

**PAUL ZUMTHOR: UM OLHAR DE LEITOR E INTÉRPRETE SOB A POESIA ORAL DE PATATIVA DO ASSARÉ E FRANKLIN MAXADO**

“Palavras, tendas nômades armadas ao longo  
de uma vida, reunidas,  
acampamento de uma noite”.  
(Paul Zumthor)

Mariana Barbosa Batista<sup>1</sup>  
Prof. Dr. Cláudio Cledson<sup>2</sup>

**Resumo:** Se a voz é um fenômeno global, vinculado à história do homem, não implicando apenas na articulação oral de uma língua, mas a presença de um corpo vivo em ação num determinado contexto (a *performance*); a voz poética se distingue por não ter a função primordial de informar: basta senti-la, deixar que o corpo exprima as sensações que se impõem com o peso das palavras e dos silêncios. Ainda assim, a mesma, exige atenção, concentração e duração no instante em que é pronunciada, resgatando a mensagem e o intérprete — seja ele o que emite ou o que recebe e reatualiza a voz do outro— da fugacidade do tempo que tudo devora. Para compreendermos esses aspectos, faremos nesse estudo, um recorte acerca da Literatura de Cordel, a partir da perspectiva do pesquisador suíço Paul Zumthor (1997), articulada nas rimas de Patativa do Assaré e Franklin Maxado, para então corroborar a diversidade cultural brasileira. A oralidade retratada por Zumthor, genericamente, como poesia oral, é reverberada a partir da função do intérprete/narrador e do ouvinte, estes como sendo fonte primordial de toda e qualquer forma de comunicação.

**Palavras-chave:** Literatura de Cordel. Paul Zumthor. Poesia Oral. Voz poética.

Paul Zumthor<sup>3</sup>, em seu livro *Introdução à poesia oral* (1997), demonstra capacidade para transitar nas questões inerentes à oralidade, escrita e memória,

<sup>1</sup> Graduada em Letras Vernáculas (UEFS); Especialista em Estudos Literários (UEFS); Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana— UEFS. Email: marybarbosabatista@hotmail.com.

<sup>2</sup> Professor Pleno da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS); doutor em Ciências da Comunicação (ECA-USP); Mestre em Literatura (UFBA); Pós-Doutorado na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ). Email: ccnovaes.uefs@gmail.com.



perpassando por diversos momentos históricos e criando alternativas de reflexão para os leitores sobre os referidos temas. Faremos, neste breve estudo, um recorte no capítulo intitulado Papéis e funções, traçando paralelos entre o papel do intérprete e do ouvinte, entre escrita e oralidade, entre memória, esquecimento e tradição. Para tanto, voltaremos na história e na fixação da escrita para melhor entendermos suas teorias.

O homem diante das transformações na forma de comunicação e da sua fixação como indivíduo, segue, ao longo dos séculos, buscando compreender os diferentes papéis e funções da oralidade. Desde a antiguidade, a escrita estava ligada a dominação, àqueles que a dominavam detinham o poder e vice-versa. O trabalho desempenhado pelo escriba era restrito a uma elite da chancelaria pontifícia, de bispados, de prefeituras e das oficinas dos copistas; sua aptidão lhe dava regalias, tamanho era o seu grau de dificuldade de escrita. Zumthor defende a possibilidade de que, em função do momento histórico, o texto vai depender de uma oralidade que funcione na zona de escritura ou vice-versa. O fato é que o manuscrito mantém a característica tátil-oral e a escrita adquire maior abrangência a partir do surgimento da imprensa.

Curiosamente, ao se tratar da poesia e sua oratória, na Ásia (séc. XIX), apenas os homens especializados recitavam poemas heroicos; para as mulheres cabia apenas à oratória destinada aos chamados “incautos”. Na África, no entanto, as mulheres possuíam função relevante: compunham canções de ninar, hinos e lamentações fúnebres.

Cronologicamente, apenas no século XII a escrita assume utilização notória, comercial e jurídica; no século XIII passa a ser o modelo de livros como um objeto ritual; no século XV passa a representar o poder entre os homens; no XIX com o ensino obrigatório a imprensa se torna imprescindível e no século XX a evolução dos meios de comunicação amplia a necessidade do vocabulário e de exprimir a fala. Portanto, a escrita propriamente dita, vai ocorrer somente a partir do século XX com a crítica formalista. Teoria esta, criada por volta de 1915, dentre os quais se destacava Roman Jakobson, tinha como objetivo o estudo literário focado exclusivamente ao texto, refutando toda e qualquer interpretação ou influência extraliterária. Tinham como princípio o próprio texto. Para eles, o texto não é apenas o objeto da crítica, mas o próprio limite delimitado pela mesma. No entanto, havia nessa teoria uma restrição: já

---

<sup>3</sup> Paul Zumthor nasceu em Genebra, na Suíça, em 1915. Medievalista, poeta, romancista, estudioso das poéticas da voz e do polígrafo, Zumthor viveu na França, na Holanda e no Canadá, onde faleceu em 1995. Publicou em revistas universitárias e de crítica dezenas de artigos. Visitou o Brasil em 1977, 1988 e 1993.

que tudo estava focado no texto e somente nele, os elementos, a estrutura, o conteúdo, o processo criativo e suas características, o olhar crítico, portanto, excluía qualquer menção de influência do contexto histórico com o qual este foi escrito ou lido. Para os formalistas, a função poética torna o texto opaco, sem vida, buscavam, portanto, um texto denso, diferente da linguagem cotidiana com a qual estavam acostumados os leitores.

Para os formalistas, há no estudo da literatura o predomínio da forma, e não somente o conteúdo como era vivenciado anteriormente. Para essa nova visão de arte o significado não bastava, havia a necessidade de entender como se chegou até ali. Enquanto que nas concepções anteriores bastava apenas difundir, disseminar e compartilhar vivência, assim como acontece com os *griôs* (contadores de história) na África. A saber:

No continente africano, mesmo com o advento, prestígio e valorização que a escrita ganhou no mundo moderno e contemporâneo, a oralidade tem resistido e conseguido seu lugar de importância e isso se deve, principalmente, ao papel que os contadores de histórias – griôs – têm desempenhado, na transmissão de saberes, na recuperação das narrativas, que contribuem para a desmistificação entre a dicotomia escrita-oralidade e permite que se perceba o valor da interação face a face com o ouvinte, da sua performance, seus gestos, seu olhar, sua expressão corporal que são características da tradição oral que a cultura escrita apaga. Os griôs assumem o papel de figuras como “memória viva”, sendo os interlocutores de uma cosmovisão negro africana, dedicando à oralidade o seu aspecto principal (BARZANO, 2012, p. 4).

A palavra *griot* é de origem francesa, em sua genealogia, denota os contadores de história, músicos e poetas populares dos grupos étnicos africanos Bambaras e Fulas na região do Mali. Grupos étnicos destinados a transmissão da sua cultura através da tradição oral, onde a palavra tem o poder quase que divino. Composta por grupos formados por homens e mulheres dos quais concernem sobre seu povo uma imagem social e política determinante para a manutenção das sociedades africanas, assim como são relevantes os poetas orais para a manutenção de nossa memória.

Enquanto que para os formalistas havia a necessidade de um “comprometimento” com o texto, com o que é lido, para a poesia oral esse comprometimento inexistente, não é preciso que ele exista para seu entendimento. A palavra apenas é dita, cantada, sem que para isso se busque a cerne da mesma.

A palavra, afinal, é o meio pelo qual o homem se manifesta plenamente, ainda que não seja a única forma de expressão. Não podemos ignorar, entretanto, que para aqueles que desconhecem a escrita, ou não a dominam, a letra é inacessível, imaterial, mágica. Cada indivíduo possui um papel relevante e fundamental para o processamento da fala, para tanto, a poesia oral se subdivide entre: o intérprete, o ouvinte, a duração e memória (o tipo de cultura é determinado pelo uso que uma sociedade faz da memória) e o rito e a ação. Paul Zumthor nos chama atenção para o fato de que o domínio da escrita era extremamente difícil e de que não era estimulada entre todas as camadas sociais: “escrever é um ofício árduo, cansativo, um artesanato organizado” (1993, pg. 100).

Embora tenha elaborado seu livro de maneira descontínua e valseando por várias áreas, o autor absorveu a história da música, teatro e iconografia tendo como base a instauração dos princípios da literatura medieval através da voz e da *performance*. A *performance*, segundo Zumthor, equilibra a comunicação com a recepção. E é dessa forma que o autor se organizou: através de marcos cronológicos para a realização da poética da voz, exemplificado no período correspondente aos seus estudos como medievalista.

A voz é um fenômeno global, afirma Zumthor (1997). Uma vez que “foram as diversas formas de poesia sonora que, inicialmente levaram-me ao estudo científico da voz” (1997, p. 10). Para o estudioso, o poeta desempenha diversos papéis: pode escrever o texto ou dizê-lo, também pode compor uma música e cantá-la. O poema é um bem, preservado, consagrado e certas vezes, trocado. A criação e/ou disseminação deste, designa domínio.

Se a voz é um fenômeno global, vinculado à história do homem, não implicando apenas na articulação oral de uma língua, mas a presença de um corpo vivo em ação num determinando contexto (a *performance*), a voz poética se distingue por não precisar informar: basta senti-la, deixar que o corpo exprima as sensações que se impõem com o peso das palavras e dos silêncios. Ainda assim exige atenção, concentração e duração no instante em que é pronunciada, resgatando a mensagem e o intérprete — seja ele o que emite ou o que recebe e re-atualiza a voz do outro— da fugacidade do tempo que tudo devora.

Embora o estudo da oralidade tenha se dado tardiamente (década de 1950), a oralidade, segundo Zumthor (1997) estava ocultada e recalçada em nosso inconsciente cultural estando escravizados pelas técnicas escriturais e pela ideologia que elas

secretam. É justamente nesse momento que surge a ideia de oposição do “popular” e “erudito”, pois a literatura erudita marcando o liame (união) do que é admissível deixou de lado o inadmissível, conjecturado como folclore ou como “ausência de escritura”. Contra a dicotomia entre popular e o erudito, para ele era uma discriminação dissociáveis. Pois, utilizou cautelosamente o termo “popular”: sempre utilizado entre aspas e articulado atentamente às suas diferentes aplicações e, principalmente, exaltando a pontuação poética da voz.

Poderíamos nos questionar, portanto, o porquê do estudo da voz? Para Paul Zumthor, descobrir os papéis e as funções de cada estágio da voz lhe possibilitava conhecer melhor as relações humanas. Ao longo dos anos absorve a história da música, do teatro e da iconografia (arte de representar por meio da imagem), tendo como base a instauração dos princípios da literatura medieval através da voz e da *performance*. Faz, ainda, um paralelo entre o papel do intérprete e do ouvinte, entre a escrita e a oralidade, entre a memória, o esquecimento e a tradição. Pois, segundo ele, o poeta desempenha inúmeros papéis: podendo escrever o texto ou dizê-lo, ou, ainda, compor uma música e cantá-la. O poema é uma espécie de bem, preservado, consagrado e, certas vezes, trocado (intertextualidades): designa domínio.

Para o ensaísta, o objetivo não é apenas inscrever a poesia medieval na tradição oral, como nos estudos medievalistas, mas atenta ao efeito exercido pela oralidade sobre o próprio sentido e o alcance social dos textos transmitidos. Era preciso concentrar na natureza, nos efeitos da voz humana independente da diversidade de culturas. Zumthor com seu estudo inscreve a fala oral, dando-lhe status de literário. É uma espécie de enfrentamento ao “preconceito literário”. Para ele, a poesia é um ato de linguagem independente dos modos, moldes e culturas. Para tanto, traremos como exemplo a liberdade de criação advinda da Literatura de Cordel.

Em sua primeira visita ao Brasil em 1997, Zumthor, poeta e medievalista, ficou fascinado pela Literatura de Cordel. Passa, portanto, a entender que as tradições garantem continuidade, reiterando que a memória vocal é também corpórea e emocional (além de primordial) para se compreender a tradição oral. A descoberta das diferentes culturas brasileiras o engajou a estudar nossos textos orais, a ler literatura de folhetos (o cordel), recorrendo à sua bagagem medievalista para compreendê-la. Mas, reciprocamente se afastando de atitudes eurocentristas, buscava imersão nesse mundo novo, pleno de energia e de vida. A escrita limita a fixação apenas no texto, já na linguagem oral, a amplitude diante das possibilidades da oratória e da *performance*.

Para tanto trazemos como exemplo dessa diversidade da Literatura de Cordel, analisamos dois cordelistas: Patativa do Assaré e Franklin Maxado.

A literatura de cordel é um tipo de poesia popular, originalmente oral, impressa em folhetos que pendurados em barbantes, ou cordas, daí a origem do nome cordel, tal como em Portugal. Estes, são ilustrados ou tem em suas capas a marca das xilogravuras. O que tornava os textos atrativos e populares, não era o autor ou o público, mas sua “sua materialidade - sua aparência e seu preço” (ABREU, 1993, p. 48).

Patativa do Assaré, ou melhor, Antônio Gonçalves da Silva, filho de pais agricultores, nasceu na Serra de Santana, comunidade rural do município de Assaré, ao sul do Ceará. Este, pois, foi agricultor-poeta, “[...] 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” de vida e beleza por meio de sua voz. Antes de ser “pássaro” e alçar voo pelo mundo da poesia”, declara Antonio Iraldo de Brito (2009, p. 179). Como podemos observar nos versos abaixo:

Aos poetas clássicos

Poetas niversitário,  
Poetas de Cademia,  
De rico vocabularo  
Cheio de mitologia;  
Se a gente canta o que pensa,  
Eu quero pedir licença,  
Pois mesmo sem português  
Neste livrinho apresento  
O prazê e o sofrimento  
De um poeta camponês.  
[...]  
Sem tê lição de ninguém.  
Na minha pobre language,  
A minha lira servage  
Canto o que minha arma sente  
E o meu coração incerra,  
A coisa de minha terra  
E a vida de minha gente.  
(ASSARÉ)

Perceba que tamanha é a oralidade de Patativa do Assaré que seus versos não são datados, pois seus poemas eram feitos e guardados na memória, para depois serem recitados. A fala, o lugar, o sertão, seu povo, a oralidade, era, portanto, o mote para sua criação.

Entretanto, o cordelista Franklin Maxado, apresenta uma linguagem erudita, tal como podemos observar:

Pra alma não se enforcar,  
Vamos acordar o cordel.  
Não deixá-lo confinado  
Como tinha em carretel.  
Novelo não é novela!  
Jogral não é menestrel!  
Pois, a alma de um povo  
É a sua poesia.  
[...]  
O cordel veio da Europa  
Com a poesia e repente.  
Quando surgiu a imprensa,  
Foi escrito para a gente  
O que se falava e cantava  
Na inspiração corrente.  
(MAXADO, 1982).

Ambos tratam da questão da poesia e da linguagem, mas de forma singular. Franklin Maxado nos apresenta linguagem erudita, repleta de articulações históricas, sonoras e imagéticas. Enquanto em Patativa do Assaré os versos estão repletos de coloquialismos, isentos de erudição, mas que seu semianalfabetismo não lhe tira a profundidade e a capacidade lírica dos seus versos e de sua marca peculiar: a oralidade. Portanto, ambos tratam de uma mesma temática com recursos distintos. Zumthor (1997) acerca dessa dicotomia entre o popular e o erudito desencadearia em um ato discriminatório, portanto, não deveria existir sob hipótese alguma.

Patativa do Assaré quanto poeta oral, conseguia a completude da sua obra por meio da performance, expressa através da expressividade de seus versos, que apesar da pouca estatura, ao lançar sua voz ao seu auditório, agigantava-se, com uma eloquência que lhe era peculiar. O que, conforme Zumthor, segundo o qual configura “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” (ZUMTHOR, 2005, p. 55). 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). De acordo com o medievalista, o fato de muitos artistas “performarem” seus textos nos conduz a uma prática normal da Idade Média.

A prática da escrita nos leva a confundir oralidade com o folclore é um equívoco. Pois, parafraseando Zumthor (1997), o folclore é vivência, cultura viva, transforma-se com as gerações. Evolui. Incorpora outras culturas e tradições, embora seja regional. Enquanto que a oralidade é a gênese da escrita.

O ouvinte é aquele que “possui dois papéis: o de receptor e de co-autor” (ZUMTHOR, 1997, pg.242). O intérprete, entretanto, é “o indivíduo de que se percebe, na *performance*, a voz e o gesto, pelo ouvido e pela vista” (ZUMTHOR, 1997, p. 239), este, subdivide-se em três espécies: todo homem tem o dom de improvisar dentro das regras; os indivíduos que sabem recitar e desenvolver os poemas memorizados de seu clã; especialistas encarregados de compor discursos louvatórios.

O intérprete pode pertencer a um grupo estável, ligado ao poder, detentor de privilégios e tem como arquétipo o poeta-xamã da sociedade sem Estado. A relação entre o ouvinte e o intérprete é indissolúvel, pois, mesmo numa relação unilateral quando somos ouvintes de nós mesmos, só há intérprete se houver um ouvinte e vice-versa. Para Zumthor, o papel do intérprete é mais importante do que o do compositor, já que é a sua *performance* (desempenho) que propiciarão reações auditivas, corporais, emocionais do auditório, ou seja, do ouvinte. Prova disto, é que ao ouvir uma canção, o público não lembrará posteriormente quem a compunha, entretanto, o nome do intérprete jamais será esquecido, diferentemente do que acontece com a poesia que sempre buscamos a autoria. Assim, a *performance* nunca é anônima. Vale salientar que uma canção pode aparecer no repertório de diversos cantores e dificilmente esta será objeto de um único intérprete.

O público tende a associar a autoria da obra ao intérprete (cantor) e não ao compositor, justamente porque a poesia oral assume um caráter de anonimato se considerarmos que os discursos, por serem fragmentados, não conseguem manter sua autonomia, mas sim as de quem os pronuncia. A *performance* do intérprete é, pois, a responsável pela sua força enquanto disseminador do texto oral. A intimidade do intérprete com o poema ou do narrador com o que está lendo vai ser avaliada pelo efeito que seu desempenho terá sobre o público ou sobre o ouvinte: de convencimento, de emoção ou de desprezo. O que está sendo interpretado (música ou poema) deve se adequar ao público alvo, interessá-lo de alguma forma a fim de prender sua atenção. A qualidade da *performance* está vinculada à completa interação entre intérprete, texto e ouvinte.

Para as sociedades tradicionalistas na busca de liberdade artística o estímulo do nomadismo é quase que inconsciente, uma vez que, este é um movimento efetivamente lógico entre esses povos. Na África, há um exemplo fiel desse nomadismo, são os *griôs*, os chamados contadores de história já mencionados anteriormente. Estes indivíduos tem a função de transmitir saberes, recuperar narrativas, contribuindo para a desmistificação entre a dicotomia escrita-oralidade. Além de permitir a percepção do valor da interação frontal com o ouvinte: da sua *performance*, seus gestos, seu olhar, sua expressão corporal que são características da tradição oral apagadas pela cultura escrita. Segundo Lilian Pacheco, em *Pedagogia Griô: a reinvenção da roda da vida* (2006), os *griôs* assumem o papel de figuras como “memória viva”, sendo os interlocutores de uma macro visão africana, dedicando à oralidade o seu aspecto principal. Pois,

[...] Além de guardião da memória, dos relatos que ele ouviu de várias gerações e transmitiu, o tradicionalista é, também, considerado tanto o arquivista de fatos passados transmitidos pela tradição como, também, de fatos contemporâneos. E, por essa razão, era muito conhecido e venerado e sua respeitabilidade era de uma grandeza que muitas pessoas vinham de longe para recorrer ao seu conhecimento e sabedoria (PACHECO, 2006, p. [on line]).

Estes são, em essência, contadores de histórias ou trovadores, que vão de localidade em localidade, levando informações. É comum que sejam contratados por nobres, com a tarefa de divulgar seus feitos e glórias e a história de seus antepassados. Exerciam função “política eminentemente, conselheiros dos reis, membro de uma casta hereditária detentora da palavra operante” (ZUMTHOR, 1997, p. 241).

A sociedade industrial não eliminou esse nomadismo, no entanto, criou escolas especializadas na construção do poeta, do artista (músicos, dançarinos o intérpretes da arte poética oral). Sendo ressaltado por Zumthor (2009) que “o púnico tipo universal de aprendizagem é, portanto, aquele que desenvolvendo-se com um ou vários artistas experientes, combina com a imitação destes modelos uma prática progressiva e crítica” (ZUMTHOR, 2009, p. 243). Parte considerável dos cantores que temos conhecimento se enquadrariam nessa perspectiva apresentada pelo ensaísta.

A partir daí, em que o artista percebe que precisa investir na carreira e na melhoria do seu talento, a arte da interpretação, da *performance* e da poesia oral passa a ter o caráter especificamente comercial. Promovendo no autor a necessidade de exigir

seus direitos, pois retomando a Zumthor, podemos afirmar que a comercialização de sua obra está ligada ao emprego da escrita que, desde seu surgimento, é monopolizada pela classe dominante: enquanto a poesia oral ocupava-se em retratar as angústias dos oprimidos, os poetas eram seus porta-vozes. O uso dos discos a fim de explorar a arte, promove uma nova forma de se fazer poesia: uma fonte de prazer coletivo, já que poderia ser disseminada para todos os cantos do mundo.

Na Europa até a contemporaneidade acreditava-se que a cegueira, por impossibilitar à escrita, dava maior aptidão e vocação ao poeta oral: “o cego é o velho rei lear da lenda céltica, louco e cruel, ou, obscura transparência para além do corpo, o homem liberado da escrita para sempre” (ZUMTHOR, 1997, p. 234). Estes, acreditavam que a impossibilidade da escrita concedia ao homem uma melhor *performance*, por permiti-lo alcançar maior fidedignidade ao que está sendo interpretado, justamente porque vai livrá-lo da tensão resultante da capacidade de executar os dois papéis. Pois,

[...] 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 o avesso das coisas, homens livres da visão comum, reduzidos a ser para nós só voz pura (ZUMTHOR, 2003, p. 58).

É relevante salientar que Antônio Gonçalves da Silva (o Assaré), em consequência do sarampo e da falta de atendimento médico, aos 4 anos de idade, fica cego do olho direito. Ao longo da vida, perde também a visão do olho esquerdo, do qual passa a perceber apenas vultos; chegada a velhice, a cegueira faz-se total. Por conseguinte, Patativa do Assaré, assume posição no mundo dos poetas cegos da nossa história literária, tais como: Homero, Camões, Jorge Luis Borges e tantos outros. Como afirmou Zumthor, “homens livres” detentores de uma “segunda visão”: a do sentir poético.

No âmbito do ouvinte e da recepção é que se manifesta a verdadeira dimensão histórica da poesia oral. Enquanto dura a *performance* o julgamento está suspenso. Na escrita, a voz pronunciada se projeta no texto, diferente da fala.

Os estudos articulados por Paul Zumthor, acerca do som da voz humana, nos permite verificar a presença do som em confronto com a capacidade de fixação dos textos diante do nomadismo dos mesmos. A música por ser tocada e, conseqüentemente,

estar em constante movimento não se estabelece essencialmente como um objeto, não se trata de uma integração fixa, ela é fluída, inconstante e por isso mágica. O som tem a capacidade de extrair de um texto, seja ele poético ou não, exatamente o que este jamais conseguiu comportar, aquilo que o outro não perceberia.

Já que a Cultura e a oralidade, estão destinadas a uma parceria que envolve intermináveis e múltiplas possibilidades; a oralidade, enquanto forma de expressão será sempre uma fonte importante para compreender a realidade que a produz, e neste sentido um campo promissor para a História. Como meio representativo, a poesia oral abre possibilidades peculiares e, talvez, únicas, àqueles que contam, especificamente, com a mesma para existir. No âmbito ideológico, por exemplo, esvai-se através desta fonte expressiva e privilegiada do homem iletrado.

Por fim, considerando a partir de então, a Cultura como um vasto universo dos acontecimentos capazes de afetarem os homens ou que são por eles impulsionados, poderíamos afirmar, portanto, que a poesia oral apresenta-se como um dos grandes agentes históricos desde os tempos mais remotos. Esta poesia interfere na cultura, conseqüentemente, influencia a história, e com elas se entrelaça inevitavelmente.

Por conseguinte, a oralidade tratada por Paul Zumthor, genericamente, como poesia oral, a partir da função do intérprete/narrador e do ouvinte, é fonte primordial de toda e qualquer forma de comunicação. Essas funções, no entanto, são divididas também com a tarefa da escrita, ainda que esta última surja com um propósito diferenciado do da linguagem oral. Mesmo que, não pura e simplesmente, por dominação (como era anteriormente), ainda, podemos afirmar que a linguagem escrita— textual — delimita, restringe. Fato esse que não diminui a importância de uma em detrimento da outra, pois ambas contribuíram para a evolução e construção da humanidade. Portanto, Zumthor com suas teorias desconstrói a mentalidade da década de 1960, promovendo a quebra de paradigmas, pois, tanto a oralidade como a escritura são condições *sine qua non* para a existência da tradição.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Marcia Azevedo de. **Cordel português/folhetos nordestinos**: confrontos, um estudo comparativo. Campinas: Unicamp, 1993.

BARZANO, Marco Antonio Leandro. **Griôs africanos**: inspirações para uma performatividade e invenção pedagógica. UEFS, 2012. p. 1-17. Disponível em: <<http://pt.sc.ribd.com/doc/91856597/GRIOS-AFRICANOS>>. Acesso em: fev. 2014.

BRITO, Antonio Iraildo Alves de. **Patativa do Assaré**: porta-voz do sertão. In: Conexão- Comunicação e Cultura. UCS: Caxias do Sul, v. 8, n. 16, jul./dez. 2009. p. 178-193.

MAXADO, Franklin. **O cordel do cordel**. São Paulo, 1982.

PACHECO, Lillian. **Pedagogia Griô**: a reinvenção da roda da vida. Lençóis, 2006.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e voz**: a “literatura” medieval. Tradução Amálio Pinheiro & Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **Introdução à poesia oral**. Tradução Jerusa Pires Ferreira; Maria Lúcia Diniz Pochat; Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. **Escritura e nomadismo**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia: Ateliê, 2005.

ASSARÉ, Patativa. **Jornal de Poesia**. Disponível em: <[http://www.jornaldepoesia.jor.br/an\\_ton03.html](http://www.jornaldepoesia.jor.br/an_ton03.html)>. Acesso em: abril de 2014.