

## A PARABOLICAMARÁ DE PATATIVA DO ASSARÉ

Orlando Freire Junior  
UEFS/BA

Começo esta comunicação citando os primeiros versos de *Parabolicamará*, canção de *Gilberto Gil*, entendendo que a referência serve para introduzir minha reflexão sobre o caráter de comunicabilidade da poesia de Patativa do Assaré: “Antes mundo era pequeno/ porque terra era grande/ hoje mundo é muito grande/ porque terra é pequena/ do tamanho da antena parabolicamará”<sup>1</sup>. O movimento dos paradigmas espaciotemporais que incidem sobre os processos de comunicação humana, e que no texto de Gilberto Gil se fundem na imagem da *antena parabolicamará*, orientará a abordagem que farei, procurando dar conta da interatividade concernente às práticas poéticas orais de Patativa e de como essas práticas eminentemente vinculadas às comunidades iletradas se apresentam como forças atuantes nas relações do poeta cearense com a escrita e com veículos de comunicação de massa.

A iniciação poética de Patativa do Assaré se deu através do aprendizado das artes de cantador de viola. Gilmar de Carvalho, em seu ensaio biográfico intitulado *Patativa do Assaré*<sup>2</sup>, aponta o período que compreende o intervalo entre as décadas de 30 e 50 como a época em que Patativa se dedicou ostensivamente às atividades de cantador/repentista. Pode-se afirmar que dessa época vem o hábito de Patativa em dotar sua poesia de comunicabilidade, já que a cantoria de viola ou repente consiste em atividade eminentemente interativa, normalmente executada por parselhas de cantadores, cuja disposição, nos dizeres de Amarino Queiroz, em *Ritmo e poesia no Nordeste brasileiro*: confluências da embolada e do rap, “reforça, por si só, as possibilidades de diálogo poético dos cantadores entre si e também com o público assistente”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Gilberto GIL. *Parabolicamará*. Rio de Janeiro: Warner Music do Brasil M176292-2, 1992, digital, stereo, CD.

<sup>2</sup> Gilmar de CARVALHO. *Patativa do Assaré*. 2.ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000. p. 24.

<sup>3</sup> Amarino QUEIRÓZ. *Ritmo e poesia no Nordeste brasileiro*: confluências da embolada e do rap. Feira de Santana: UEFS, 2002. Dissertação de Mestrado. p. 90.

Em outro texto de Gilmar de Carvalho, escrito para a revista *Cult*<sup>4</sup>, o autor enumera alguns dos parceiros/*camarás* de Patativa do Assaré, dentre os quais se destaca Andorinha de Várzea Alegre, que teria sido o preceptor do poeta. Traça ainda uma espécie de roteiro que Patativa e seus parceiros percorriam com a finalidade de se apresentarem em praça pública, que incluiria as cidades cearenses de Assaré, Iguatu, Mombaça, Cedro, Campos Sales, Iaucás, Saboeiro e algumas localidades do Piauí. Nesse roteiro citado por Carvalho, deve ser incluída uma mítica passagem de Patativa por Belém do Pará, quando o poeta contava com 21 anos, registrada no livro de José Carvalho, *O matuto cearense e o caboclo do Pará*, do ano de 1930.

O levantamento de semelhante roteiro evidencia uma intensa atividade de Patativa no âmbito da oralidade, sinalizando para o caráter itinerante da poesia dos cantadores. O traço de nomadismo exemplificado com as viagens de Patativa, ao invés de contribuir para o desaparecimento dessa modalidade de poesia dos violeiros, acaba por constituir-se em prática salutar no sentido de expandir os versos trazidos a lume na cantoria. Um dos fatores decisivos para a configuração dessa força expansiva e fixadora da cantoria é justamente a possibilidade de contato entre os poetas e o público a que se dirigem, tornando o texto oral ao mesmo tempo acessível a um determinado contingente de apreciadores/ouvintes e permeável às contribuições dos parceiros. A respeito dessas relações dialógicas, Idelette Muzart Fonseca dos Santos afirma: “O intercâmbio constante dos temas e das formas, na travessia reiterada do texto pela voz – que se torna, ao mesmo tempo, um prototexto, uma forma de ser no presente bem como no futuro memorial do texto – permite a construção da identidade da literatura de cordel e de seu vasto sistema oral.”<sup>5</sup>

Detendo-me na questão da forma, aproveitando a pontuação de Muzart, ressalto a importância da rima no universo dos cantadores e especificamente na poesia de Patativa do

---

<sup>4</sup> Gilmar de CARVALHO. “Memórias da Cantoria.” *Revista Cult* 54, janeiro 2002. São Paulo: Lemos Editorial. p. 08-13.

<sup>5</sup> Idelette Muzart dos SANTOS. Escritura da voz e memória do texto: abordagens atuais da literatura popular brasileira. In: BERND, Zilá, MIGOZZI, Jacques. *Fronteiras do literário*; Literatura oral e popular Brasil/França. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995. p. 38.

Assaré, que na 8ª estrofe do poema “Aos poetas clássicos”<sup>6</sup> se pronuncia a respeito, dizendo que “Se um dotô me perguntá/ Se o verso sem rima presta/ Calado eu não vou ficá/ A minha resposta é esta:/ - Sem a rima a poesia/ Perde alguma simpatia/ e uma parte do primô,/ Não merece muita parma/ É como o corpo sem arma/ E o coração sem amô.”(sic)

É fácil perceber como a estrofe não deixa dúvidas da preferência de Patativa pelo poema rimado e como a interlocução pretendida com o uso da forma fixa e da rima se torna evidente na valorização da “simpatia” e do aplauso (“parma”), termos destacados da estrofe supracitada. Isso se explica pelo fato de que a rima se constitui no primeiro universo referencial do poeta, que antes de ter acesso à leitura já acostumara o ouvido à poesia melódica e rimada. Falando sobre a integração entre poeta e público, Maria Ignez Ayala, em *No arranco do grito*<sup>7</sup>, sublinha a importância do público jovem no processo de reprodução do sistema de cantoria, salientando que “pela própria capacidade que as crianças têm de descobrir e apreender o que acontece à sua volta, muitas delas memorizam melodias do improviso e captam, ainda que inconscientemente, elementos da criação poética popular, como o ritmo e a rima, exercitando-os pelo que contêm de lúdico e penetrando, dessa maneira, no mundo dos mais velhos.”

Tem-se então o poema rimado como elemento constitutivo da poesia de Patativa do Assaré, que se configura como poesia voltada para a comunidade à medida que atende a um dos requisitos propiciadores à memorização e à recepção por parte do público. A essa comunicabilidade que os aspectos formais da poesia dos cantadores proporciona, associo a noção de *performance*, retirada dos estudos do medievalista Paul Zumthor, para quem “As regras da performance, com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público, importam para a comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na sequência das

<sup>6</sup> PATATIVA DO ASSARÉ. *Cante lá que eu canto cá*; filosofia de um trovador nordestino. 8. ed. Petrópolis; vozes, 1992. p. 19.

<sup>7</sup> Maria Ignez AYALA. *No arranco do grito*; aspectos da cantoria nordestina. São Paulo; Ática, 1988. p. 100.

frases;<sup>8</sup> Em Patativa do Assaré, o sentido performativo da poesia pode ser verificado não apenas no uso de uma entonação característica dos cantadores, no ato da cantoria, mas no gosto do poeta pela declamação, prática que se adequou ao seu timbre peculiar de voz.

O aspecto performativo da cantoria reside nas trocas entre os cantadores e o público. Para entendimento do ponto a que chego neste texto, pensando na trajetória poética de Patativa do Assaré, empreendo um procedimento de análise destacando do mote escolhido, *Parabolicamará*, um de seus elementos constitutivos: o vocábulo *camará*.

Intimamente ligado ao universo ritual da capoeira, *camará* (contração de camarada) é um termo utilizado nas ladainhas da capoeira para designar o companheiro de roda, elemento, portanto, de comunicação pertencente a um universo simbólico fortemente ligado à memória<sup>9</sup>, à semelhança do universo do cordel e da cantoria. Em analogia com a trajetória de Patativa, o *camará* se associa às práticas de cantoria que seriam constitutivas do que poderia ser considerado como traço rústico da poesia de Patativa do Assaré, mas que é também o procedimento ritual e performativo da cantoria praticada pelo poeta sobre o qual venho refletindo neste trabalho.

Reunir os elementos constitutivos *parabólica* e *camará*, repetindo, em termos de reflexão teórica sobre a poesia de Patativa do Assaré, o exercício poético de Gilberto Gil ao cunhar a expressão *Parabolicamará*, é flagrar o momento em que o processo ritual da cantoria se encontra com canais de comunicação mediados pela tecnização: a saber, o rádio e o livro.

Importa, de início, entender como se encontraram o elemento rústico e o tecnizado, a cantoria e a presença da voz de Patativa do Assaré nas ondas do rádio. Em um primeiro esforço de pensar essa relação rústico/tecnizado na poesia de Patativa, entendo que a relação do poeta com o rádio não se constituiu em uma passagem traumática de um processo a outro,

---

<sup>8</sup> Paul ZUMTHOR. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Educ, 2000. p. 35.

<sup>9</sup> Luiz Renato VIEIRA. *O jogo de Capoeira*; corpo e Cultura Popular no Brasil. 2.ed. Rio de Janeiro: Sprint, 1998. p. 43.

apontando para uma simultaneidade de ações. Gilmar de Carvalho<sup>10</sup> cita a feira do Crato como um dos espaços preferidos por Patativa para escoar sua produção. Essas passagens na feira eram seguidas de visitas à rádio Araripe, que cedia espaço de sua programação aos cantadores/repentistas e poetas de cordel para declamarem versos e entoarem desafios.

Sabendo que o ingresso no espaço da radiodifusão foi um movimento concomitante às apresentações do poeta na feira do Crato, permito-me especular, diante desse processo de síntese (à feição da síntese poética *Parabolicamará*), que as práticas até aqui consideradas rústicas passem a ser pensadas como estratégias de aproximação entre o universo a que estão circunscritas e a dinâmica dos meios tecnizados de comunicação de massa.

Em que pese o fato de que a radiodifusão da voz de Patativa, a declamar seus versos, tenha modificado o caráter ritual a que se reporta a idéia de performance, que pressupõe instantaneidade na emissão e recepção do texto poético vocalizado, esse diálogo não mais imediato se expande em redes de comunicação abrangentes. Essa expansão acontece, por exemplo, com a incorporação, por outros cantadores, de poemas musicados por Patativa. Um desses poemas, “A triste partida”<sup>11</sup>, é escutado por Luiz Gonzaga, que repete o gesto dos cantadores e incorpora a canção a seu repertório, gravando-a posteriormente. A gravação de Gonzaga inseriu Patativa do Assaré no mercado fonográfico e sua radiodifusão deu notoriedade nacional ao poeta.

O caso de “A triste partida”, além de permitir a constatação de como as ações de Patativa do Assaré, treinadas no exercício comunicativo da cantoria, caminharam no sentido de ampliar o alcance de sua poesia, aponta para um processo de transformação pelo qual passou a poesia popular no sentido de se adequar aos paradigmas mercadológicos de circulação da cultura. Não resta dúvida de que, se levada em conta a representação da cantoria, a mediação do rádio modificou a configuração do verso cantado ou declamado de

---

<sup>10</sup> Gilmar de CARVALHO. *Patativa do Assaré*. 2.ed. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2000. p. 34-35.

<sup>11</sup> Luiz GONZAGA. *A Triste Partida*. Rio de Janeiro, RCA. 1964, LP.

Patativa, mas é verdade também que a utilização de um veículo característico da modernidade como o rádio sinaliza para a intenção do poeta em uma maior eficácia na reprodução e visibilidade da sua obra, sem que isso represente perda das características intrínsecas ao verso de cordel, calcadas na força melódica da poesia. Sendo assim, posso postular, inspirado no Néstor García Canclini de *Consumidores e cidadãos*<sup>12</sup>, que o fato de vincular-se à modernidade não diminui a força tradicional e o compromisso da poesia de Patativa com as comunidades a que se dirige. Se o ritual é modificado, o verso cantado e sua força comunicativa permanecem do ponto de vista formal e se ampliam do ponto de vista da circulação do texto.

A presença do verso de Patativa no rádio foi também responsável por outro evento de grande significação na trajetória do poeta, que foi a sua entrada no segmento editorial com a publicação de *Inspiração Nordestina*<sup>13</sup>.

A inserção de Patativa no segmento editorial se deu pela mesma via que aproximou o poeta do processo fonográfico: o rádio. Ao escutar o poeta declamando seus versos, nos idos de 1955, o filólogo José Arraes de Alencar foi procurar Patativa do Assaré com a proposta de publicar seus poemas em livro. Diante da afirmativa do poeta e da intervenção de Alencar junto às editoras, o livro *Inspiração Nordestina* veio à luz em 1956. Sobre a mediação do rádio, levando Patativa até o formato sacralizado do livro, vale a pena citar o comentário de Gilmar de Carvalho: “Em um instante em que vigoram as vertentes que relacionam o popular com o massivo, o caso de Patativa do Assaré é bastante elucidativo do poder da mídia e da não recusa do poeta, em sua integridade e decisão de não fazer comércio de sua lira, de participar desta programação”<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Nestor García CANCLINI. *Consumidores e cidadãos*; conflitos multiculturais da globalização. Trad. Maurício Santana Dias *et al.*. 4.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001. p. 251.

<sup>13</sup> PATATIVA DO ASSARÉ. *Inspiração Nordestina*. Rio de Janeiro: Borsoi Editor, 1956.

<sup>14</sup> Gilmar de CARVALHO. *Patativa do Assaré*. 2.ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000. p. 34-35.

Quando Carvalho cita a disposição de Patativa em “não fazer comércio de sua lira”, se reporta à venda de folhetos, atividade que sempre melindrou o poeta (daí o pouco número de folhetos impressos por Patativa). Abre espaço, também, para a constatação da presença da escrita no processo poético de Patativa, sem a mesma repercussão do livro. A publicação em livro mereceu atenção especial de Patativa, comprovada nos primeiros versos que, ao mesmo tempo, dão conta de uma consciência, por parte do poeta, da importância que passou a ter o formato livro para sua poesia.

Com efeito, no primeiro poema, intitulado “Ao leitô”<sup>15</sup>, Patativa dialoga com o leitor no sentido de adverti-lo sobre a especificidade de sua poesia e do livro, objeto no qual seu texto está circulando: “É simples, bem simples, modesto e grossêro,/ Não leva os tempêro das arte e da escola,/ É rude poeta, não sabe o que é lira,/ Saluçá e suspira ao som da viola.” A advertência traz à tona algumas constantes do procedimento do poeta, dentre as quais pode-se perceber o uso de uma linguagem estropiada, que seria representativa de um sujeito poético matuto, identificado com populações periféricas do sertão nordestino e mesmo das zonas de baixo poder aquisitivo do Brasil. Fica ainda mais claro o uso dessa linguagem estropiada enquanto uma intenção de representar a fala do matuto, pela presença de uma série de sonetos escritos com registro culto e métrica clássica (dez, ao todo, que são “O pau d’arco”, “O casebre”, “Desapêgo”, “Minha Serra”, “A menina mendiga”, “Engano”, “A morte”, “O burro” e “O peixe”<sup>16</sup>), poemas que comprovam o acesso do poeta à linguagem mais elaborada. Outra questão a ser ressaltada, de grande importância para o desfecho desta reflexão, é a de que o poeta aponta, no fragmento supracitado, para a força que tem a oralidade e o aprendizado da cantoria (“saluçá e suspira ao som da viola”), confirmando a inserção do livro em um processo de construção de uma obra poética que contemple a comunicabilidade prezada pela

---

<sup>15</sup> PATATIVA DO ASSARÉ. *Inspiração Nordestina*. Rio de Janeiro: Borsoi Editor, 1956. p. 17.

<sup>16</sup> *Id. Ibid.* p. 196-205.

prática dos poetas populares e que pretende aqui também encontrar eco em um público diferente da assistência das feiras, o leitor a quem se dirige Patativa.

O poema seguinte, intitulado “O poeta da roça”<sup>17</sup>, reacende a questão da comunicabilidade do texto advindo da oralidade e reforça o acento político dessa poesia interativa quando chama a atenção para as vozes que ecoam através do poema. Vozes como a do caboclo sertanejo (“Eu canto o cabôco com suas caçada,/ Nas noite assombrada que tudo apavora”), o vaqueiro (“Eu canto o vaquêro vestido de coro,/ Brigando com tôro no mato fechado,”) ou o mendigo que perambula pelas ruas (“Eu canto o mendigo de sujo farrapo,/ coberto de trapo e mochila na mão,”). Os fragmentos revelam, além da polifonia de vozes circulantes no texto popular, que foi tratada com propriedade por Bakhtin em seus estudos sobre Rabelais<sup>18</sup>, a preocupação do autor em deixar visíveis as vozes *com as quais* seu texto está conectado, ou, para lembrar a noção de Deleuze e Guattari<sup>19</sup>, o funcionamento do livro enquanto agenciamento, à medida que o autor elenca as múltiplas vozes presentes nos versos e se propõe a uma prática dialógica pelo poder de comunicação da sua atividade vital de cantador.

Os poemas de abertura de *Inspiração Nordestina* são indicativos de um princípio norteador da obra de Patativa do Assaré que é comunicabilidade enquanto reveladora de uma preocupação com um fazer poético atrelado às comunidades com as quais o poeta se identificou enquanto autor e personalidade. Princípio que nessa comunicação se insinua em três campos de atuação do poeta: a cantoria, a radiodifusão (realçada pelo advento da gravação de “A triste partida” por Luiz Gonzaga) e a publicação em livro.

Procurei demonstrar como todas essas práticas têm um elo em comum, desenvolvido no evento ritual/perfomático da cantoria, para concluir dando conta de que a interação dessas

---

<sup>17</sup> *Id. Ibid.* p. 18-19.

<sup>18</sup> Mikhail BAKHTIN. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*; o contexto de François Rabelais. 4.ed. Trad. de Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC; Brasília: EDUNB, 1999.

<sup>19</sup> Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI. *Mil platôs*. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto *et all.* Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. p. 12.



forças (ou das formas de fazer circular a poesia de Patativa) foi consequência desse vetor que é a interatividade constitutiva do texto do poeta cearense. Não foi contemplada no texto a presença de Patativa no veículo de grande impacto que é a televisão. Isso não se deve a uma minimização da importância da exposição do poeta nos programas televisivos, algo que jamais foi reservado a qualquer autor da Literatura Popular, fato comprovado pela cobertura do recente falecimento do poeta. Mas entendo a imagem de Patativa do Assaré na mídia televisiva como um acontecimento subsequente e decorrente desse processo de síntese de linguagens, desse momento *Parabolicamará*, sobre o qual me propus a refletir nesse texto.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AYALA, Maria Ignez. *No arranco do grito*; aspectos da cantoria nordestina. São Paulo; Ática, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*; o contexto de François Rabelais. 4.ed. Trad. de Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC; Brasília: EDUNB, 1999.
- BERND, Zilá, MIGOZZI, Jacques. *Fronteiras do literário*; Literatura Oral e Popular Brasil/França. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.
- CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos*; conflitos multiculturais. Trad. Maurício Santana Dias *et all*. 4.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- CARVALHO Gilmar de. “Memórias da Cantoria.” *Revista Cult* 54, janeiro 2002. São Paulo: Lemos Editorial.
- CARVALHO Gilmar de. *Patativa do Assaré*. 2.ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto *et all*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

- GIL, Gilberto. *Parabolicamará*. Rio de Janeiro: Warner Music do Brasil M176292-2, 1992, digital, stereo, CD.
- GONZAGA, Luiz. *A Triste Partida*. Rio de Janeiro, RCA. 1964, LP.
- PATATIVA DO ASSARÉ. *Cante lá que eu canto cá; filosofia de um trovador nordestino*. 8. ed. Petrópolis; vozes, 1992.
- PATATIVA DO ASSARÉ. *Inspiração Nordestina*. Rio de Janeiro: Borsoi Editor, 1956.
- QUEIRÓZ, Amarino. *Ritmo e poesia no Nordeste brasileiro: confluências da embolada e do rap*. Feira de Santana: UEFS, 2002. Dissertação de Mestrado. p. 90.
- VIEIRA, Luiz Renato. *O jogo de Capoeira; corpo e Cultura Popular no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: Sprint, 1998.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Educ, 2000.