

PATATIVA DO ASSARÉ: A IMORTALIDADE DO CANTO

Tadeu Feitosa
Universidade Federal do Ceará

Fico muito feliz pelo espaço que me é dado pela **XIX Jornada Nacional de Estudos Lingüísticos** para falar sobre o poeta Patativa do Assaré e a imortalidade do seu canto. Esta conferência é na verdade a extensão de um longo diálogo que eu tive por seis anos seguidos com o poeta da Serra de Santana, serra bucólica encravada no centro sul do Estado do Ceará sobre sua vida e sua obra. Diálogos marcados pela voz e pela emoção, onde uma voz poética, oracular e demiúrgica se me oferecia plena para elucidar as três facetas que eu escolhi para tentar dimensionar o homem, o poeta e o mito e para mostrar a desenvoltura dos códigos – voz, letra e mídia – numa comunicação que se estabelece entre a vida, a obra e a difusão de Patativa do Assaré.

Em Patativa do Assaré, a ação de fazer pela palavra é uma ação criadora. Inaugura-se pela palavra aquilo que se deseja. Uma espécie de desejo está em jogo nesse ato ilocucionário, que se realiza mediante um ritual, onde o diálogo é a peça fundamental. Não necessariamente um diálogo de palavras indo e voltando ao sabor de um ato comunicativo entre dois seres, mas um diálogo. É por meio da interlocução que o dizer é fazer. Nesse tocante, Zumthor (1997) e Austin (1991) se aproximam. No primeiro, a voz performática se dirige ao outro e encontra, neste, sua cumplicidade e completude. Locutor e ouvinte se integram num ato “encenado”. Aqui, a voz e o ritual ganham movimento, são dinâmicos, movem-se como máquinas de produção de sentidos. No segundo, é a própria enunciação que dá vida às coisas. Nomear é fazer existir. “Dizer é fazer”. Aqui a vocalização ocupa o momento da iniciação, matriz fugaz, posto que toda matriz é matriz de algo que a precedeu (Connerton, 1993), mas matriz, princípio movido pela criação engendrada pela palavra.

Pensamentos, profissão de fé vocalizada, a palavra sorvida pelo e para verbo, enunciadas dentro ou fora dos rituais funcionam como fábricas de sonhos alcançados. Eu quero, eu construo pela palavra.

No caso de Patativa isso é perfeito para explicar os mecanismos que ele usa para legitimar o seu discurso, dentro e fora de sua obra. A invenção da Fonte Patativana¹ é um exemplo disso. Não se trata apenas de legitimar sua poesia, ampliando o número de adeptos a ela, mas de salvaguardar as vozes existentes na poesia. Como numa profissão de fé, Patativa constrói pela palavra (ele sempre prefere as declamações às leituras) sua fonte patativana. Costuma recitar à exaustão. Os filhos comprovam que, estando em casa, o pai não parava de recitar versos. Foi dessas intermináveis sessões declamativas que Geraldo Alencar; Maurício; Pedro, o irmão caçula; Toinha, a neta, Marília e tantos outros na Serra de Santana se inebriaram pelo canto patativano e abraçaram a causa poética. As declamações como rituais de efetivação do sonho de ver a poesia imortalizada.

Patativa parece ter criado para si um papel social. No âmbito individual, criou um paradigma de vida e, com ele, um papel social “personalizado”, o de interlocutor de seu tempo, o de tradutor da “natura” e espécie de “profeta”, como ele mesmo gostava de se auto-intitular. No âmbito do seu grupo, principalmente dos seus pares na Serra de Santana, colocava-se como mediador, aquele que interpretava a natureza e as coisas do

¹ Fonte Patativana é o nome que Patativa do Assaré dá ao surgimento de muitos poetas na sua Serra de Santana. Para ele, sua poesia germinou e dela nasceram muitos poetas.

mundo e sintetizava suas descobertas para os outros. É como se sua palavra fosse uma profissão de fé.

“E os camponeses me tratam assim, com uma fé, uma verdade, uma coisa, viu? Pensam que eu sou até profeta das coisas, não sabem dizer, mas veja bem como eles faziam: me chamavam assim lá num particular, aquela roda de operários, de populares, viu?” (Entrevista em 28/02/99).

Claro que não é o Patativa que inaugura essa tendência à ordenação das coisas pela palavra, nem suas ações pela performance. Essas coisas são inerentes à vida humana, tomada em suas dimensões sociais e culturais e têm sua institucionalização na linguagem, que funciona como uma instituição do desejo e da vontade. A linguagem é a instituição primeira de onde emanam todas as outras instituições, inclusive aquela que nos interessa mais de perto: a voz, e suas conseqüências: vocalização, atos de discursos, entre outros. A performance como ato social institucionaliza os papéis ilocucionários.

A oralidade presente no universo patativano vem de várias instituições da oralidade - do gênero à natureza oral, da voz “deitada na letra” aos processos de “dizibilidade e visibilidade”. O oral e a oralidade são categorias diferentes atuando num mesmo espectro comunicativo. Habitam, ambos, o amplo território da linguagem como instituição. Em Patativa do Assaré, o oral tanto pode ser uma voz ancestral, demiúrgica, mítica, como pode ser simples vocalização processada e gerida por uma pluralidade de leis e sistemas; ou a simples pronúncia, ou apenas a palavra sonora.

Do mesmo modo, a performance presente no universo de Patativa do Assaré é plural e assume vários papéis, vários lugares e várias circunstâncias. Por enquanto basta apresentar as variáveis que asseguram à palavra e à performance ilocucionária atos criadores.

Em Patativa, esses atos ilocucionários são ao mesmo tempo voz e movimento, tempo e espaço (e suas respectivas ausências), desejo e realização, conhecimento e enigma, tradição e modernidade, descrença e fé. Várias vozes interagem no universo patativano. Tanto vocalizadas pela ancestralidade, como levantadas da escrita. A voz em Patativa do Assaré é um canto transformado em vários cânticos e os textos de sua obra são essencialmente vocais.

Portanto, no universo patativano, performance e oralidade atuam num processo de construção do “texto cultural” Patativa do Assaré, que vai sendo inventado e gerido por uma série de instituições que ladeiam o homem, o poeta e o personagem/ mito, mas, principalmente, pelos elementos constitutivos de sua vida e de sua obra.

“A enunciação performativa” funciona como um desejo do fazer. Isso faz com que existam condições e contextos da enunciação. Para cada contexto uma situação circunstancial. Isso explica a maestria com que Patativa comandava suas performances, cada qual a seu tempo e lugar, cada qual dirigida e orquestrada para um público, cada qual circunscrita a situações diferentes. Na Serra de Santana, em Assaré, nos palanques ou nas declamações privadas em sua sala de estar há matizes performáticas para todos os gostos e situações. Todas, no entanto, com uma estrutura narrativa e cênica comuns. Cumprimento, apresentação, interrogação sobre os interlocutores, recitações autobiográficas e, finalizando, despedidas, faziam parte da estrutura básica da “enunciação performativa”. Em torno dessa estrutura surgiam meta-narrativas circunstanciais. Patativa alternava seus discursos conforme o *status* dos seus interlocutores ou das situações que enfrentava.

Refiro-me ao modo como Patativa tinha pronto peças declamativas – quase sempre as mesmas – para atender prontamente os fãs e anônimos que lhes visitavam diariamente

em sua sala de jantar. Para esses, os poemas eram reduzidos. Preferia mais o improviso, quando recitava quadras curtas, geralmente contemplando os nomes ou os lugares de onde provinham os visitantes. Nessas ocasiões, a performance se limitava ao gracejo e às formas poéticas de apresentação e agradecimento, espécie de etiqueta da poesia de salão.

Por outro lado, quando os visitantes eram autoridades, alguém da mídia ou intelectuais, Patativa esperava que os destinos das conversas – sempre mediadas por declamações – lhes fossem dados pelos visitantes ilustres. Raras vezes ele se arriscava em brincadeiras poéticas de improviso. Na maioria das vezes se esmerava em declamações longas de poemas de sua predileção ou que mostrem a extensão de sua poesia – da linguagem “matuta” à linguagem erudita. Nesse tocante, poemas em linguagem “matuta” como “Mãe Preta” e “A Escrava do Dinheiro” se misturavam com poemas eruditos, como “O Inferno, o Purgatório e o Paraíso”.

Infere-se disso que a eficácia significativa do rito remete então à performance. Uma espécie de eficácia simbólica é estabelecida nesse diálogo entre a palavra proferida e a ação do enunciador. Transporto-me para a ação dita e quase vejo as declamações de Patativa, que projeta-se, encolhe-se, agiganta-se, sussurra, finge, gesticula e solta gemidos e choros cênicos conforme cada palavra proferida e encenada. Para ele parece não bastar a magia da palavra, sua força criadora. Ele a completa, exacerba sua função significativa. E ele faz isso sem ser redundante. A única redundância talvez esteja nas interpretações feitas apressadamente por alguns ouvintes - especializados ou não - sobre as suas performances e mesmo as performances da sua obra poética.

Há uma rede inextricável de significantes e de simbolismos nos rituais performáticos - particularmente em Patativa do Assaré - que mesmo levando em conta a magia criadora da palavra em si, mesmo percebendo seu poder de ação no ato da enunciação, algo de enigmático permanece. Não somente porque o segredo permanece na e com a palavra, mas porque são plurais as audiências, os contextos e as circunstâncias de cada ato ilocucionário e de cada ato performático. Conhecer o significado corrente desses atos ajuda a buscar as trilhas que nos levará aos demais componentes significantes. Sob esses aspectos, os rituais serão sempre um significativo em busca de um significado que jamais será cabal.

Essas trilhas estão por toda a obra de Patativa do Assaré e presentes em todas as sessões de declamações feitas pelo poeta. A obra pode ser comparada a um arquivo oral por excelência. Além de ser um depositário de significantes, esse arquivo oral desempenha um papel importante nas performances dos rituais geridos e assistidos por Patativa. Meios e formas através dos quais Patativa do Assaré vai construindo seu “texto²”. Um texto guia que prevê atos comunicativos - quase contratos comunicativos - que servirão de guia nos rituais ao próprio Patativa, a seus interlocutores e aos contextos e circunstâncias possíveis.

No momento da performance, Patativa parece assumir um papel e realiza um ato social. Os atores dessa ação social são, no caso, o locutor (Patativa) e o auditor (Zumthor chamaria de audiência, de ouvinte etc.), esteja ele presente ou não. O ato de comunicação, chamado também de ato ilocucionário, se estabelece por meio da enunciação. Um Patativa dotado de poderes constituintes da fala assume uma função gregária e ordena - por meio dessa função e mediado pela poesia oral - ao ouvinte, que também assume uma função, uma função complementar.

² O “texto” Patativa do Assaré. As marcas de sua “dizibilidade e visibilidade”, os seus paradigmas constitutivos, presentes nos seus depoimentos, na sua obra e em boa parte dos atos de sua vida.

Uma espécie de ritual do desejo e da vontade se estabelece para firmar esse tipo de interlocução que remonta às mais antigas tradições orais, quando os membros de uma determinada comunidade se especializavam na tarefa de transmitir para seus pares a sua tradução do mundo. Uma espécie de poder oracular é rememorado pela performance patativana. Ele se lança nesse jogo memorial e seduz seus ouvintes a entrar com ele nessa peleja oral. Sua vontade acaba sendo a vontade de seus comparsas no momento da performance.

Engana-se quem pensa que Patativa se joga nessa empreitada comunicativa inteiramente espontâneo. Ele sabe a que veio e estabelece as funções performáticas que cabe a ele e aos interlocutores. Tive várias oportunidades de vê-lo em ação. Em público, quase nunca arrisca comandar a platéia, talvez pela timidez que sempre lhe acompanha quando dessas situações. Quando participa de eventos de grande audiência, entrega-se ao ritual, esperando que lhe sejam dadas as “funções”. Parece mais seguro. Não obstante, sabe que pode levar a platéia ao delírio se escolher peças do seu repertório que já foram sacramentadas pelas audiências anteriores.

Em companhia apenas do pesquisador, porém, muitas vezes comandava minhas intervenções. Nas leituras de seus poemas, me determinava funções: costumava pedir para que eu lesse o poema até o momento em que o mesmo apresentava outros personagens que não o narrador. Foi assim com os poemas Mãe Preta, Ingém de Ferro, Um frango Vaidoso, O Puxadô de Roda etc., quando fazíamos um dueto, um quase jogral, momento em que Patativa explicitamente assumia as partes mais espetaculares de sua performance.

Patativa institucionaliza toda a linguagem presente na performance: cada palavra, cada gesto, cada expressão, as entonações, as flexões e o ritmo da voz são todos regidos por regras. Ele sabe do poder da palavra e engendra em cada dito sua força e sua magia. Ele constrói aquilo que seu desejo e vontade lhe sugeriram pela palavra.

Uma espécie de força oral parece se estabelecer, mediada pela ação da palavra. A palavra engendra o discurso e a performance. Ela aglutina o dito e a expectativa do ouvinte. A palavra é, pois, ação. Ela não só inaugura a ação e interação, como estabelece um vínculo. As declamações de Patativa metamorfoseiam sua poética. Uma poética que nasce a cada profissão. E estabelece com os ouvintes uma espécie de contrato oral. Ela ainda aspira tornar real o dito. Não é raro Patativa se referir a seus personagens fictícios como sendo reais. Maroca, raspadeira de mandioca, é mostrada no poema “O Puxadô de Roda” como uma exímia raspadeira.

O Oral e o Performático em Patativa do Assaré

Vários autores se referem à poesia de Patativa do Assaré como resultante de uma tradição oral. Até aí nada de novo ou problemático, pois a tradição oral é um processo em contínuo movimento e suas marcas ainda podem ser visíveis nas culturas contemporâneas e ainda que não fossem visíveis, sabemos que todas as culturas são resultantes de tradições orais as mais variadas. A maioria desses autores, no entanto, diz que a poesia de Patativa é uma poesia oral. Agora já estamos diante de um pequeno impasse, principalmente se tomarmos o termo "oral" isolado das relações e associações que têm com as ações que o acompanham.

É oral não apenas o que é vocalizado ou produto direto da voz, mas tudo o que vem acompanhando ou complementando essa voz. Uma voz que, tanto pode estar em estado de presença física, mediada pela fala ou por outro meio, e recebida por alguém, como uma voz

latente, apenas indiciada, cuja existência apenas supomos, mas que a simples presença de algo vocalizado atesta sua presença, aponta para as entranhas de onde ela sempre provém.

Do mesmo modo, oralidade não é apenas a qualidade do que é oral, tampouco se limita às classificações orais ou às suas modalidades. Oralidade implica processo e não algo acabado. E esse processo também se refere àqueles mecanismos ditos acima sobre a voz e sua natureza oral.

Apesar de - como nos diz Zumthor - faltar-nos uma "*poética geral da oralidade que sirva de apoio às pesquisas particulares aplicáveis ao fenômeno das transmissões da poesia pela voz e pela memória*", tomarei esse conceito de oralidade para situar a poesia de Patativa do Assaré no campo teórico segundo o qual uma poesia oral para ser transmitida - ainda que mediada pela escrita - não pode prescindir dos elementos que inauguram a poética oral. Poética que se confunde com a ação do homem no universo e cujo processo de presentificação no mundo (mediado pela vocalização, pelo gesto, pela performance) depende de uma oralidade inaugural, primeva, ancestral, mítica até.

Claro que a mensagem contida num poema de Patativa do Assaré, por exemplo, sofrerá as influências dos contextos em que são proferidas e recebidas. Isso aproxima a teoria de Zumthor (1997 e 1993) dos estudos de interação feitos por Thompson (1999) no seu livro "A Mídia e a Modernidade." Ao descrever os três tipos de interação que escolheu como pano de fundo para as análises das "interações mediadas", aquele autor observou que não só os contextos, mas os tipos de interação provocam diferentes processos de recepção.

Numa relação face a face, que tem o oral como matriz principal da interação, outros códigos se juntam para clarificar a comunicação das mensagens. Ditos códigos enriquecem a comunicação, que se estabelece num "contexto de co-presença" e que se configuram como coadjuvantes na comunicação oral: "piscadelas e gestos, franzimento de sobrancelhas e sorrisos, mudanças na entonação" formam o que Thompson chama de "deixas simbólicas".

A qualidade do oral não se encerra na sua materialização pelo som da voz, nem apenas pelos ritmos e gestos que a acompanham. O oral pode não ser o realizado, mas aquilo que o impulsiona, ou aquilo que está latente no ser do homem. Eliade (1992) chamaria este oral de manifestação cosmogônica³, fonte matricial, núcleo de onde partem todas as coisas, cuja presença está no ciclo natural das coisas e cujo acesso embala os sonhos, os mitos e as utopias humanas.

Dito desta forma, a voz parece ser a certeza de não estarmos sós. Um turbilhão de experiências nos é trazido pela voz, que nos faz companhia e dá provas de nossa existência. A nomeação pela voz nos dá existência. Existimos ao ser nomeado. Ganhamos um espaço e um tempo ao sermos narrados. Daí a Bíblia (narratividade por excelência) dizer: "*E o verbo se fez Homem.*" Daí a imortalidade do canto e, por conseguinte, do próprio poeta Patativa do Assaré, que estará sempre presente na sua obra, sempre a reclamar uma vocalização que, em última instância, é a atualização mítica de nós pela eternidade do canto.

Muitos dos versos de Patativa, transportados para a escrita, são como que oralizados, porque funcionam como vozes que trazem consigo um desejo de serem vocalizados. Claro que também a escrita e toda a linguagem aí constituída, e toda a sua riqueza simbólica, também comporta essa potencialidade oral. O que se diferencia nas poesias orais e em quase todos os poemas de Patativa é uma espécie de grito, alguns ais vocalizados e um

³ Sobre ato cosmogônico, ver Mircea Eliade, "O Mito do Eterno Retorno", referenciado na bibliografia desta tese.

ritmo que indicia voz, canto, gesto, movimentos corporal e vocal, performance. A poesia de Patativa foi feita para ser ouvida. É por isso que a sua escrita não lhe prende, apenas se lhe oferece como leito, onde ela deve repousar para se garantir como memória recuperável.

Zumthor (1997) esclarece que *"a voz é querer dizer e vontade de existência. a voz é lugar de uma ausência que nela, voz, se transforma em presença. (...) "é em torno da voz que se fecha e se solidifica o laço social, enquanto toma forma uma poesia. (...) O sopro da voz é criador."*

Desta forma, estudar a oralidade implica, antes de qualquer coisa, transpor as barreiras dos pressupostos eruditos de uma civilização letrada. O argumento que perpassa toda esta minha fala é o de que a letra e sua dinâmica, a escrita, são partes de um todo que tem como matriz o oral e que o oral ainda persiste na poesia "patativana", a despeito de ela se nos apresentar majoritariamente na forma escrita..

Na obra de Patativa do Assaré há fatores complexos relativos à oralidade e à performance que os estudiosos de sua obra ainda não realçaram com clareza. Quando Zumthor fala de uma sobrevivência da oralidade num poema oral, não é de repetição que ele está falando. Ele fala da atualização de um antes por meio da poesia oral. Atualização, portanto, indica movimento, indica ação e ressignificação. Daí a obra patativana transcender a dualidade tradição/contemporaneidade. Ela simplesmente é universal e imorredoura.

Sobrevivência também não quer dizer que vem à tona algo que estava quase morto. O que vem por meio da oralidade é uma vida, uma origem, um início, uma matriz em estado latente e dinâmico, implorando para ser vocalizado e experimentado. Talvez isso explique, por um lado, a originalidade das abordagens temáticas na poesia de Patativa do Assaré e, por outro lado, a universalidade de sua poética.

Apesar disso, alguns estudiosos são levados a crer que se trata de algo estático, de uma velharia recuperada, de uma "reliquia" que deve ser preservada para não morrer. É daí que tem surgido os equívocos da museologia num determinado momento de sua história. Criam-se o que Zumthor chama de "estereótipos primitivos", todos os tipos de discursos "coerentes" acerca das limitações do que seja oral, "primitivo", "arcaico" e daqueles discursos que afirmam a grandiloquência da tradição escrita e de seus produtos.

O Lugar do Oral: a narrativa

Zumthor investiga o papel sociológico da poesia oral e ancora suas análises em vários pontos. Um deles é a narrativa. Através dela, a poesia oral - e também o conto - veicula suas experiências. É o elo que une a coletividade. Mas, pergunta ele, que função tem as narrativas todas? Servem ao divertimento? Trata-se de uma narrativa iniciática? Ele responde:

"O conto, para aquele que o narra, constitui a realização simbólica de um desejo. Vem daí o prazer de contar, prazer da dominação - associado ao sentimento de pegar aquele que escuta na sua armadilha - captado de maneira narcisista no espaço de uma palavra aparentemente objetivada."

Claro que Zumthor não reduz sua tese sobre a performance apenas às realizações dos desejos humanos. Ele coloca a natureza das narrativas como próprias de um sentimento gregário. É pela narrativa que o homem inaugura e mantém suas relações sociais. A voz comanda a dinâmica social, fazendo brotar as ordens de um comando outro, vindo de um estado latente de oralidade.

Curiosamente esta função da palavra, da voz, do canto no momento do labor, sozinho ou em grupo, se aproxima do processo de criação poética de Patativa, quando, na roça, entre um movimento e outro da enxada, a voz silenciada atuava na construção de enunciados, formas poéticas que depois seriam oralizadas e que, mais tarde, no suporte da escrita, ganhariam marcas da oralidade. O efeito da predicação, assim, se dava internamente. Uma voz inaudível a outros ouvidos habitava um vazio na mente do poeta, manifestando-se em forma de poesia oral. O esforço do labor, provocando as forças físicas do corpo e seus respectivos acompanhamentos vocais eram "controlados"(?) e transformados em gritos interiores a serviço da produção poética. O labor era, assim, a própria existência de uma poética.

A voz silenciada, misto de grito e de ais, mantém a execução de um trabalho com a mesma força com que se transforma em poesia oralizada. A força e o exercício da vocalização nas tarefas laborais deixava de ser evocada, de ser vocalizada externamente para - na mente - preencher os vazios deixados pela ausência dos ecos externos e aí se manifestar, ecoando também, em forma de poesia em estado "puro". Uma voz "demiúrgica" que vem das profundezas da alma e se manifesta na mente do poeta como uma proto-voz.

Principalmente as matérias jornalísticas que analisam a poesia de Patativa apresentam essa tese, mas não aprofundam a questão da oralidade presente aí. Zumthor faz várias relações da oralidade com o espaço e com o tempo. Assim, o lugar onde se manifesta a oralidade é também parte desta.

O Lugar da Performance

A ligação da voz ao ato (seja ele qual for) leva Zumthor a aproximar o ato de dizer ao ato de fazer. Ele cita pesquisas européias e americanas que, desde 1945, se debruçam sobre os "atos da fala". É aí que ele articulará sua reflexão sobre a idéia de performance, tomando este termo de sua acepção anglo-saxônica, termo chave de sua pesquisa.

"A performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida." (Zumthor, 1997, p.33)

Isso vale também para as mensagens gravadas e reproduzidas em tempos espaços diferentes de sua emissão. Claro que, nessas situações a performance é alterada, mas restam muitas de suas marcas. Zumthor leva em conta as interferências dos meios de reprodutibilidade técnica, mas não descarta a possibilidade de haver performance e uma certa qualidade de oralidade mesmo na escrita.

Talvez por isso Patativa tenha um discurso pronto, dividido em temáticas, para cada situação e para cada um dos sujeitos que lhe cabe representar. Trata-se de sua narrativa. Usa clichês para atender aos populares e desconhecidos que fazem romaria à sua casa, ao mesmo tempo em que desfaz aquela "visão simplista das coisas" quando fala com pessoas "mais esclarecidas".

"Você viu aquele povo todo que estava aqui hoje de manhã? Pois aquilo, meu filho, é todo dia. O povo me quer bem e eu quero o povo, porque foi isso que eu busquei a vida toda. Agora, são pessoas simples, muitos deles desinteligentes, coitados. Aí eu respondo o que eles perguntam de modo simples para que eles possam compreender, não é? Ora se eu vou falar da filosofia ou do pensamento penetrante da minha poesia. Isso eu falo com você e com o Gilmar de Carvalho e outros mais. Com eles, não. Com eles, eu digo o que eles gostam de ouvir".

No espaço e tempo da performance, o uso de critérios e a responsabilidade de manter sob controle sua reputação, construída e mantida por códigos que regem as performances e a missão de "controle do imaginário social". Há, portanto, uma certa codificação⁴ que rege sua atuação - que de todo é performática - no tempo, no espaço e de acordo com as audiências.

Dentro desse recorte - e exclusivamente nele - sobre os elementos constitutivos da performance – que constituem em Patativa a sua estrutura narrativa - desejo realçar essa faceta do poeta para condicionar sua postura e comportamento àquilo que Zumthor enumera como sendo parte constitutiva da performance: o tempo, o lugar e os participantes e os códigos que regem a performance.

"As convenções, regras e normas que regem a poesia oral abrangem, de um lado e de outro do texto, sua circunstância, seu público, a pessoa que o transmite, seu objetivo a curto prazo." (idem).

Em se tratando de Patativa do Assaré e com relação ao homem, ao poeta e ao personagem (mito) – três instâncias do meu olhar sobre ele - os situo como atores de "acontecimentos sociais" (performance) nos quais são codificados suas participações e seus papéis. Em cada um dos três aspectos de Patativa do Assaré, há um relativo controle de sua atuação social, notadamente quando das ações performáticas. O papel social de cada um é regido pelos seus códigos constitutivos e em direção às expectativas das diversas audiências. Do mesmo modo, com relação aos âmbitos da voz, da letra e da mídia. Patativa codifica seus discursos também conforme eles se destinem a “interlocuções face-a-face” ou a comunicações mediadas pela escrita ou pelos meios de comunicação. Ou seja, numa conversa face-a-face, Patativa é menos formal, dirige-se a seu interlocutor num diálogo direto, sem rodeios ou performances mais elaboradas. Só exacerba o poder performático para ampliar os sentidos dos poemas declamados.

No âmbito da letra, sua performance encontra-se preservada, deitada na escrita, mas enigmática, quase sempre reclamando uma declamação, uma “profissão de fé”, que, quando elevada ao posto da declamação performática, o poeta assume sua função gregária e reveladora. As performances mediadas ou no âmbito da mídia são peças de um espetáculo articulado e gerido com o fim de seduzir, de promover, de amplificar a voz deitada na escrita poética.

Zumthor diz que *"a manifestação da poesia pela voz postula um acordo coletivo (e sua contrapartida, a censura), sem o que a performance não poderia se concretizar inteiramente"*. Sob esse aspecto, Zumthor fala de uma certa "relação dialógica" entre intérprete e ouvinte. Também nisso ele se aproxima de Thompson, quando este se manifesta sobre as comunicações mediadas, já tratadas aqui.

Tempos da Performance

Quando reflete sobre a relação performance/tempo, Zumthor se aproxima dos postulados de Thompson e também de Hobsbawm sobre o tempo, sobre as tradições e dos seus respectivos processos de mutabilidade e adaptação. O medievalista fala de um *“tempo social normalizado”*, como, por exemplo o tempo das festas comemorativas a Patativa,

⁴ Códigos da linguagem erudita para interlocuções com intelectuais; códigos da linguagem cotidiana para interlocutores do povo; códigos formais para solenidades; e uso de clichês para as interlocuções menos exigentes.

orquestradas com dotes ritualísticos na festa de 90 anos do poeta, em março de 1999; “tempo recorrente”, “tempo social” e “tempo natural”

Os tempos recorrentes de Patativa são invariavelmente chaves de acesso a quadros da sua vida passada: lembranças, reminiscências, recordações saudosas, sem, no entanto, representarem nostalgia mórbida. Aliás, de algumas dessas lembranças o poeta parece querer se livrar. Ao final do relato detalhado de cada tempo recordado - e recorrente nas suas conversas comigo - ele só deixa pistas de uma suposta saudade: são expressões curtas e melodiosas, um quase lamento disfarçado de resignação; às vezes um longo e sonoro suspiro. As expressões mais recorrentes são: “Ah! Vida!!!” ou “Êta vida velha!!!” ou ainda: “Ai, foi tão loongeee!!!” ou quando diz, rindo-se: “As coisinhas da infância a gente grava, não esquece nunca.” Acompanham as lembranças desses tempos lembrados, temas também recorrentes: sua infância, seu irmão Zezé, com quem partilhava as caçadas a abelhas, entre outros.

Zumthor chama de “tempo social normalizado ao conjunto das etapas da cronologia coletiva, ocasionando a convocação pública: anúncio, cartaz, convites.” Em Patativa, as etapas de sua vida catalogadas como marcas biográficas vêm sendo analisadas ao longo de toda a tese.

É principalmente na fonte do tempo natural que Patativa bebe e passa a representar as relações sociais de seu tempo, que ele conta em quadros: cenas vividas, experiências, quadros da vida, e cuja compreensão requer um jogo reflexivo sobre as partes que compõem um todo imaginário, todo este que se fragmenta por toda a sua obra e pelas suas lembranças, às quais, apenas os escolhidos - conforme Patativa gosta de afirmar - podem ter acesso. Neste tocante, ainda que o poeta insista em dizer que já “mexeram” demais na sua obra, dela não tendo mais o que ser dito, sem esforço, ele concorda que ela é uma “fonte de verdade” e que “nunca achei ninguém que duvidasse do que eu ali disse, porque é tudo verdade mesmo”.

Ele sabe que os quadros mnemônicos de sua narração poética são fragmentos de um tempo social vivido e, portanto real. Sua obra servirá no futuro para a compreensão de um passado distante. Quadros de um tempo, que revelam, aqui e acolá as “teias de significados” de que nos fala Geertz (1989), em sua obra “A Interpretação das Culturas”. Refiro-me às ilustrações que ele usa para ambientar-nos no tempo distante por ele cantado. São alegorias presentes no trabalho nas farinhadas, como a canção do macambirero, espécie de “canto de circunstância”, feitas especialmente para acompanhar os labores, de autoria desconhecida mas presente nos labores desde a Idade Média, conforme atesta Zumthor. Ou ainda as canções de ninar, lenitivo dos medos infantis e alegoria que representa o papel das amas secas no Brasil colonial - presentes no poema “Mãe Preta”; ou as quadrinhas sagradas, manifestadas pelos benditos, que compunham o tempo histórico de um catolicismo clássico traduzido para as orbes populares.

“Dorme, dorme, meu menino / Já chegou a escuridão / A treva da noite escura / Está cheia de papão.” (...) “Dorme o teu sono inocente / Com Jesus e com Maria / Até chegar novamente / O clarão do novo dia.” (Poema “Mãe Preta”)

“Eu vou contar minha história / Ninguém diga que é mentira / Inda ontem eu vi um véio / Lavradô de macambira / Macambira é bom, é bom / Lavradô de macambira.” (O Puxadô de Roda)

Mas parece ser no “tempo livre” que Patativa se prende para dizer sobre si e sobre seu grupo e seu tempo. Como nos diz Zumthor, no tempo livre, “o laço que ata a performance ao ato vivido se afrouxa facilmente.” (...) “a relação histórica é rompida, o tempo é

abolido. (p. 161)

Neste tocante, a sala de visitas da casa do poeta na cidade de Assaré é seu espaço de liberdade plena. Território a-histórico, nele se manifesta apenas a performance, esse estado de desejo puro em situar apenas a voz e sua capacidade vocalizadora. A sala é o lugar da voz. Esta a serviço de um canto. Na sala, a vez é do canto, mais do que da letra que ele acolhe.

Sobre o lugar da performance, diz Zumthor.

"As modalidades espaciais da performance interferem as do tempo. O lugar pode ser aleatório, imposto por circunstâncias estranhas à intenção poética. (...) Mas sem dúvida o acaso não impera realmente. Uma atração, por vezes sutil, proveniente dos fantasmas do executante, parece provocar em tal lugar, tal espécie de lugar, mais do que qualquer outro, tal performance. Esse condicionamento espacial parece mais forte e constante que os condicionamentos temporais: não duvido de que esta diferença se prenda à ontologia da voz."

Zumthor está falando de como as performances podem sofrer alterações de intensidade. A intensidade poética que se mostra diferente em Assaré e em Serra de Santana. Assim, independente da escolha, há lugares que são regidos pelo que ele chama de uma certa "ontologia da voz". Lugares especiais, onde a performance parece estar em estado latente à espera de seu executante.

"Uma atração, por vezes sutil, proveniente dos fantasmas do executante, parece provocar em tal lugar, tal espécie de lugar, mais do que qualquer outro, tal performance. Esse condicionamento espacial parece mais forte e constante que os condicionamentos temporais". Na vida de Patativa do Assaré esse lugar é, sem dúvida, a sua Serra de Santana. É lá que ele se ressignifica. É de lá que provém a inspiração em estado primevo. Ele parece ser tomado por um estado de espírito outro quando sobe a serra. É lá onde ele recebe uma intensidade poética maior. Uma intensidade que se instala também no âmbito do homem. A intensidade de ser pai e agricultor soma-se à intensidade poética na Serra de Santana. Foi majoritariamente ali que o poeta encontrou sua alma poética e de onde, às vezes - impulsionado pela intensidade das obrigações de agricultor - fugia do assédio de sua musa inspiradora.

As "teias de significações" que emanam da Serra de Santana no momento em que lá se instala o poeta Patativa parecem ser regidas pela sua presença. Elas saem do homem, do mito e da própria poesia, que ali flui bem mais espontânea e muito mais intensa. Note-se que é de intensidade que estou falando. Antes de se conhecer a serra, essas significações parecem enevoadas num mistério, ainda que seus signos índices se nos apresentem já na leitura dos poemas. Não desejo dizer com isso que esses "mistérios" sejam revelados quando estamos na serra ou que os seriam em qualquer outro lugar em toda a sua plenitude e intensidade. A existência destes é que se me revelam quando lá estamos, a sós ou em companhia do poeta. Este cresce em performance e o cenário parece estar mais visível neste momento. Os cantos e recantos do lugar parecem se oferecer para análise. A casa onde nasceu, a textura de sua taipa, os furos nas telhas e nas paredes. Fendas por onde, certamente, passavam as rimas que caíam em "diluve".

O poeta parece ter controle sobre seu estado de espírito, quando na serra. Mas isso é apenas uma impressão difícil de ser medida pelo empirismo. O certo é que há um controle do tempo e lugar, apesar destes serem "sacralizados" como nos diz Zumthor. O poeta sabe-se ausente da serra e, não raro, nas suas visitas, orquestra "cerimônias" de boas-vindas por parte dos serranos. Ele ausente delas, deixando para os filhos, genros e netos as ordens da

casa, como que a querer ficar sozinho por alguns instantes. Foi assim em todas as vezes que lá estive em sua companhia.

A metáfora usada por Zumthor sobre a relação umbilical do homem com seu lugar - ou com os lugares de onde recebe energia cósmica, independente de sua vontade consciente - ilustra bem a relação de Patativa com a Serra de Santana. Lugar idílico, matriz edênica, é também o lugar da performance. De uma performance em estado bruto e encerrada na terra, dela saindo em doses homeopáticas, porém generosas, rimas que se constituiriam em poéticas as mais variadas. Versos que tanto "brotam da terra", como a ela chega em "chuvas de rimas".

Uma espécie de "motivação arcaica" parece conduzir o poeta a um retiro breve. O que estaria ele a pensar? Por que busca a reclusão? Entre baforadas no cigarro inspirador e muitas cuspidas ao léu, seu comportamento só pode ser observado à distância e com muita perícia para não invadirmos uma privacidade e nem interferirmos num "ritual" de introspecção que parece necessário ao poeta. Se não fosse, por que ele sempre busca o mesmo lugar e se refugia por tanto tempo ali, inclusive pedindo que não o incomodem?

Se, na trajetória de Patativa do Assaré, a Serra de Santana se constitui o lugar por excelência da poesia em estado bruto, e se foi lá (ou ainda é) que essa poesia se fez e faz história; se foi lá onde nasceu o poeta e sua poesia e se é lá onde ambos se ressignificam; se é lá onde as teias de significações se dinamizam num movimento infinito, aberto a percepções passadas e futuras; se lá é o lugar de que se fez a memória e é a memória de um lugar outro, arquetípico, mágico-mítico; se é lá a entrada de uma viagem cosmogônica, o mesmo não se pode dizer do lugar que o poeta ocupa em Assaré. Ou seja, as "intensidades" com que Patativa convive na serra ganham uma outra dimensão em Assaré.

Falo do lugar geográfico, sua sala de visita, também portadora de fugazes índices dessas manifestações citadas, mas muito mais próximo de um lugar de ação performática ritualizada, com duração prescrita e sujeita ao tempo social. O lugar de um tempo livre mas também preso às circunstâncias. Não mantém com o espaço da serra as mesmas intensidades. A sala de visitas, palco das mais recorrentes performances, é o espaço onde as qualidades desenvolvidas na serra são dramatizadas, encenadas e destituídas de suas marcas míticas mais fortes. Quer em declamações livres ou mais performáticas, o que o poeta faz naquele espaço é dramatizar a palavra poética, como o fazem os profissionais da voz nos "*lugares de consumo*". Dramatização a serviço do riso, do lazer, da admiração e do atendimento às demandas em movimento. Dramatização a serviço da ⁵difusão. Dramatiza-se o puxador de roda, o menino de rua, as classes sociais e tudo o que mais agrada aos interlocutores menos exigentes.

Situada, assim, no espaço particular - a sala de jantar transformada em sala de visitas - a performance projeta a obra poética num "cenário". Claro que, entre um lugar e outro, as interferências que pesam sobre a performance precisam ser levadas em conta. A essas interferências Zumthor chama de ruídos da performance. Sabendo que a minha interferência como pesquisador poderia causar estragos à performance, ou ao menos, alterá-la, tive um cuidado especial, a fim de não cometer um equívoco metodológico quando da análise da performance. Foi preciso o confronto de situações parecidas (declamações particulares, rituais de aniversário, performances na serra etc.) e a descrição dos elementos internos e externos envolvidos em cada situação) para que eu pudesse analisar as intensidades, as "coerências" e as rupturas desse amplo processo narrativo

⁵ Sobre o processo de difusão de Patativa do Assaré, ver o próximo capítulo.

(oralidade/performance/ação/interação).

Oralidade/performance/ação/interação são peças do jogo narrativo. Ao conjunto dessas peças e a cada parte em separado, Patativa dá um ritmo. *“Cada performance cria seu próprio sistema rítmico”*, nos diz Zumthor. E Patativa tem ritmos que podemos chamar de clássicos na sua especificidade performática: os principais são a voz nasalada e arrastada, os tons agudos e o ritmo - espécie de lamento e aboio. Estes certamente herdados das cantorias que lhe acompanharam desde a infância. Em alguns poemas, como disse anteriormente, ele se projeta de corpo e alma, se sacode, se encolhe e projeta seu corpo, num ritmo frenético do corpo, acompanhado por uma "gestualidade vocal": modulações vocais, silêncios, ênfases, tempo e volume dos sons, além de projetar com mais ênfase as consoantes "r" e "l", com alternância breve-longa, ao ponto de chamar amor de "amoRo" e Brasil de "BrasiLLL". Riqueza de versificação, flexibilidade vocal e rítmica, harmonia.

A função da poesia oral é, portanto, dizer e fazer o mundo. Para atingir seus objetivos de comunicação, se estrutura sob a forma de narrativas. Estas se estruturam sob vários aspectos e modalidades enunciativas e comunicativas. Zumthor faz um longo estudo sobre essas habilidades e suas respectivas funções. São operações signíficas que se organizam e se movimentam para a construção de sentidos.

Patativa projeta a tônica indicada nas palavras paroxítonas, para a última sílaba, a fim de aferir-lhe sentido de rima, como na palavra "bênção" (paroxítona) e transformada em "**benção**", para rimar com o verso que a antecede. Estas e outras técnicas são por ele usadas para dar sentido a suas produções, assim como faz com o refrão.

“O uso de refrão interfere na produção de sentido. Tecnicamente, o refrão é uma frase musical (às vezes instrumental) recorrente - dividindo o canto em subunidades e distinguindo os momentos diferentes da performance.” (Zumthor, 1997).

A poesia de Patativa apresenta bem poucos refrões, pelo menos com as características que damos aqui. Nos poemas feitos a partir de motes, estes funcionam como um refrão conclusivo da estrofe que este encerra e anunciador da que está por vir. É em "A Triste Partida", quando gravada por Luiz Gonzaga que se encontra o mais fiel exemplo de como o canto enriquece em sentido a poesia oral. É o próprio Patativa quem afirma:

"A letra e a melodia da Triste Partida são minhas, mas nada se compara à gravação do rei do baião. A toada ficou muito mais penosa quando ele colocou aqueles refrões: ai, ai, ai, ai, acompanhada daqueles: 'meu Deus, meu Deus'. Aquilo é muito belo, é muito mais penoso." (Patativa, em entrevista a este pesquisador em março de 2000)

Patativa sabe que aqueles **ais** entoados como lamento são metáforas melódicas do movimento migratório, do cansaço e sofrimento da viagem e que o medo e a saudade do retirante em movimento implica um medo, daí o "**gesto melódico**", clamando ajuda do Pai todo poderoso: "**Meu Deus! Meu Deus!**". O refrão que acompanha a toada acaba por imitar os gestos da caminhada, arrastada, prolongada pelo peso da distância e pela desconfiança no futuro que se aproxima.

Assim, além de dividir em atos essa dramaturgia da retirada, vai contagiando os ouvintes, posto que a poesia vai crescendo conforme cresce o padecimento do sertanejo. Nada mais universal, portanto. A busca pela terra prometida, matriz de todas as relações sociais envolvidas nas sagas humanas em busca de terra para viver com dignidade.

Sobre isso, a poesia de Patativa está repleta: são matrizes universais que singularizam as relações sociais de um sertão em movimento, ou seja, um sertão que está em eterno devir com suas intempéries climáticas, com suas idas e vindas de retirantes, com as sagas diárias de preservação da espécie humana e da natureza, que teimosamente se mostra generosa aos

primeiros pingos de chuva. Um sertão que se movimenta interna e externamente, dialogando com outros campos.

Um sertão antípode ao mar e às suas representações - em alguns momentos - e antípode ao seu próprio espaço interno - por vezes. Assim é que os poemas que falam sobre as matrizes dessa busca ancestral, vêm carregadas de gestualidades vocais, de angulações da voz, de ritmo cadenciado, de apelo dramático e de um lamento que atravessa a voz, mostrando indícios das profundezas de onde esta voz é projetada e ampliando o corpo que recebe a voz, atingindo, assim, a plenitude da performance. São matrizes desses lamentos poéticos patativanos, as léguas tiranas, as sinas, as travessias, todos presentes nas poéticas ancestrais, como no "Reino do Vai-não-Torna" e demais peças das sagas na Idade Média e tão familiar à experiência do Nordeste do Brasil.

O canto em Patativa do Assaré não se eterniza apenas segundo os argumentos citados acima, mas na plenitude da "teia de significações" de que ele é seu principal difusor. Se a poesia tende a se aproximar da magia e do encanto trazidos até nós em doses homeopáticas pelo poeta/tradutor do mundo, o canto que essa poesia encerra traz até nós indícios de uma imortalidade sempre perseguida por nós, pobres mortais.

BIBLIOGRAFIA

- ALBUQUERQUE Jr. Durval Muniz de. A invenção do nordeste e outras artes. Recife: FJN, Massangana, São Paulo: Cortez, 1999.
- ANDRADE, Cláudio Henrique Sales. Patativa do Assaré. as razões da emoção: capítulos de uma poética sertaneja. São Paulo: USP, 2000. (Dissertação de Mestrado).
- ÂNGELO, Assis. O poeta do povo: vida e obra de Patativa do Assaré. São Paulo: CPC-UMES, 1999.
- ASSARÉ, Patativa do, ALENCAR, Geraldo Gonçalves de. Ao pé da mesa: motes e glosas. São Paulo: Terceira Margem; Fortaleza: Secult, 2001.
- ASSARÉ, Patativa do. Antologia poética. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2001.
- _____. Aqui tem coisa. Fortaleza: Secult, 1994.
- _____. Digo e não peço segredo. São Paulo: Editorial Presença, 2001.
- _____. Cante lá que eu canto cá. 8.ed. Petrópolis: Vozes, 1992.
- _____. Cordéis. Fortaleza: UFC, 1999.
- _____. Ispinho e fulô. Fortaleza: UECE, 2001.
- _____. Inspiração nordestina. 3.ed. Assaré:UECE, 1999.
- _____. Patativa do Assaré: uma voz do Nordeste. 2.ed. São Paulo: Hedra, 2000.
- AUSTIN, J. L. Quand dire, c'est faire. Paris: Seuil, 1991.
- BALCEIRO. Patativa e outros poetas do Assaré. Fortaleza, SECULT, 1991.
- BALCEIRO 2. Patativa e outros poetas do Assaré. São Paulo: Terceira Margem, 2001.
- CARVALHO, Gilmar de. Madeira matriz: cultura e memória. São Paulo: Annablume, 1998.
- _____. Patativa do Assaré. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.
- _____. Patativa poeta pássaro do Assaré. Revista Inside Brasil, V.2, N.19, Fevereiro de 1999. P. 10-23. (Matéria de Capa).
- _____. Xilogravura: doze escritos na madeira. Fortaleza: Museu do Ceará, Secult, 2001.
- ELIADE, Mircea. Mito do eterno retorno. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- _____. Mito e realidade. 4.Ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- ELIAS, Norbert. O processo civilizador: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- _____. Mozart: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- ETIENNE, François. A fecundidade da história oral. In: FERREIRA, Marieta de Moraes, AMADO, Janaína. (Org.). Usos & Abusos da história oral. 2.ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 3-13.
- FERREIRA, Jerusa Pires. Armadilhas da memória: conto e poesia popular
- GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LTC, 1989
- _____. O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

- NUVENS, Plácido Cidade. Patativa e o universo fascinante do sertão. Fortaleza: Unifor, 1995.
- ORALIDADE em tempo e espaço: colóquio Paul Zunthor. São Paulo: Educ, 1999.
- PATATIVA DO ASSARÉ, uma voz do Nordeste. Introdução e seleção: Sylvie Debs. São Paulo: Hedra, 2000.
- PENNA, Maura. O que faz ser nordestino: identidades sociais, interesses e o "escândalo" Erundina. São Paulo: Cortez, 1992.
- PORDEUS Jr., Ismael. Uma casa luso-afro-brasileira com certeza: emigrações e metamorfoses da Umbanda em Portugal. São Paulo: Terceira Margem, 2000.
- STRINATI, Dominique. Cultura popular: uma introdução. São Paulo: Hedra, 1999.
- THOMPSON, John B. A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- _____. Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: Vozes, 1995.
- ZUMTHOR, Paul. Introdução à poesia oral. São Paulo: Hucitec, 1997.
- _____. A letra e a voz: a literatura medieval. São Paulo: Cia das Letras, 1993.