palavra vital. Vital porque na secura do sertão fez verter “água poética” das palavras, assim como água de cacimba. O poeta é o segundo de uma família de cinco irmãos.

Foi em mil e novecentos
E nove que eu vim ao mundo,
Meus pais naquele momento
Tiveram prazer profundo,
Foi na Serra de Santana
Em uma pobre choupana,
Humilde e modesto lar.
Foi ali onde nasci
Em cinco de março vi
Os raios da luz solar (Assaré, 2005, p. 19).

Como poeta-pássaro, sabia que seu ofício era cantar. Cantar, inclusive, a própria biografia. Mas não somente. Cantar a vida de sua gente. E não se canta do nada. Canta-se a partir do corpo: boca, lábios, garganta, olhos, testa, mãos. Todo o corpo e os gestos que dele emanam.

O gesto tem vários aspectos dos quais o comunicativo é apenas um. [...] Para compreender como pensamos, devemos observar as mãos: como os dedos movem, como o polegar se opõe aos demais dedos, como a mão se abre em palma e fecha em punho e como a mão direita espelha a esquerda (Flusser, 2014, p. 14, 82).

O corpo é, de fato, o verdadeiro meio de comunicação. Sem um corpo vivo e outros corpos, não há comunicação, há conexão. Do corpo não se espera conexão. Esperam-se vínculos. O corpo não é um totem. Ele é um tentáculo que captura o outro. Nesse

sentido, Dietmar Kamper (2016) é enfático quanto à forma fria de comunicação por meio de computadores. Ele assegura que nenhuma comunicação acontece nas redes de dados. Se acontecer, talvez seja um monólogo maníaco, no diálogo interno de algum maluco capaz de falar e ouvir todas as vozes ao mesmo tempo. A virtualidade dos meios é coisa de *singles* extremamente parecidos entre si (Kamper, 2016, p. 21).

Daí a importância fundamental do contato humano, da comunicação interpessoal, da interação, da capacidade de perceber a alteridade para criar vínculos. Conforme constata Baitello Junior (2008, p. 98),

[...] localizando no corpo o momento germinal da comunicação, evita-se totemizar os meios, a mídia, e afasta-se a crença na autonomia desta, bem como em sua onipotente decisão. Expande-se a percepção do fato social e inclui-se uma instância complexa, dotada de imperativos próprios, de densidade histórica e cultural.

A finalidade da comunicação é, portanto, criar vínculos. E nisso o poeta é especialista. Antes de sua voz ecoar nos meios secundários e terciários, pelas ondas do rádio ou deitar-se na escrita, Patativa é presença. Corpo em movimento em sua aldeia, das pequenas rodas de desafios de *repente* aos festivais locais de cantorias, às festas de batizados e casamentos para as quais era convidado a animar.

Eu nasci ouvindo cantos
Das aves de minha terra
E vendo os lindos encantos
Que a mata bonita encerra,
Foi ali que fui crescendo,
Fui lendo e fui aprendendo
No livro da Natureza
Onde Deus é mais visível,
O coração mais sensível
E a vida tem mais pureza (Assaré, 2005, p. 20).

A própria vida ele a traduz em versos. Não porque sua poesia fosse um falar de si próprio. A poesia era o canal para dizer a palavra. A palavra do seu jeito, em sua variedade linguística. Sua fala transforma tudo em rima. Sobre a sua biografia, vale ainda destacar que aos 4 anos de idade o corpo do pequeno Antônio ficou cego do olho direito, consequência do sarampo e pela falta de atendimento médico na longínqua Assaré. Com o passar dos anos, o olho esquerdo vê apenas vultos. Na velhice, cega totalmente.

Por “destino”, mas certamente por consequência da luta pesada na lida da agricultura e pelo precário atendimento médico, seu corpo entra na “fileira” de cegos tão comum no mundo da poesia: Homero, Camões, Aderaldo,⁷ Borges e outros. Apenas para lembrar alguns, e considerando os dizeres de Zumthor (1993, p. 58), neles

[...] atuaram as pulsações profundas que para nós significam, miticamente, figuras como Homero ou Tirésias: aqueles cuja enfermidade significa o poder dos deuses e cuja “segunda visão” entra em relação com avesso das coisas, homens livres da visão comum, reduzidos a ser para nós só voz pura.

Outro acontecimento marcante na vida de Antônio é a perda do pai. Além de um olho cego, agora a dor da orfandade: “Quando completei oito anos fiquei órfão de pai e tive de trabalhar muito, ao lado de meu irmão mais velho, para sustentar os mais novos, pois ficamos em completa pobreza” (Assaré, 2006a, p. 11). A partir daí, imagina-se que essas perdas já na primeira infância tenham sido parte determinante para a formação de um “coração compassivo”, como se desde menino sentisse no próprio corpo a “dor do mundo” e depois tivesse de expressar em versos, fazendo seu também o padecer do outro. O que fará no decorrer de sua obra, emprestando a voz e as forças de seus versos aos sem-terra, sem-teto, retirantes, menores abandonados, na defesa da ecologia e de todos os sertanejos e sertanejas injustiçados e excluídos pelas classes dominantes.

UMA VOZ AMPLIFICADORA

Considerando o poeta como corpo, detemo-nos agora no aspecto da voz. Isso justamente porque a voz é, por assim dizer, a síntese do corpo. A voz como “lugar simbólico que não pode ser definido de outra forma que por uma relação, distância, articulação entre o sujeito e o objeto, entre o objeto e o outro” (Zumthor, 2007, p. 83). Embora, em Zumthor (2007, p. 86-87), a voz não seja sinônimo de oralidade, aqui ambas são usadas como tal, sabendo-se, porém, que a voz abrange mais do que o oral:

Voz implica ouvido. [...] Ora, a audição (mais que a visão) é um sentido privilegiado, o primeiro a despertar no feto. [...] O ouvido, com efeito, capta diretamente o espaço ao redor, o que vem de trás quanto o que está na frente.

⁷ Poeta cordelista cearense (1878-1967). Famoso na literatura de cordel. É referenciado, sobretudo, pelo clássico duelo poético: *A peleja de Cego Aderaldo e Zé Pretinho*.

Isso tem íntima relação com a cultura brasileira. Sabe-se que as expressões oriundas da oralidade são vastas entre nós, como é o caso da música e da dança, com seus mais variados ritmos e gêneros. Do samba ao forró ou ao *funk*, à música popular em geral e às mais variadas expressões da periferia, ao jogo envolvente da capoeira e aos rebolados do Carnaval. Veja-se também a sonoridade de nossos sotaques, nossa forma de andar, vestir, se alimentar. Temos na cultura a marca viva da voz, uma espécie de *performance* sonora. Noutros termos, nossa cultura está marcada por “uma grande confluência de textos orais, na irrupção de pormenores, se ramifica em trepadeira” (Pinheiro, 2015, p. 35).

No caso específico de Patativa do Assaré, a completude de sua obra se dava no momento da *performance*. Nos termos de Zumthor (2005, p. 55), “a performance é a materialização de uma mensagem poética por meio da voz humana e daquilo que acompanha o gesto, ou mesmo a totalidade dos movimentos corporais”. E mais: “é virtualmente um ato teatral, em que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe” (Zumthor, 2005, p. 69). Como assegura Baitello Junior (2008, p. 96), trata-se da força das mensagens dos meios primários,

[...] desde estalar os dedos até levantar os ombros, de mover os ângulos da boca até franzir a testa, de arquear as sobancelhas até menear a cabeça. Há diferentes modos de andar e infinitas maneiras de sentar. As formas de olhar e as formas de deixar olhar. Os gestos de aproximação e os de afastamento. Da palavra falada à palavra calada. Do hálito de um sussurrar apaixonado aos odores corporais das jornadas de fadiga e labuta. Do riso ao choro. A linguagem dos dedos. As passeatas e os protestos (nos quais o número de corpos é o que conta). O cerimonial, os rituais.

Assim, quando se adentra na poética de Patativa, deve-se considerar, sobretudo, o dado de que se trata de uma obra que antes se deu pela mediação de seu corpo, por meio da voz, do gesto. E que, estando hoje na escrita e noutros artefatos, leva em si suas marcas originais. Nessa mesma perspectiva, Palmer (2006, p. 26-27) defende que toda linguagem escrita apela para uma reconversão na forma falada; apela para um poder perdido:

As palavras orais parecem ter o poder quase mágico, mas ao tornarem-se imagens visuais perdem muito desse poder. A literatura usa palavras de modo a tirar o máximo partido da sua “eficácia”, mas, no entanto, muito do seu poder se esgota quando a audição se converte num processo visual de leitura.

Mesmo romances e poemas compostos para serem lidos em silêncio, à medida que são lidos é possível que o leitor imagine sons, como se a letra ao alcance dos olhos cobrasse a participação do ouvido: “Toda a leitura silenciosa de um texto literário é uma forma disfarçada de interpretação oral” (Palmer, 2006, p. 28). Daí a importância da *performance*, por meio da qual o poeta se torna voz pura, texto e obra se mesclam. Segundo Zumthor (2005, p. 145-146),

[...] a voz transmuta o simbólico produzido pela linguagem, ela tende a despojá-la do que ele comporta de arbitrário; ela o motiva com a presença deste corpo de onde emana. À extensão prosódica, à temporalidade da linguagem, a voz impõe assim sua espessura e a verticalidade de seu espaço.

A *performance* se constitui como momento privilegiado de recepção: aquele em que um enunciado é realmente recebido.

Num instante determinado, este texto foi transmitido por uma voz humana e que (mesmo que ele fosse, por outro lado, objeto de cem leituras solitárias, puramente visuais) este exato instante o transformou em um monumento incomparável, porque único (Zumthor, 2005, p. 141).

A obra de Patativa pede certo esforço imaginativo na perspectiva de pensar o poeta no ato performático: tom de voz, rimas, timbres, alcance, altura, pigarros, expressões faciais, enfim, tudo o que constitui a voz em cena, no sentido de apreender as sugestões contidas no texto, como que uma “superabundância e efervescência de elementos alógenos incorporados, aumentando as relações entre estruturas internas e externas e, conseqüentemente, a experimentação de práticas e procedimentos interno-externos de criação” (Pinheiro, 2013, p. 35).

VÍNCULOS

Comunicar é criar vínculos. E o poeta Patativa o faz em seu processo criativo. Nos dizeres de Baitello Junior (2008, p. 100), “nos ambientes de vínculos já não somos indivíduos, somos um nó apoiado por outros nós e entrecruzamentos”, há, pois, um “deslocamento do foco da comunicação: não se pode mais compreendê-la como simples conexão ou troca de informações, mas necessariamente é preciso ver nela uma atividade vinculadora entre duas instâncias vivas”. Vamos, portanto, considerar neste item alguns fragmentos de três poemas de Patativa que apresentam uma espécie de captura do interlocutor.

Por isso, eu agora vou
Pedi ao senhô dotô
Um poquinho de tenção;
No caso que eu possa sê,
Que eu quero tombém fazê
A minha comparação (Assaré, 2002, p. 182).

Trata-se do poema “Filosofia de um trovador sertanejo”, que discorre sobre o mito bíblico do pecado original. Esse fragmento pode ser considerado um recurso de sedução ao ouvinte. É o momento de prender a atenção da plateia. É a “isca”. Se causar empatia logo no início, é a garantia de que o poeta terá o público até o final da apresentação. O poema na sua totalidade dá a entender que o poeta está numa roda de cantoria.

O mundo é uma cadeia
Que de prêso veve cheia,
Ninguém me diga que não;
A morte é seu sentinela,
E é quem arranca as tramela
Das porta desta prisão.
[...]
Nóis somo os prisionêro
Deste carce universá;
Vivendo nesta prisão,
Tudo de argema nas mão,
Os grião é as doença;
Dentro deste calabouço
Sofre o véio e sofre o moço,
Que a vida é dura sentença! (Assaré, 2002, p. 183).

A metáfora do mundo como cadeia e a personificação da morte como sentinela dessa prisão parecem ser os elementos principais desse trecho. Os outros elementos giram ao redor deles formando um quadro horripilante do mundo: porta, cárcere, algemas, grilhões, calabouço transmitem a sensação de que a humanidade vive presa em fortaleza sombria, acorrentada dos pés à cabeça, sujeita a penalidades duríssimas: viver não passa de uma dura sentença. Em todo o poema, o poeta deixa clara a dicotomia entre este mundo e outro mundo além da morte. Ele até anseia que a morte, personificada num vigia, venha buscá-lo, pois aqui se vive prisioneiro das doenças, da fome, da miséria. Desse modo, é como se ele expressasse que este mundo marcado pelo

sofrimento é um verdadeiro caos, e que ele só pode ser superado, isto é, ser “cosmificado”, encontrar a ordem, mediante uma passagem: a morte. O bem e o mal estão em combate desde o evento do pecado primordial.

Em “A morte de Nanã”, o poeta assim introduz:

Eu vou contar uma história
Que eu não sei como comece,
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 (Assaré, 2006a, p. 143).

O primeiro verso ressoa a tradicional introdução do clássico “era uma vez”. O tom de drama e de suspense se estende em toda a estrofe. De fato, é para capturar o interlocutor, que de olhos e ouvidos atentos espera o desenrolar da narrativa. Todo o poema, de 21 estrofes em decassílabos, portanto 210 versos, discorre sobre o drama de um pai sertanejo que assiste à morte prematura de sua filha. É arrepiante e dolorido, do começo ao fim. A pequena Nanã morre de fome. Toda a composição está na variedade linguística do sertanejo, entrelaçada com rimas perfeitas. Para apreender o sentido de existência da peça escrita, é necessária a leitura em voz alta, sem dúvida. Um exemplo de uso da variedade linguística se expressa na estrofe que segue, do poema “No meu sertão”:

Boa noite, gente rica
De sabença e inducação,
Peço que descurpe os erro
Desta minha falação.
Não conheço português
Apois eu por minha vez
Nunca mexi em papé,
Mas vou fala na language
Da minha gente servage,
Entenda lá quem pudé! (Assaré, 2006a, p. 123).

Percebe-se que o poeta está em torno de uma plateia. Pelo visto de gente instruída, considerando a fina ironia. É recorrente na obra de Patativa uma certa justificativa diante do público. Proposital ou não, o fato é que ele não nega a origem, tampouco se retrai ou se intimida em dizer sua palavra. Não se trata de comunicação errada. Trata-se de variedades linguísticas. As pessoas de “sabença” também teriam a obrigação de entendê-lo em forma peculiar de expressão. A estrofe também funciona como captura no diálogo. No fundo, o poeta também está fazendo graça. A ironia nunca é gratuita. O poeta quer prender o público. Corpo feito tentáculo.

CONCLUSÃO

O suporte primordial da poética de Patativa do Assaré é a voz, como síntese do corpo todo. A voz como comunicação primária em conjunto com os aspectos constitutivos da *performance*. Sendo um meio analógico, a voz não se permite domar. Quem primeiro a teria tentado domar foi a escrita, que a tornou digital. Em Patativa, porém, a escrita é uma espécie de paradoxo. Isso ocorre porque a poesia contraria a linearidade da escrita. A voz não se detém num roteiro que se fixe em começo, meio e fim. A voz quer se expandir. O poeta, no entanto, ainda que se utilize do artefato da letra, carrega em si aquilo que Zumthor (1993) denomina “índice de oralidade”. Nisso consiste uma peculiaridade notável em Patativa: o fato de ele combinar tão bem as variações da fala, as entonações do oral com a letra.

Os fragmentos de poemas como estratégias de sedução revelam que o poeta não é um solitário de escritório. Ele está em interação com o público, com o outro. Seu corpo todo pensa. O pensamento não é algo que se ausenta do corpo. Pensamentos e sentimentos não estão em conflito. Na verdade, ambos são parte de um mesmo conjunto. O corpo é totalidade. A voz, portanto, e tudo o que envolve a *performance* tornam-se uma espécie de encantamento.

O texto escrito em Patativa é uma voz escondida na letra. O texto é fala. Uma voz que expressa o ambiente de onde ela emerge, fazendo ressoar pela garganta, pela boca e pelo corpo todo do poeta sua pequena aldeia, que de miúda passa a manifestar o universo todo, bem de acordo com aquilo que Pinheiro (2015, p. 13) discorre acerca “dos materiais da natureza [como] uma força de base, nunca um dado separado, para a vertiginosa inclusão das variedades da cultura”.

A poética de Patativa é narrativa marcada pela complexidade, tendo como fundamento o dado de ser vocal, sem o limite que o sistema da escrita impõe, isto é, a linearidade. E mais ainda, considerando que essa não linearidade envolve o corpo em sua acepção primeira de mediação. A obra do sertanejo, marcada pelo narrar popular, não caberia num roteiro estabelecido entre feio e bonito, bom e mau etc. Ao contrário, a voz em Patativa é a representante máxima de seu ambiente de fala, como um elemento

vivo, que rompe o silêncio e faz as mesclas entre a natureza e a paisagem. A voz, portanto, apresenta-se como um signo encarnado. Ela é o próprio corpo.

Pode-se afirmar que a obra de Patativa é um quadro, uma pintura, um retrato do sertão, descrevendo os contrastes da vida sertaneja e, por vezes, em alguns aspectos, até tendendo para uma espécie de fatalismo ou destino, como se o sofrimento e o padecer estivessem determinados. Noutras vezes, essa visão do mundo é superada, e o destino do sertanejo aparece como uma constante transformação, tal uma bússola, marcada pelo signo da esperança, indicando o norte. O que se percebe é que a obra do poeta não se permite fechar em um único ponto ou nos vícios do dualismo. Trata-se de obra aberta, que claramente toma partido; isto é, está ao lado do sertanejo. No entanto, é capaz de abrir brechas para possibilidades várias, deixando ao leitor/ouvinte a liberdade de tirar as próprias conclusões.

REFERÊNCIAS

- ASSARÉ, P. do. *Digo e não peço segredo*. Organização: Tadeu Feitosa. São Paulo: Escrituras, 2001.
- ASSARÉ, P. do. *Cante lá que eu canto cá*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- ASSARÉ, P. do. *Ispinho e fulô*. São Paulo: Hedra, 2005.
- ASSARÉ, P. do. *Inspiração nordestina*. São Paulo: Hedra, 2006a.
- ASSARÉ, P. do. *Melhores poemas*. Organização: Cláudio Portella. São Paulo: Global, 2006b.
- BAGNO, M. *Preconceito linguístico: o que é como se faz*. 48. ed. São Paulo: Loyola, 2007.
- BAGNO, M. *A língua de Eulália: novela sociolinguística*. 11. ed. São Paulo: Contexto, 2001.
- BAITELLO JUNIOR, N. Corpo e imagem: comunicação, ambientes, vínculos. In: RODRIGUES, D. (org.). *Os valores e as atividades corporais*. São Paulo: Summus, 2008. p. 95-112.
- BAITELLO JUNIOR, N. *O pensamento sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens*. São Leopoldo: Unisinos, 2012.
- CÂNDIDO, A. *A educação pela noite*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Azul, 2006.
- CARVALHO, G. de. *Patativa poeta passado do Assaré*. Fortaleza: Omni, 2002.
- DERRIDA, J. *A farmácia de Platão*. Tradução: Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- FEITOSA, L. T. *Patativa do Assaré: a trajetória de um canto*. São Paulo: Escrituras, 2003.
- FERREIRA, J. P. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- FERREIRA, J. P. *Fausto no horizonte*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- FLUSSER, V. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014.
- GRUZINSKI, S. *O pensamento mestiço*. Tradução: Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- HAVELOCK, É. A. *A musa aprende a escrever*. Lisboa: Gradiva, 1996.
- HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. Tradução: Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2007.
- KAMPER, D. *Mudança de horizonte: o sol novo a cada dia, nada de novo sob o sol, mas...* Tradução: Danielle Naves de Oliveira. São Paulo: Paulus, 2016.
- LOTMAN, I. M. Sobre o problema da tipologia da cultura. In: SCHNAIDERMAN, B. (org.). *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 31-42.
- LOTMAN, I. *La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto*. Traducción: Desiderio Navarro. Valencia: Frónesis Catedra, 1996.
- NICOLA, U. *Antologia ilustrada de filosofia: das origens à idade moderna*. Tradução: Maria Margherita de Lucca. São Paulo: Globo, 2005.
- PALMER, R. E. *Hermenêutica*. Tradução: Maria Luisa Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2006.
- PINHEIRO, A. *América Latina: barroco, cidade, jornal*. São Paulo: Intermeios, 2013.
- PINHEIRO, A. (org.). *O Jornal e a cidade: um barroco de viés*. São Paulo: Intermeios, 2015.
- PROSS, H. *Medienforschung*. Darmstadt: Carl Habel, 1971.
- SALLES, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.
- SOARES, M. *Letramento: um tema em três gêneros*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- THOMAS, R. *Letramento e oralidade na Grécia antiga*. São Paulo: Odysseus, 2005.
- TINIANOV, I. *O problema da linguagem poética I: o ritmo como elemento construtivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- TRABATTONI, F. *Oralidade e escrita em Platão*. São Paulo: Discurso: Editus, 2003.
- VERNANT, J. P. *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo: Difel, 1973.
- WAGNER, R. *A invenção da cultura*. Cosac Naify: São Paulo, 2009.
- ZUMTHOR, P. *A letra e a voz*. Tradução: Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, P. *Escritura e nomadismo*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.
- ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Recebido em: novembro de 2023.

Aprovado em: fevereiro de 2024.