

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

NPGL – Núcleo de Pós-Graduação em Letras

O Sertão de Patativa do Assaré

Hernany Donato de Moura

Agosto

2011

Hernany Donato de Moura

O Sertão de Patativa do Assaré

Parte da dissertação apresentada ao NPGL – Núcleo de Pós Graduação em Letras, no curso de Letras da Universidade Federal de Sergipe, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de mestre em letras.

Orientador: Professor Dr Antônio Fernando de Araújo Sá.

Agosto

2011

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

M929s Moura, Hernany Donato de
O sertão de Patativa do Assaré / Hernany Donato de Moura
. – São Cristóvão, 2011.
122 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-
Graduação em Letras, Universidade Federal de Sergipe,
2011.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Fernando de Araújo Sá

1. Literatura de cordel brasileira. 2. Crítica literária. 3.
Cultura popular – Brasil, Nordeste. I. Patativa do Assaré,
1909-2002. II. Título

CDU: 821.134.3.09

Agradeço:

Aos meus pais que me participaram a riqueza da cultura e da educação sertaneja, mostrando a importância de não desistir. Obrigado por tudo e esse trabalho tem um pouco de todos nós.

À compreensão de meus queridos irmãos: Rita, Mônica, Umberto, Sheyla, Roberto (*In Memoriam*).

Ao professor Antônio Fernando Sá, obrigado por mostrar outras formas de ver a literatura e por apresentar o “ser tão” e suas possibilidades.

Aos Paulinos quero agradecer o carinho, a atenção e por sempre lembrar que ensinar é aprender em constância.

Ao parceiro, irmão e compadre Pirro que compartilhou conosco as “pelejas” da vida desde nossa graduação. Obrigado cabra! Mary e Rilkelando obrigado pela força.

À Maria Cândida, Nina, Luciana Almeida, Adriana Soares: figuras humanas que se identificaram com a temática sertaneja e por sempre acreditar em nossos sonhos (in) possíveis.

À professora Lêda Pires.

À querida Meyre.

Aos Biltres, irmãos de sempre, estaremos sempre juntos em qualquer retreta.

Aos amigos Alessandro Santana, Vadeleno do Assaré, Beto “Oião” e Edidelsô.

Ao Mestre João Costa (*In memoriam*) obrigado por nos mostrar o caminho da performance.

Ao Seu Wagner Ribeiro, por cultivar o universo de causos, poesias e histórias que nos deixa preso aos laços da memória e da literatura.

Ao Professor Carlos Japiassu, fico muito grato pelo apoio e pelas prosas sempre muito enriquecedoras.

DELOM sempre trabalhando na expansão das ideias.

ASCORESE.

Aos amigos Lukete e David sempre um passo à frente.

A Dudu Sertanejo “brabo” cultivemos a poesia sempre meu irmão!

Ao Colégio de Aplicação, alunos, funcionários e professores...

À Carminha, Walesca e Ana Karina parceiras de beliscões, puxões de orelhas e de ciúmes agradáveis...

Aos cearenses e sertanejos radicados em Sergipe: Chico (Bom Bocado), Ciço (Lanchonete Padre Cícero), Meusamigo e João (Santana do Ipanema-AL), Seu João-Cícero Dantas (Cleide Lanches).

Aos parceiros de veredas sertanejas: George, Edgar do Acordeon, Assum Preto, Tuiuiú, Regis, Russo.

Aos amigos de Paulo Afonso, Montessanto, e Canudos.

Aos amigos do belo Cariri, obrigado pela hospitalidade.

À cultura sertaneja, aos vaqueiros, cantadores, ouvintes, mulheres guerreiras, poetas, feirantes, meninos malinos, amarelos e buchudos aos contadores de causos e a todos aqueles que exercitam o malabarismo da voz.

Poeta, cantô da rua,
Que na cidade nasceu,
Cante a cidade que é sua,
Que eu canto o sertão que é meu.

Se aí você teve estudo,
Aqui Deus me insinou tudo,
Sem de livro precisá.
Por favô, não mexa aqui,
Que eu também não mexo aí,
Cante lá, que eu canto cá.

Pra gente cantá o sertão,
Precisa nele morá.
Tê armoço de feção
E a janta de mucunzá,
Vivê pobre sem dinhêro,
Trabaiando o dia intêro,
Socado dentro do mato,
De apragata currelepe,
Pisando inriba do estrepe,
Brocando a unha-de-gato.

Patativa do Assaré

RESUMO

O objetivo da presente dissertação foi analisar a obra *Cante cá que eu canto lá-Filosofia de um trovador nordestino* (1978), de Antônio Gonçalves da Silva, o Patativa do Assaré. A partir da abordagem desta obra pelo viés da teoria cultural desenvolvemos um estudo histórico-cultural e literário, no qual o poeta do Assaré desvenda características peculiares do seu sertão através dos índices de oralidade e do exercício da voz. Verificamos que sua poesia se desenvolve no percurso do século XX, em que podemos constatar como a literatura popular serve como suporte para memória, tendo como base o exercício da voz.

Palavras-chave: Patativa do Assaré, poesia oral, sertão.

ABSTRACT

The goal of this dissertation was to analyze the work here *Cante cá que eu canto lá-Filosofia de um trovador nordestino* (1978), Antônio Gonçalves da Silva, Patativa do Assaré. From the approach this work from the perspective of cultural theory have developed a historical-cultural and literary, which the poet reveals the peculiar characteristics of Bakewell her wild through the indices of orality and the exercise of voice. We found that his poetry is developing in the course of the twentieth century where we can see how popular literature serves as a memory support, based on the exercise of voice.

Key-words: Patativa do Assaré, poetry oral, sertão.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. ESTUDOS CULTURAIS E A LITERATURA POPULAR.....	14
1.2 Cultura e literatura.....	18
1.3 Literatura e Cultura Popular.....	27
1.4 O Romanceiro Popular Nordestino.....	30
2 PATATIVA DO ASSARÉ: BIOGRAFIA E CONTEXTO HISTÓRICO- CULTURAL.....	40
3 O SERTÃO E A VOZ DE PATATIVA DO ASSARÉ.....	73
3.1 Sertão e literatura.....	75
3.2 O sertão de Patativa do Assaré.....	86
3.3 Com a palavra a voz.....	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	116
FONTES ORAIS.....	119
FONTES AUDIOVISUAIS.....	121
FONTES ELETRÔNICAS.....	122

INTRODUÇÃO

O objetivo desta dissertação, enquanto abordagem interdisciplinar de literatura, história e teoria cultural, incide, de certa forma, no engajamento pessoal das experiências vividas no sertão – região do semi-árido baiano às margens do rio São Francisco – que se fixam na memória: o privilégio de ter nascido na rua da feira, em Paulo Afonso-Ba, trouxe-me um universo colorido, cheiroso e sonoro. Nele, histórias fantásticas, rinhas de galo, “retretas” (brigas) entre famílias motivavam vinganças quando a justiça fechava os olhos, “converseiro” de comadre mais comadre na calçada de casa, racionamento de energia elétrica motivado pela falta de chuvas, prosa nas bancas de feira, empulhações para homens e mancebos, caboclos, fome (morria-se de fome e de calor), índios com roupas “normais”, ciganos, embolada, viola, couro, tínhamos medo e respeito pelos vaqueiros, zoadas e cheiro de feira...

Este trabalho nos faz mergulhar no meu sertão pessoal, local onde estão cravadas diversas memórias. Momentos vividos na minha “sonora” infância marcada pelos toques da viola, do grupo folclórico dos cangaceiros, cuja lenda rezava que se as portas da casa estivessem abertas eles entravam para beber e comer, dos toques e batizados de capoeira nos dias de domingo na TV Aratu- Ba (no horário da Santa Missa), dos blocos de afoxé, dos carros de som que faziam divulgação de vaquejadas e também prestavam as honrosas “Notas de falecimento...”, sertão que não ficou de fora do advento dos trios elétricos.

A imersão no universo narrativo do sertão de Patativa do Assaré faz com que relembremos as experiências colhidas na infância. Essas narrativas populares apresentam vestígios sociais representados no que conhecemos como herança cultural. A pesquisa pretende “aumentar os decibéis de importância” em relação a presença, meio esquecida, da voz na poética de Antônio Gonçalves da Silva, o Patativa do Assaré, poeta sertanejo bastante influenciado pela estrutura do Romanceiro Popular nordestino, no qual encontramos a presença da poética oral.

O interesse inicial pela pesquisa com poesia popular surgiu da ausência de disciplinas referentes ao tema nas universidades, principalmente, no Nordeste. Não entendia a “exclusão” destes temas nas cátedras universitárias. Não conseguia restabelecer identificação, pois se excluía referências muito próximas a mim. Outro

ponto que me fez repensar a questão das manifestações tradicionais, especialmente a literatura popular, fora o aparecimento do *Mangue Beat*, de Pernambuco, no qual jovens da zona norte de Recife - Olinda fundiam a tradição com a modernidade. A sonoridade do rock mais a junção com elementos da cultura popular me fizeram conhecer Josué de Castro, no qual ao ler *Homens e Carangueijos (1967)* tive a dimensão da vida sofrida e fértil das comunidades de maré, onde conheci a expressão “irmãos de leites”, em que homens poderiam se assemelhar aos crustáceos. *Uma parabólica enfiada na lama. Antene-se!*

Trabalhar a importância da voz na poesia popular me conduziu àquele exercício com a palavra realizado na infância. Não faria sentido, somente, associar a esta pesquisa uma motivação teórica, pois, após algumas leituras sobre folcloristas que são referências e outras acerca da proposta política dos *Estudos Culturais*, vi a necessidade de realizar um trabalho de campo na região do Cariri cearense, tendo como proposta inicial de passar por Juazeiro do Norte, pelo Crato, Assaré e serra de Santana.

O roteiro da viagem fora sistematizado na ideia de saída por Aracaju-Se, passagem pelos sertões sergipano, alagoano, baiano, pernambucano até chegarmos ao Cariri cearense. Chegamos a Juazeiro do Norte - CE no dia seis de janeiro, último dia de Reis. Com alguns contatos na agenda fui confirmar os encontros para as entrevistas, mas, em sua maioria os depoentes, cancelaram os encontros. Ao fim da tarde do mesmo dia, conhecemos uma dupla de caixeiros viajantes aposentados, George e Geraldo, os quais nos apresentaram algumas pessoas de estreita relação com Patativa e sua família. Conversamos com parentes de gerações mais recentes à do poeta, filho, genros, amigos e artistas populares que com ele conviveram. Esta incerteza inicial dos depoentes com quem havíamos feito contato não nos provocou frustração, pois o universo de pessoas ligadas à cultura popular requer criatividade e boa dose de improviso.

O roteiro inicial fora mudado em decorrência das desistências, mas possibilitou novos olhares a respeito do nosso objeto. A dificuldade de comunicação via telefone foi um grande empecilho, no entanto, os novos encontros que foram estabelecidos, já na região do Cariri, contaram com grande atenção por parte das pessoas e instituições gestoras de cultura do local. Outro ponto interessante foi que, na medida em que íamos colhendo depoimentos, os entrevistados sugeriam outras pessoas de grande relevância na vida do poeta do Assaré.

As entrevistas aconteciam em lugares de circulação do próprio poeta. Na gráfica Lira Nordestina, entrevistamos os xilógrafos José Lourenço e Stênio Diniz; no centro de Juazeiro, conversamos com Juliana Alencar, sobrinha de terceira geração. No Assaré, na praça da Matriz, conversamos com o jornalista e professor José Jesus Leite; na serra de Santana, no clã da família Gonçalves, conversamos com Chagas Gonçalves (primo), Raimundo Gonçalves (genro) e com Inês Cidrão (filha do poeta). Devido ao linguajar espontâneo do povo do Cariri, tivemos o cuidado de conservar nas transcrições a linguagem mais próxima daquela realidade, para termos uma maior dimensão de sua expressividade. Nossa preocupação incidiu em preservar as peculiaridades dos falares do Cariri, apresentando ao trabalho a supressão de ditongos, das consoantes finais e dos regionalismos típicos do Cariri.

Para as entrevistas, preparamos um roteiro que poderia ser mudado, no qual se buscava retomar acontecimentos importantes da vida, curiosidades, a influência da viola, a Ditadura Militar, a autoridade do poeta e histórias sobre o sertão, sobre o Cariri.

A partir dessas do material transcrito em aproximadamente oito horas de gravações em áudio e em vídeo tivemos a necessidade de promover o diálogo entre a poesia oral, a vida do Patativa e a importância da palavra falada na vida do poeta do Assaré. A captação do material na região do Cariri proporcionou a montagem do documentário “Alada Palavra” (30 min) como resultado das primeiras impressões do meu trabalho de campo editado em formato audiovisual. Nesse sentido, corrobora-se a mesma relação que a voz do poeta e os elementos de sua performance ganharam durante os anos: a voz, o livro, a imagem falada.

A oralidade é abordada no Documentário “Alada Palavra” no sentido de colocar a relevância do canto deste poeta para a cultura nacional. Sua elaboração pretende fazer o elo entre a performance da poesia oral, a oralidade mediatizada e os recursos audiovisuais, como meio de registro histórico e para ver como a literatura se apresenta como pano de fundo para as questões da memória do sertão nordestino e do Brasil.

No primeiro capítulo, *Estudos culturais e cultura popular*, trabalhamos os conceitos de *cultura*, de *literatura* e de *cultura popular*, traçando a carga de significação em relação à cultura dominante, na tentativa de desfazer o preconceito histórico dos termos a partir da estrutura do Romancero Popular do Nordeste. O capítulo serve como

suporte teórico sobre o qual tomaremos a poesia popular para auxiliar nas análises da obra de Patativa do Assaré.

O segundo capítulo, *Patativa do Assaré: biografia e contexto histórico-cultural*, propõe um reconhecimento da trajetória de vida deste poeta que viveu boa parte do século XX, relacionando-o ao contexto histórico e cultural do Brasil e do Nordeste no referido período. As entrevistas realizadas no trabalho de campo nos ajudaram a desfazer algumas ideias preconcebidas sobre o poeta, sobre a história e a cultura da região do Cariri.

O capítulo final, *O sertão e a voz de Patativa do Assaré*, retrata a construção do seu sertão a partir da importância que sua voz alcança, pela substância sonora do cantor. Esta figura representa a riqueza das poéticas orais e empresta a autoridade de seu canto para outros agentes sociais de comum importância para a concretização do *sertão de possibilidades*. Ainda neste capítulo colocamos a diferenciação dos tipos de *oralidade*, com relação à obra do poeta e a força da *performance* como característica primordial da literatura oral.

Enfim, sabemos que o universo que diz respeito à cultura oral e suas manifestações, a literatura oral, é um campo movediço, pois nos deparamos com a movência de suas estruturas poéticas e com a polissemia que as palavras-faladas assumem a depender das respostas do público e das circunstâncias. Pensamos que a postura precise ser revista para desfazer, mais uma vez, o preconceito com relação à literatura popular. Estudar a cultura popular sob o viés da literatura nos faz enxergar a memória e as peculiaridades da complexa identidade sertaneja. *Com a palavra a voz*.

1 ESTUDOS CULTURAIS E A LITERATURA POPULAR

Este capítulo tem como objetivo delinear os aspectos do sertão a partir da ótica de Antônio Gonçalves da Silva, o Patativa do Assaré, em sua obra *Cante lá que eu canto cá- Filosofia de um trovador nordestino (1978)*, que, pela crítica literária, é considerada a obra de maturidade do poeta do Cariri cearense. Analisaremos os fatores relevantes desta produção, no sentido de trazer uma interpretação acerca da poesia popular, de suas características, bem como suas referências históricas e culturais para melhor entendermos sua concepção de sertão impressa no livro acima citado.

Memórias de infância que, ao se depararem com a poesia executada pelos agentes que concretizam o “Romanceiro Popular do Nordeste”, encontram ecos de sustentação para mantermos o elo entre o passado e o presente, quando ao *auscultarmos* o verso, edifica-se o nosso *ser tão* particular. Este sertão pessoal servirá como base para entendermos melhor o sertão delineado por Patativa do Assaré, respeitando suas peculiaridades de *sertão verdejante*, na região dos Cariris Novos, mas que traz a abrangência de um sertão contido no Nordeste brasileiro.

Vale frisar que as informações colhidas neste trabalho trazem as impressões de sertão, vivenciadas e lembradas pelas estórias contadas e construídas a partir do linguajar sertanejo de familiares, que exercitam a “contação de estórias” e de velhos com memória impecável. Este trabalho nos traz ainda uma dimensão em que transitam as minhas memórias do “interior” àquelas que vivenciamos nas “terras de marinha”, memórias que circulam entre uma tradição e outra que se afirmam pela evolução tecnológica e pelo progresso do litoral.

Para tanto, torna-se necessário apontar as palavras-chave que nortearão o horizonte teórico-metodológico fundamentado na proposta dos *Estudos Culturais*, dentre os quais *literatura, cultura e popular* serão discutidos aos olhos de intelectuais marxistas, a exemplo de Raymond Williams, assim como os intelectuais brasileiros que se debruçaram na pesquisa da cultura popular como marca de identidade nacional, como Renato Ortiz, Florestan Fernandes, entre outros.

Com os *Estudos Culturais*, notamos o interesse em trazer ao texto uma abrangência que extrapola as obras reconhecidas pelo cânone, pois também estudam manifestações referentes às práticas sociais do cotidiano e também às manifestações representadas diante da perspectiva da cultura popular. Por isso, as referências teórico-metodológicas desenvolvidas pelos *Estudos Culturais* são de grande importância para

analisar o *texto* de Patativa do Assaré, referência direta à cultura do povo e de características peculiares ao cotidiano sertanejo.

Mesmo sabendo que as propostas iniciais dos *Estudos Culturais* tenham iniciado nos porões de centros acadêmicos ingleses, e também desenvolvida nos Estados Unidos, estes estudos propiciaram difusão destes conhecimentos em países do continente africano, além de surgir com grande entusiasmo na América Latina e nos países tidos como não-desenvolvidos ou herdeiros do colonialismo. Estas pesquisas surgem da necessidade de entender questões de identidade, diversidade cultural, gênero e também o comportamento da indústria cultural diante da ideia da modernidade.

Entretanto, vemos no *topos* “sertão” o lugar ideal para se trabalhar aspectos relevantes da cultura, assim como as diversas manifestações populares, dentre elas a literatura realizada pelo povo que esboça traços significativos do cotidiano sertanejo, mostrando formas específicas de elaboração de versos, alusões ao linguajar caboclo, interesse na formação social e forte identificação pelo ponto de vista político. Como propõe, Ana Carolina Escosteguy :

os Estudos culturais devem ser vistos tanto sob o ponto de vista político, na tentativa de constituição de um projeto político, quanto sob ponto de vista teórico, isto é, com a intenção de construir um novo campo de estudos. Sob o ponto de vista político, os Estudos Culturais podem ser vistos como sinônimo de ‘correção política’, podendo ser identificados como a política cultural dos vários movimentos sociais da época de seu surgimento. Sob a perspectiva teórica, refletem a insatisfação com os limites de algumas disciplinas, propondo, então, a interdisciplinaridade. (2004, p.137)

Assim, percebemos que os *Estudos Culturais* nos auxiliam para que, por meio da poesia desenvolvida por Patativa do Assaré, possamos entender melhor a construção de sertão no âmbito da sociedade contemporânea, quando as ingerências do desenvolvimento social e urbano nas cidades se distanciam das comunidades rurais. Podemos perceber ainda como sua poética se torna uma bandeira de luta, na qual se defende o ideal e a dignidade seja do homem do campo, seja do operário das grandes cidades.

Vale frisar que os *Estudos Culturais* nascem da insatisfação com as limitações das mais diversas disciplinas, que, por si só, limitariam leituras mais profícuas dos objetos a serem pesquisados. Por este motivo dialogaremos com os referenciais teóricos

da literatura, das fontes históricas, da cultura oral e das fontes orais entrevistadas na região do Cariri cearense em 2010.

Inicialmente, os estudos desenvolvidos pelo *Center for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), parte integrante do Departamento de Língua Inglesa da Universidade de Birmingham, baseava-se nas *relações entre a cultura contemporânea e a sociedade, isto é, suas formas culturais, instituições e práticas culturais, assim como suas relações com a sociedade e as mudanças sociais que compõem seu eixo principal de pesquisa* (ESCOSTEGUY, 2004, pp. 138-139).

Embora desenvolvido “na periferia” dos Centros Acadêmicos de instituições conceituadas na Inglaterra, os *Estudos Culturais* extrapolaram os muros acadêmicos e se tornaram um suporte teórico para diversos movimentos de esquerda e de movimentos sociais. *Os Estudos Culturais*, na sua forma inicial, possuíam um caráter político de ação e de prática.

Assim, o conceito de cultura dentro das práticas dos Estudos Culturais, modifica o ponto de vista de ver nos aspectos econômicos, exclusivamente, os caminhos para o desenvolvimento social, pois cultura *não é dependente das relações econômicas, nem seu reflexo, mas tem influência e sofre conseqüências das relações político-econômicas* (ESCOSTEGUY, 2004, pp. 144-145). Por esse motivo, o percurso histórico e as estruturas sociais (de poder) se fazem necessários para entender todo esse processo de deslocamento de cultura.

Patativa do Assaré desenvolveu sua lira com base no esforço de memória que o seu ambiente e sua gente lhe proporcionaram, exercitando suas performances em lugares públicos e rádios difusoras da região do Cariri cearense.

A oralidade que seus primeiros versos ganhavam, com o tempo, foi passada através de transcrições, nas quais a inserção de sua poética ao papel traz novos meios de leitura, de interpretação, de transmissão e de recepção para um determinado público que exercita a necessidade de audição. Sua poesia, agora pode ser vista e lida por um contingente maior de pessoas, que desapercibidas admiram o estilo ímpar de “um homem da roça”.

Nesse contexto de percepção, que o *Cante lá que eu canto cá- Filosofia de um Trovador nordestino*, (1978) é lançado. No exato momento em que “falar” pode trazer

diversos problemas, dentre os quais a própria ausência de liberdade, ocasionada pelo Regime Militar. Patativa trazia às suas palavras uma dimensão despreziosa, porém, transcrevia não somente o universo de luta e de consciência constantes para o homem do campo e, também, para os trabalhadores das fábricas nas cidades mais desenvolvidas. Ele “transcriava” as bases para o seu espaço de ação de reivindicação, dentro de uma estrutura de poder dominada pela coerção do Estado e o favorecimento ilícito na sociedade brasileira de sua época.

Seguindo a proposta dos *Estudos Culturais*, daremos a este trabalho uma perspectiva que alega, não apenas, ao domínio do *popular* uma submissão entre classes, mas uma resistência, sobre a qual os conhecimentos se constroem no âmbito do intercâmbio de experiências. Assim nos perguntamos: qual a importância dos Estudos Culturais para a análise neste trabalho?

Através dos referenciais da cultura, podemos ver que suas relações acabam por formar no cotidiano, parâmetros para um modo de vida global, dentre os quais abrem precedentes para um campo de luta de culturas divergentes. Ao levarmos estas considerações à frente, partimos para o legado de um homem comum, o qual transformou tudo o que via em “texto” poético, munido de reivindicações também comuns aos trabalhadores rurais e citadinos.

Por seu legado poético, Patativa transmitiu um campo de ações referentes à realidade do trabalhador, no qual a ausência de informações e de direitos encontrava em seus versos um apoio didático, que conscientizava este trabalhador, em um agente transformador de sua própria realidade.

1.2 Cultura e literatura

É realmente complexo traçarmos um sentido fixo em ambos os conceitos, pois tanto *cultura* quanto *literatura* se resignificaram diante do desenvolvimento das

sociedades e também à medida que o homem exige novas mudanças em seus respectivos modos de vida coletiva. Assim, especificaremos como os conceitos se transformam de acordo com seus determinados momentos no percurso histórico.

Em Williams (1979), tanto cultura quanto literatura, trazem ao leitor uma perspectiva de crítica aos sentidos que levam ambos os conceitos a uma demarcação, a qual se refere a padrões de comportamento do modo de viver e de ser burgueses. Através destes aspectos encontramos nos *Estudos Culturais* possibilidades de realização de uma crítica, que se mantém mais atenta às diversas produções artísticas representadas comumente nos espaços onde circulam as experiências advindas do povo.

Seguindo as diretrizes dos *Estudos Culturais*, as quais embasam nosso horizonte de análise, vemos que os conceitos aqui apresentados, principalmente sob a ótica de Raymond Williams, possuem ou se configuram diante de uma lógica semântica, sobre a qual os seus respectivos significados estão dispostos, no decorrer da história, a uma relação intrínseca com as questões de classe. Deste modo, é nítido perceber certa diferenciação entre altas e baixas culturas e literaturas.

Dentre os significados que contribuíram para ampliação do conceito de cultura estão presentes os sentidos de *habitar*, de *cultivar*, de *proteger* e de *honrar com veneração*. Embora todos estes significados exerçam divergentes dimensões que se completam, o termo acabou por assumir durante muito tempo o sentido geral de *cultivo* e, por conveniência, a ideia de cuidado, associado à plantação, com o crescimento natural de cada cultura. Conforme estas perspectivas aqui colocadas, percebemos que todas estas ideias relacionadas ao termo suscitam algo que está em processo.

O “cuidado com algo” fora o caminho traçado pela sociedade, com intuito de transferir ao termo uma autenticação daquilo que marca as peculiaridades de cada povo. Não podemos deixar de citar que os meios intelectuais ajudaram a legitimar os sentidos relativos ao termo, a bem de uma classe, sobre a qual os requintes sociais demarcavam sua aceitação ou seu esquecimento.

Vale ressaltar que a complexidade dada ao termo cultura não se manifesta necessariamente no termo em si, mas aparece nos problemas que suas mais diversas variações propiciam. Logo, vê-se, no século XVII, uma apropriação no sentido do termo que reflete o pensamento social da época, o qual via no conceito uma forma de

distinguir os padrões educacionais e sociais. Estas distinções foram exercitadas pelos séculos à frente com intento de segregar os padrões de cultura, os quais refletiam de forma efetiva os padrões culturais aceitos pela elite.

De acordo com o estudo realizado por Williams, o conceito de *cultura* era entendido, até o século XVIII, como algo visto de forma objetiva geralmente associado ao “cultivo” de algo, ainda sendo relacionado ao florescimento, ao nascimento e à manutenção do ciclo de vida. Assim Raymond Williams destaca:

O conceito de *cultura*, quando considerado no contexto amplo do desenvolvimento histórico, exerce uma forte pressão contra os termos limitados de todos os outros conceitos. Essa é sempre a sua vantagem; é sempre também uma fonte de dificuldades, tanto na definição como na compreensão. Até o século XVIII ele ainda era um processo objetivo: a cultura de alguma coisa – colheitas, animais, mentes. (1979, p.19)

Desta maneira o dinamismo do conceito, aliado a todo um percurso histórico e social, apresenta um redirecionamento a um “estado de realizado”, o de cultivo, para um “estado em desenvolvimento”, pois nada impede que tal conceito sofra no decorrer da sua história, novas ressignificações de acordo com os anseios da sociedade moderna. Cultura aqui se constitui em um “processo”, tem a ideia e ações em desenvolvimento constantes. Sobre o processo Raymond Williams infere:

Após este redirecionamento do conceito, foram diversas as tentativas de aproximação com processo de desenvolvimento humano, dentre eles apareceram “a cultura e cultivo das mentes”, os quais abriram precedentes para “a argumentação complexa sobre as relações de desenvolvimento humano geral e um modo específico de vida, e entre ambos e as obras e práticas da arte e da inteligência. (2007, pp.122-123)

No entanto, do século XIX para o XX, a palavra adiciona ao seu sentido a ideia de exercício das mentes à perspectiva estética, fato que proporcionou o distanciamento cada vez maior entre a alta cultura e o que se conhecia por entretenimento popular. Com esta nova utilização que demarca o início do século XX e, conseqüentemente de maior civilidade, outros termos foram criados para manter o distanciamento entre a elite e aqueles que estavam subordinados aos seus respectivos padrões. Ana Carolina Escosteguy nos apresenta que tanto para Williams, quanto para Thompson:

[...] a cultura era uma rede de práticas e relações que constituíam a vida cotidiana dentro da qual o papel do indivíduo estava em primeiro plano. Mas, de certa forma, Thompson resistia ao entendimento de cultura enquanto uma forma de vida global. No seu lugar, preferia entendê-la enquanto uma luta entre modos de vida diferentes. (2004, p. 141)

Por influência ainda do século XIX, a sociedade brasileira herda da cultura européia este distanciamento marcado pelas questões de classe, sobre o qual notamos os prejuízos e o esquecimento diante das “culturas menores”, por trazerem os aspectos do povo de forma tão particular. Sobre estes aspectos Raymond Williams amplia:

É interessante que o uso social e antropológico em constante expansão de cultura e cultural e de formações como subcultura (a cultura de um grupo discernível menor) tenha ou eludido ou diminuído a hostilidade e o mal-estar e embaraço que lhe são associados, exceto em certas áreas (notadamente no entretenimento popular). (2007, pp.123-124)

Diante destas perspectivas de legitimação, de inserção, ou ainda, de diferenciação a cerca do termo aqui trabalhado, Ana Carolina Escosteguy percebe em Williams a relação entre *literatura* e *cultura*, pois *através de um olhar diferenciado sobre a história literária, ele mostra que a cultura é uma categoria-chave que conecta tanto a análise literária quanto a investigação social* (2004, p.140). Logo, o conceito de cultura poderá nos auxiliar para entendermos melhor a ligação entre a literatura e os desejos, reivindicações e os queixumes específicos do sertão nordestino, sob a ótica do poeta Patativa do Assaré.

Para tanto, necessitamos esmiuçar o conceito de *literatura*, para melhor nos localizarmos diante de nossa abordagem crítica. Assim como *cultura*, o conceito de literatura adquiriu algumas formas de significação de acordo com o percurso histórico e, também, pela forma como era encarada *literatura* pelo público a que era destinada.

É válido lembrar que o termo literatura advém do latim *littera*, o qual significa letra, ou que ainda tenha surgido da fusão de duas disciplinas muito comuns aos estudos clássicos: a *gramática* e a *retórica*. Por essas circunstâncias, *literatura*, como forma de expressão comunicativa elencaria as habilidades de leitura, nas quais se concentravam às poucas pessoas mais abastadas daquela sociedade. Deste modo Williams acrescenta:

Literature, como uma nova categoria, foi portanto uma especialização da área antes categorizada como *retórica* e *gramática*: uma especialização de leitura e, no contexto material do desenvolvimento da imprensa, da palavra impressa e em especial do livro. Ela se tornaria uma categoria mais geral do que

poetry, ou do que a palavra mais antiga *poesy*, que eram tempos gerais para a composição imaginativa, mas que em relação ao desenvolvimento de *literature* tornaram-se predominantemente especializadas, a partir do século XVII, como composição métrica, e especialmente composição métrica escrita e impressa. Mas *literature* não foi nunca principalmente a composição ativa – a “feitura” – que *poetry* descrevia. Mais como leitura do que como escrita, era uma categoria de um tipo diferente. (1979, p. 52)

Neste sentido, *literatura* se configura mais pelo seu uso, que necessariamente pela sua produção, pois boa parte do povo não possuía acesso ao aprendizado da leitura, habilidade direcionada ao clero, aos comerciantes e à burguesia crescente. Ao povo, estavam relegada as pequenas produções edificadas pelas concepções engendradas pela cultura oral, a repetição das narrativas, a transmissão ao “pé do ouvido”, o malabarismo lingüístico, sobre o qual a memória fixava o encadeamento das estórias.

Deste modo, o primeiro sentido referente ao conceito divulgado no século XVI, pelo inglês, trazia um direcionamento de “cultura refinada” associado ao conteúdo impresso produzido, ou seja, a elitização da literatura estava associada nessa época aos modos de produção impressos, os quais representavam os anseios da alta cultura e, por consequência dos valores que representam a civilização.

Outro sentido ao conceito de *literatura* se traduz pela circulação de obras da alta cultura, portanto a um conjunto de valores das camadas refinadas da população, as quais representavam tanto “a capacidade de ler (o letrado), quanto à condição de ser muito lido”. A partir do século XVII surgiu o termo *iletrado* [iliterale] para colocar em pauta tudo que o termo *literatura* não conseguia abranger. Os refinamentos que *literatura* conseguiu transpor para uma parte da população letrada, e, portanto educada, repulsavam as delimitações que *iletrado* transferiu aos que exerciam com mais vigor os exercícios de oralidade, representado muitas vezes na incipiente imprensa pelos *opúsculos*.

Caso semelhante é comumente atribuído à produção de obras de cunho popular, presente na região Nordeste, tendo em vista a sua importância para essa cultura, ainda é pouco estudada, pois é sempre vista com diferenciação por se tratar de uma produção literária exercitada pela camada menos privilegiada da população. Entretanto, este tipo de literatura, desenvolve-se pela transmissão oral, pelas ondas de rádio e pela produção tipográfica de pequenos folhetos. Suas formas peculiares de produção proporcionam

uma específica comercialização, a qual se presentifica no exercício vocal do mais hábil folheteiro. Por isso Eduardo Galeano questiona a supervalorização do livro:

Longe de mim a intenção de negar o valor do livro como meio de expressão literária. Simplesmente creio que seria conveniente começar a questionar seu monopólio. E isso nos leva imediatamente a outra concepção que me parece errônea e que não é menos freqüente. (1990, p. 23)

Até meados do século XVIII, o conceito ao qual nos debruçamos aqui, *literatura*, trazia uma significação social, na qual se categorizavam os níveis educacionais, dentre os quais se legitimava a literatura através da impressão das obras. Williams completa:

É importante que, dentro dos termos desse desenvolvimento, a literatura normalmente incluía todos os livros impressos. Não havia a especialização necessária em livros “de imaginação”. A literatura era ainda principalmente a capacidade de ler e a experiência de leitura, e incluía a filosofia, história, bem como ensaios e poemas. (1979, p.53)

Ainda assim, a *literatura* não designa somente a capacidade e/ou habilidade de leitura, mas conserva suas características elitistas quando passa a significar também o conjunto de obras impressas, nas quais normas que representassem um padrão de qualidade estariam sendo empregadas na confecção das mesmas. Além disso, outras atribuições foram trabalhadas na composição das obras, como critério de produção e de legitimação para uma “obra de cunho literário”, dentre as quais Williams informa:

As preocupações de um “editor literário”, ou de um “suplemento literário” poderiam ser definidas dessa maneira. Mas três tendências complicadoras podem ser identificadas: primeira, uma passagem do “conhecimento” para o “gosto” ou “sensibilidade” como critério para definição da qualidade literária; segunda, uma crescente especialização da literatura como obras “criativas” ou “de imaginação”; terceira, um desenvolvimento do conceito de “tradição”, em termos nacionais, resultando na definição mais eficiente de “uma literatura nacional. (1979, p.53)

Outra ferramenta basilar para o desenvolvimento do conceito, *literatura*, surgiu fundamentalmente com aparecimento da *crítica* especializada, na qual se construiria o perfil de obras com as quais as categorias de “gosto” e de “sensibilidade” trariam referências ao modo de ser da classe burguesa, na qual estaria depositada toda uma ideologia de refinamento. Mediante essas inferências Williams acrescenta:

Foi realmente quando essa classe perdeu sua coesão e domínio relativos que a debilidade dos conceitos, como conceitos, tornou-se evidente. [...] Assim, essas formas dos conceitos de literatura e crítica são, na perspectiva do desenvolvimento histórico social, formas de especialização de classe e controle de uma prática social geral, e de uma limitação de classe das questões que poderia levantar. (1979, p.54)

Outro fator interessante que suscitou o pensamento de intelectuais marxistas foi a ideia da “consciência prática”, que pela crítica e pela literatura das classes abastadas encontrou dificuldade de aplicação, entretanto encontrou na literatura realizada pelo povo seu lugar de atuação. Em início do século XX a tradição popular já produzia obras, nas quais as referências ao cotidiano, à natureza e às pessoas eram facilmente transmitidas pelos populares e, também, divulgadas em festas populares. Nesta ótica, a tradição popular se insere mostrando um sentido prático, mesmo quando trabalha suas abstrações, aos fatos característicos da sociedade e do cotidiano dos representantes do povo. Estes fatores permitem à literatura realizada pelas camadas populares um olhar crítico da história social, sobre a qual se ampliam as visões a cerca da “língua”, da “nação” e do próprio “povo”.

Quando nos referimos à abstração daquilo que é concreto, fazemos alusão direta ao processo de criação, de construção do que fora captado e assimilado. No entanto, na produção popular tendo como referência a “consciência prática”, notamos o encadeamento de uma realidade existente, mas que se utiliza da ficção para legitimar suas características propriamente literárias, já que o conceito *literatura* está relacionado, agora, à capacidade criativa. Perante estas atribuições, observamos na produção de Patativa do Assaré, essa ficcionalização do real quando nos deparamos com o poema “A morte de Nanã”, no qual o poeta descreve, narra e poetiza a morte de uma criança por inanição, que supostamente seria sua filha. No poema, Patativa denuncia o estado de miséria decorrente da estiagem das chuvas e do abandono da população do sertão, pelos governantes, o que culmina no falecimento de sua pequena filha: *Ana, mais conhecida por Nanã*. Na realidade, o poeta não perdera nenhum filho pelos motivos citados acima, mas se utiliza desta abstração para assim construir seus versos, a fim de representar a realidade de outras famílias localizadas no sertão nordestino.

Partindo dessas elucubrações, mas ainda diante de uma perspectiva marxista de cultura e de literatura, vemos na consciência política do teórico Terry Eagleton quando infere que os juízos de valores impregnados na literatura, instáveis no decorrer do

processo histórico, representam ainda os gostos particulares que concebem padrões ideológicos, diante dos quais a elite exerce sua hegemonia sobre os demais. (2003, pp. 20-22)

Com as perspectivas de Terry Eagleton comungavam outros intelectuais aqui na América Latina, dentre os quais Eduardo Galeano. Para ele, a especificação da crítica compromete a atuação dos juízos de valores sobre os olhares com relação à criação artística. Diante dessas considerações, Galeano comenta:

Escritor é aquele que escreve livros, diz o pensamento burguês, que esquiteja o que toca. A compartimentação da atividade criadora em ideólogos especializados em levantar muralhas e cavar fossos. “Até aqui”, nos dizem, chega o gênero romance; “este” é o limite do ensaio; “ali” começa a poesia. E, sobretudo, não se deve confundir: eis aí a fronteira que separa a literatura do subúrbio, dos gêneros menores, como o jornalismo, a canção, os roteiros do cinema, televisão ou rádio [...] A literatura abrange, em todo caso, o conjunto das mensagens escritas que integram uma determinada cultura, à margem do julgamento de valor que possam merecer por sua qualidade. (1990, p.21)

Outro fator interessante comumente presenciado nos países da América Latina que, ao passar por sérios problemas de desigualdade social, os quais acarretam problemáticas maiores, a necessidade e a criatividade nas formas de comunicação se diversificam, possibilitando novas formas de manifestar suas expressões. As dificuldades encontradas pela população que fica à margem do processo aceito socialmente, assume um papel importante, pois diante do impulso criativo liberta a palavra. Segundo estes aspectos, Galeano acrescenta:

Num sistema social tão excludente como o que rege a maioria dos países da América Latina, os escritores estão obrigados a utilizar todos os meios de expressão possíveis. Com imaginação e astúcia, será sempre possível ir abrindo fissuras nos muros da cidadela que nos condena à informação e que torna difícil ou impossível, para nós, o acesso às multidões. (1990, p.22)

Ao nos depararmos com a obra de Patativa aqui analisada, o *Cante lá, que eu canto cá* (1978), inicialmente nos encontramos como recado poético, na poesia que abre o livro. Em “Aos poetas clássicos” o poeta adverte:

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.
 [...]
 Poeta niversitário,
 Poeta de cademia,
 De rico vocabularo
 Cheio de mitologia,
 Travez, este meu livrinho
 Não vá recebê carinho,
 Nem lugio e nem istima,
 Mas garanto sê fie
 E não istruí papé
 Com poesia sem rima.
 [...]
 Sou caboco rocêro,
 Sem letra e sem istrução;
 O meu verso tem o chêro
 Da poêra do sertão;
 Vivo nesta solidade
 Bem distante da cidade
 Onde a ciença governa.
 Tudo meu é natura,
 Não sou capaz de gostá
 Da poesia moderna. (2002, p.17)

Estas estrofes que dão início ao poema de abertura do livro apresentam uma estrutura básica de estrofes com dez versos (ou dez pés), em redondilha maior. Sua abordagem traçada pela peculiar “language cabocla” demonstra uma preocupação não só de consciência em relação ao tipo de literatura que o poeta insiste em cantar, como também critica o distanciamento da crítica literária, dos intelectuais e também das academias em relação às manifestações culturais “cantadas” pelo povo. Patativa representa a plêiade de poetas populares que defendem sua lira, pois vivenciam e reproduzem artisticamente aquilo que sentem.

É fato que na estrutura social excludente, a qual rege boa parte dos países latino-americanos ou colonizados, a produção literária tenha necessidade de buscar os mais diversificados meios de se expressar, ao passo que rompe as barreiras de uma crítica, que tem por costume diferenciar os poemas para serem cantados, daqueles que nascem para serem lidos. Nota-se também que o formato do livro, como ele é posto, elitiza e distancia escritor, obra e leitor, pois não aceita outros modelos, como: o jornal, a canção, os roteiros de cinema, televisão e também o rádio.

Sou forçado a concordar com a concepção de Galeano, quando critica os rumos do fazer literário na atualidade, principalmente nos países do Terceiro Mundo, nos quais

a cultura dominante e a indústria cultural lançam seus produtos. A esta massificação Galeano aponta caminhos para a literatura nos países latino-americanos:

Creio que uma função primordial da literatura latino-americana atual consiste em resgatar a palavra, usada e abusada com impunidade e frequência para impedir ou trair a comunicação. “Liberdade” é, no meu país, o nome de um cárcere pra presos políticos e “democracia” se chamam vários regimes de terror; a palavra “amor” define a relação do homem com seu automóvel e por “revolução” entende-se o que um novo detergente pode fazer na sua cozinha; “glória” é algo produzido por sabonete suave de determinada marca e “felicidade” é uma sensação que se consegue ao comer salsichas. “País em paz” significa, em muitos lugares da América Latina, “cemitério em ordem”, e onde se lê “homem sadio” deveríamos ler às vezes “homem impotente”. (1990, pp.19-20)

Em outra perspectiva, vemos acontecer aos olhos da crítica especializada em literatura, a manifestação das posições de endeusamento dos escritores, pois existem àqueles a quem se atribuem valores divinos e também àqueles que se martirizam por ser escritores. Diante desta ordem Eduardo Galeano delega:

Nem tão deuses, nem tão insetos. A consciência de nossas limitações não é uma consciência de impotência: a literatura, uma forma de ação, não tem poderes sobrenaturais, mas o escritor pode ser um pouquinho mais mago quando consegue que sobrevivam, através de sua obra, pessoas e experiências que valem a pena. (1990, p.17)

Por esse motivo notamos, na figura de Patativa do Assaré, uma valorização outra, uma postura diferente dos demais escritores que compõem o cânone literário brasileiro. Em seu contexto, o trabalho e suas atividades na roça se imbricavam nas tentativas de imitar os sons dos animais e da mata, fato que o fez suprir uma proximidade natural com as formas de fazer poesia e, posteriormente, de trazê-la ao campo da reivindicação social. Poesia e trabalho se confundiam, completavam-se e se uniam de alguma forma, seja pela caracterização de personagens que compunham aquele contexto social, em especial “A morte de Nanã”, seja pelos percalços trazidos sem aviso pela natureza.

Não estamos aqui para deixar de valorizar o livro, entendemos sua importância na sociedade no processo de construção de indivíduos mais conscientes e que saibam entender o funcionamento básico da comunicação pela fruição, assim como seu funcionamento pedagógico. Mas aqui, a partir das inferências acima colocadas sobre os termos, queremos questionar seu privilégio exclusivo, daí podemos melhor entender o

porquê de as manifestações advindas da cultura oral não correspondem, segundo a crítica especializada, a literatura ou não comportam os setores culturais mais exigentes.

1.3 Literatura e Cultura Popular

Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que a modernidade trouxe a expansão e usufruto dos confortos materiais e a diminuição das distâncias proporcionadas pelos meios de comunicação, também foi causadora da depreciação das abordagens tradicionais na sociedade, pois seus valores proporcionaram “a decadência da superstição” e o abrasamento dos modos tradicionais, como abertura para a formação de necessidades artificiais e de compreensão estreita.

Para Peter Burke, a confluência entre tradições antagônicas demonstra cada vez mais o processo de estratificação social da Europa Moderna, sobre a qual a ideia de “resíduo” está sempre relacionada à cultura popular, geralmente vista como atrasada ou como aquela que está fora dos interesses da elite. Também nos relata a discrepância aparente entre a *grande tradição*, valores de uma elite cultural determinado por sua posição ideológica de classe, e a *pequena tradição*, associada aos costumes oriundos do povo. Sobre esta distinção Burke afirma:

Assim, a diferença cultural crucial nos inícios da Europa moderna (quero argumentar) estava entre a maioria, para quem a cultura popular era a única cultura, e a minoria, que tinha acesso à grande tradição, mas que participava da pequena tradição enquanto uma segunda cultura. Esta minoria era anfíbia, bicultural e também bilíngüe. Enquanto a maioria do povo falava apenas o seu dialeto regional e nada mais, a elite falava ou escrevia o latim ou uma forma literária do vernáculo, e continuava a saber e falar em dialeto, como segunda ou terceira língua. Para a elite, mas apenas para ela, as duas tradições tinham funções psicológicas diferentes: a grande tradição era séria, a pequena tradição era diversão. (1989, p. 55)

Na Europa Moderna, a partir destas afirmações, nota-se que a imposição cultural transmitida por aqueles representantes da *grande tradição* estava enraizada nas questões referentes à educação, pois a maioria da população não tinha relativo acesso aos demais códigos lingüísticos, os quais delimitavam ainda a estratificação ideológica com a qual se associava a determinada classe e também limitavam o deleite de novas formas de

leitura. O povo, neste sentido, ficara restrito a uma cultura, que se legitimava nos princípios da cultura oral, aquela fundamentada na observação da realidade para criar narrativas que explicassem sua própria existência.

A *grande tradição* detinha o poder de circulação nas mais diversas manifestações, nas quais o âmago dos costumes do povo simbolizava características do cotidiano da grande parcela da população. Fato interessante de se observar, pois a elite se misturava ao povo quando eram realizadas as festas de santos e também no carnaval, além de exigirem nas comemorações da corte cantadores, contadores de estórias e palhaços na animação de suas comemorações.

Assim, mesmo que a elite pensasse na noção da estratificação da cultura, como alta e baixa, as culturas e as experiências se imbricavam desde as festas realizadas pelo povo às festas realizadas pela corte, ainda que houvesse distinção entre o modo de ser sério relegado à cultura legitimadora da elite e aquela que se constitui de características de escárnio e de riso, a do povo.

Vale salientar que a ideia de *cultura popular* apresenta-se associada ao romantismo, em que o auxílio dos folcloristas funcionou para o esclarecimento dos estudos das culturas de classes subalternas. Esta preocupação com a realidade do povo fez diminuir as divergências entre cultura de elite e cultura do povo, edificadas tanto no século XVII, quanto no século seguinte e fez dos românticos e folcloristas os defensores de padrões antes não identificados como cultura.

Ao final do século XVIII, as novas concepções e idealizações que aparecem com o reconhecimento da corrente romântica e, por conseguinte, das revoluções do momento histórico, apresentando um modelo de estética literária, que se privilegia a criação como paradigma de estética. O horizonte de alcance de um público de leitores seria ampliado de forma considerável. Com isso, o movimento romântico permitiu a inserção dos gêneros da literatura popular, dentre eles a literatura de cordel, que se torna mais comum durante o século XIX entre as camadas da população concentradas fora do meio urbano.

Com o desenvolvimento do campo literário, a literatura popular vivencia uma mudança nos temas antigos, cujos motes estavam presos à cultura medieval, abrindo

espaço para uma temática mais moderna, em que as referências aos novos acontecimentos históricos tinham maior representação.

Juntamente com a ascensão romântica se forma toda uma estrutura editorial, em que se multiplicam os títulos publicados em boa parte da Europa, ampliando os índices de pessoas alfabetizadas. Entretanto, este desenvolvimento das ilhas editoriais e de circulação ampliou a disseminação dos gêneros populares na forma impressa. Sobre estes índices, Renato Ortiz acrescenta:

O Romantismo é uma transição entre a literatura de cordel, que em meados do século XIX ainda possui uma importância considerável junto às classes rurais, e uma literatura popular que encontra no mercado emergente seu suporte material. A popularização dos escritos românticos pode ser observada quando se considera a produção de livros na França; entre 1814 e 1826 o número de títulos publicados cresce de 2.547 para 8.273; entre 1820 e 1838, só o volume de romances cresce de 210 para mais de 400 títulos. (s/d ,p. 62)

Para o pensamento burguês, a cultura popular estava associada a ausência de civilidade, a qual *a escola e o serviço militar obrigatório seriam os mecanismos de promoção de uma cultura urbana e universal. Ela esclareceria os homens, retirando-os da sombra do passado* (ORTIZ, s/d, pp. 64-65). Neste contexto, a cultura popular estabelece um elo direto com o passado, mantendo-se ainda hoje a primária referência da cultura popular como peça de museu.

Partindo deste referencial, o contexto histórico da época e a aproximação com as novas correntes do pensamento científico trazem à *cultura popular* uma estreita relação com as questões da nacionalidade.

1.4 O Romanceiro Popular Nordestino

No caso brasileiro, as primeiras inferências à literatura proveniente do povo foram realizadas pelo sergipano Sílvio Romero. Em seus estudos analisou costumes, contos, cantigas e a linguagem peculiar do brasileiro, que se formou a partir do

entrecruzamento de “três raças”. Diante de suas inferências, Romero nos relata a importância e o diferencial do elemento representativo, naquele momento, das características de brasilidade: o mestiço.

Neste cruzamento étnico, Sílvio Romero elenca a distinção entre os agentes criadores e os elementos transformadores da cultura brasileira, no caso da poesia popular, ele transfere ao “cabra” ou ao mestiço a importância de agente transformador. Segundo ele o mestiço é o elemento que concatena características do indígena, do europeu e do africano, as quais alicerçam uma produção literária brasileira. A partir de suas ideias a formação psicológica do mestiço contribuiu para transmitir

suas tendências intelectuais com todas as suas crenças, abusões, lendas e fantasias, é que se nota o seu influxo. A ação fisiológica dos sangues negro e indígena no genuíno brasileiro explica-lhe a força da imaginação e o ardor do sentimento. Não há aqui, pois, em rigor, vencidos e vencedores; o mestiço congregou as raças e a vitória é assim de todas as três. (ROMERO, 1975, P.51)

Para Romero a poesia popular produzida no Brasil estaria ligada às bases de uma cultura, a qual introduziu *as crenças religiosas, as instituições civis e políticas, a língua e o contato com a civilização européia* (Romero, 1975, pp. 49-50). No entanto, ele demonstra a importância das relações entre a “raça superior” e as demais “raças inferiores”, com as quais se realizaria a miscigenação transformadora de nossa identidade nacional. A fusão das etnias se daria pelos “fatores externos”, nos quais a cultura europeia se prevaleceria nos aspectos sociais, culturais e de classe, porém as relações consanguíneas entre as “raças” proporcionaram a legitimação dos aspectos, não somente externos, mas genéticos do elemento mestiço.

Segundo as pesquisas de Sílvio Romero, encontramos elementos que diferenciam nossa literatura da influência da produção estabelecida na Europa. Componentes que fazem da produção brasileira fonte de interesse que se estabelece pela fusão de características culturais antagônicas e pela diversidade cultural concentrada na figura mestiça.

Pertencem-lhe diretamente em nossa poesia popular todas as cantigas que não encontram correspondentes nas coleções portuguesas, como todos os romances sertanejos, muitas xácaras e versos gerais de um sabor especial. Nestas criações, que chamaremos mistas, dá-se cumulativamente a ação das três raças, e ao mestiço pertencem, como próprios, o langor lascivo e os cálidos anelos da paixão. Quase todos os versos desta espécie coligimos da boca de ariscas e faceiras mulatas. (ROMERO, 1975, p. 51)

Quando falamos em literatura nos vem logo à cabeça o texto escrito, geralmente preso a um livro com brochura e capa impecáveis. Quando pensamos em literatura nos aparece também a lembrança das grandes ilhas editoriais abarrotadas de intelectuais que primavam por uma postura, muitas vezes, transcendental de um fazer literário. A literatura que é divulgada pela “alta cultura” não condizia com a realidade do povo, que se sentia distanciado daquelas histórias, principalmente pela falta de atenção aos seus costumes e a sua linguagem. Desse modo, Câmara Cascudo desmistifica a relação entre as maneiras de conduzir o fazer literário:

A literatura que chamamos de oficial, pela sua obediência aos rigores modernos ou antigos de escolas ou de predileções individuais, expressa uma ação refletida e puramente intelectual. A sua irmã mais velha, a outra, bem velha e popular, age falando, cantando, representando, dançando no meio do povo, nos terreiros das fazendas, nos pátios das igrejas nas noites de novena, nas festas tradicionais do ciclo do gado, nos bailes do fim das safras de açúcar, nas salinas, festa dos padroeiros, potirum, ajudas, bebidas nos barracões amazônicos, espera de Missa do Galo; ao ar livre, solta, álaque sacudida, ao alcance de todas as críticas de uma assistência que entende, letra e música, todas as gradações e mudanças do folguedo (1978, p.26).

Pelas vozes de trabalhadores rurais, donas de casa, vaqueiros, cantadores, cegos de feira e poetas populares, as manifestações literárias do interior nordestino afloram no “estalar de dedos”, fazendo aparecer reminiscências da infância. No sertão nordestino, onde as estruturas poéticas e os motes ibéricos se fixaram, o sertanejo desenvolveu com habilidade o respeito à palavra. Não é mérito sertanejo a utilização da palavra falada, pois fora na Grécia Antiga que a cultura oral construiu seu marco epistemológico. As obras (*Ilíada e Odisséia*), cuja importância definiu a pedra fundamental da civilização ocidental são atribuídas a Homero. No entanto, a influência da tradição oral é comumente associada pelas elocuições dos *aedos*, que, por meio de seus versos, traduziam os feitos heróicos de um povo.

Pela etimologia que a palavra traz, a literatura, em seu sentido mais integral, significa *letra*. Logo se cria um impasse frente ao complexo significado que a expressão *literatura oral* incita. Algumas visões sobre a expressão contribuem para mostrar o jogo semântico, que alimenta a contradição entre as palavras que compõem o termo *literatura oral*.

Câmara Cascudo, pesquisador dos saberes do povo nordestino, teve em sua região a matéria-prima para melhor fundamentar e entender as manifestações culturais

do nordeste brasileiro, colocando em pauta as influências ibéricas e a criatividade edificada na cultura. Segundo ele, a ideia relacionada ao termo, além de estar diretamente preocupada com uma valorização dos saberes do povo, reflete uma significação universal e demonstra uma preocupação geralmente associada ao sentimento coletivo.

Para Cascudo, na literatura oral, compreendem algumas estruturas de fácil assimilação transpostas nas rezas, nas danças de rodas, nas estórias, danças cantadas, danças de divertimento coletivo, rondas, “brinquedos infantis”, nas cantigas de embalar, nos versos das antigas xácaras e no canto popular e tradicional. Para ele, a literatura oral brasileira:

[...] se comporá dos elementos trazidos pelas três raças para a memória e uso do povo atual. Indígenas, portugueses e africanos possuíam cantos, danças, estórias, lembranças guerreiras, mitos, cantigas de embalar, anedotas, poetas e cantores profissionais, uma já longa e espalhada admiração ao redor dos homens quem sabiam falar e entoar (1978, p.28).

Conhecida como o primeiro leite da cultura humana, a literatura oral abrange as relações sociais atinentes ao povo, quando, de forma didática, traduz informações de modo mais acessível, mantendo o vínculo entre memória e atualidade, sem deixar de lado as práticas de lazer que as estruturas orais proporcionam.

A cultura oral se manifesta, geralmente, por meio de seus guardiões. Os idosos são reconhecidos como os maiores transmissores destes tipos de manifestações, pois absorve tudo aquilo que fora assimilado durante a infância, como se os adultos e jovens tivessem muito preocupados com “as coisas práticas do mundo”. As crianças assimilam com facilidade os conhecimentos passados pelos avôs ou pessoas mais velhas (TAVARES, 2005, pp.105-106).

Mesmo assim a literatura oral, segundo Cascudo, amplia sua disseminação alcançando outros horizontes de atuação. Todavia, mantém suas características fundamentadas diante das perspectivas da oralidade. Mediante a necessidade de novas formas de leitura, a literatura oral se apropria de novos métodos de “publicação”, dentre os quais:

[...] a reimpressão dos antigos livrinhos, vindos de Espanha e Portugal e que são convergências de motivos literários dos séc. XIII, XIV, XV, XVI, *Donzela Teodora, Imperatriz Porcina, Princesa Magalona, João de Calais,*

Carlos Magno e os Doze Pares da França, além da produção contemporânea pelos antigos processos de versificação popularizada, fixando assuntos de época, caça, amores, incluindo a poetização de trechos de romances famosos tornados conhecidos, Escrava Isaura, Romeu e Julieta, ou mesmo criações no gênero sentimental, com o aproveitamento de cenas ou períodos de outros folhetos esquecidos em seu conjunto (CASCUDO, 1978, p.22).

Vale lembrar que, mesmo com a inserção de novas formas de leitura da literatura oral, devido à impressão das histórias contadas, para a cultura oral, não existe uma versão oficial ou original, tudo se copia, transforma-se. *Como tudo é feito na base da memória, cada versão é diferente da anterior* (TAVARES, 2005, p.106). A *literatura oral* é representada naquele instante, pois depende do desempenho do narrador em um determinado momento.

Para o escritor paraibano, Ariano Suassuna, a poesia popular produzida no Nordeste brasileiro compõe uma estrutura bem maior do que pensamos. De acordo com sua definição, no “Romanceiro popular do Nordeste” estão dispostas suas mais variadas formas de representação poéticas da cultura popular nordestina. No Romanceiro Popular descrito por Ariano, encontramos dois grupos: no primeiro, encontramos a poesia improvisada, na qual temos a recorrência de uma literatura fundamentada na cultura oral; o segundo grupo se detém a trabalhar com a *literatura de cordel e de tradição oral decorada*.

Neste primeiro grupo, da *poesia improvisada*, temos a inserção do repente, da embolada, do coco de improviso, dos aboios de vaqueiros e das demais manifestações executadas de súbito, estabelecidas pelo acompanhamento de uma métrica trazida da tradição ibérica, mas que aqui se desenvolveu assumindo suas propriedades. De acordo com tais contribuições para o exercício da poética de improviso sertaneja, a sextilha e a décima e, por conseguinte, seus derivados são as estruturas mais comuns neste tipo de poesia. É bem verdade que a estrutura desenvolvida na poesia de improviso tem uma próxima ligação com os livrinhos da literatura de cordel, com pelejas e histórias de caso pensado.

Para Ariano Suassuna, a “escola do Teixeira” fora uma grande opção para que os cantadores desenvolvessem sua arte, ampliando as possibilidades de desenvolver seus versos e novas formas de organizar estrofes. Assim, Suassuna relata a importância de determinadas estruturas poéticas e da referência de cantadores afamados:

A estrofe mais importante no campo da poesia improvisada dos Cantadores – e também nos “folhetos” dos Poetas populares – é a “sextilha”, ou “repente”. Foi, ao que se diz, introduzida no Romanceliro pela “Escola do Teixeira”, da Vila do Teixeira, na Paraíba, onde pontificou o mestre dos Cantadores nordestinos, aquele que deu personalidade e “legitimidade” ao Cantador – Francisco Romano Caluete, mais conhecido como Romano Teixeira ou Romano da Mãe-D’água. [...] De fato, porém, a sextilha, forma muito simples de estrofe, já era usada na poesia medieval portuguesa. O papel de Francisco Romano deve ter sido o de fazer os Cantadores nordestinos abandonarem a “quadra”, usada anteriormente e hoje abandonada, e passarem a usar a sextilha, que é uma estrofe de seis versos de sete sílabas, rimados na disposição ABCBDB – as letras iguais correspondendo às rimas iguais. (1974, p. 169)

A *Literatura de cordel*, colocada por Suassuna como mais um tipo de estrutura, que compõe o Romanceliro Popular do Nordeste, tem uma produção que apresenta seus primeiros registros nos fins do século XIX. Ela é considerada como uma fonte de informação sobre os costumes, que representam a identidade das comunidades do interior do Nordeste, nas quais a ideia de isolamento desenvolveu no sertanejo, *invulgar capacidade de enfrentar as adversidades históricas e sociais com elevado sentido poético* (SANTOS, 1987, p.5).

Convém ressaltar aqui que o cordel é considerado como uma poesia narrativa, popular, sobre a qual os fatos históricos são descritos em uma perspectiva popular, reafirmando, muitas vezes, o desejo de “poder se expressar” do povo por meio da figura do poeta. Em suas narrativas, o poeta coloca a força e a determinação dos heróis, como elementos que podem trazer a mudança de um paradigma não favorável ao povo, que vive na esperança de melhoria de vida:

Uma característica constante no tratamento da realidade referenciada nos folhetos, remota ou contemporânea, consiste em que os fatos históricos são vistos, habitualmente, como o aceno de uma mudança que se deverá processar pelas mãos e pela intervenção de um herói virtuoso, personagem dotado de qualidades excepcionais. A integridade moral, o destemor e a diligência são atributos indispensáveis aos heróis do povo. Trata-se, certamente, de uma moldura da visão messiânica que preenche, muitas vezes, os vazios dos tempos marcados pela desesperança e pela descrença. (SANTOS, 1987, p.5).

De acordo com essas referências, nota-se na produção cordeliana um trato expressivo diante das representações de heróis, pois podemos perceber algumas maneiras de apresentar o perfil dos heróis. Estes, ora aparecem caracterizados por santos, divindades religiosas e até mesmo por padres, a exemplo do padre Cícero; ora

aparecem a partir das representações ambíguas dos cangaceiros, nos quais o banditismo e a proteção dos pobres se confundem; e por meio do “poder de salvação” que os políticos trazem. Por esses caminhos perfilam histórias milagrosas dos beatos no interior nordestino, criam-se enredos sobre os feitos e crimes relatados no cangaço e equiparam sofrimento de políticos aos martírios de Jesus Cristo.

As representações, que o Romanceiro popular imprime, fazem valer a força de uma literatura inspirada nas histórias de cunho coletivo, referenciada pelo que existe de mais íntimo nos sentimentos do povo, executadas por uma grande força comunicativa, nas quais os desejos coletivos deste povo são explorados. Por este motivo as histórias da cultura ibérica e da cultura sertaneja se confundem em sua origem e também na sua divulgação, quando veiculados pelo Romanceiro, e mais precisamente, na literatura de cordel, trazendo à tona fusão entre o erudito e o popular.

Pela literatura de folhetos nordestina entramos em contato com os mais diferentes gêneros, os quais são concebidos a partir dos ciclos temáticos, estes trazem ao leitor-ouvinte a noção da comédia, do drama e da tragédia. Ariano Suassuna (1974, p.168) divide a estrutura temática da poesia em versos por meio de ciclos, dentre os quais enfatizamos sua classificação em dois grupos: o *tradicional* e o de *acontecidos*. O primeiro como já fora citado aqui se refere à poesia improvisada, na qual os temas se inserem de acordo com a situação no momento da elocução, tendo uma maior facilidade para a fusão dos motes.

O grupo que compreende aos *acontecidos* apresenta uma vasta disposição de ciclos temáticos, os quais preenchem a poesia de composição. Nela são apresentados não somente os ciclos, mas também suas formas. Os ciclos se apresentam como: religioso e de moralidade, heróico, maravilhoso, cômico, picaresco e satírico, geralmente estruturados nas formas de canções, romances, abecês e pelejas. Entretanto nada impede que a temática elaborada em cada ciclo possa sofrer a influência de outros, pois vemos isso não somente no Romanceiro, como também na literatura canônica influenciada pela cultura oral. Na literatura brasileira, marcada pelo regionalismo, presenciamos a fusão temática, seja na literatura elaborada por escritores do cânone, tais como o próprio Suassuna, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, seja na elaboração de uma literatura marginal moderna e urbana, quando o escritor Glauco Mattoso transpõe para o cordel o fetichismo e a problemática da homofobia.

Além da forma habitualmente usada para se definir estruturalmente o tipo de texto e sua intenção, existe ainda no romanceiro, seja ele de improviso ou de bancada, a fórmula-base sobre a qual se constrói uma estrutura, que evidencia os sentidos pela composição de versos, estrofes e rimas, os quais aguçam a dimensão de ritmo. As composições básicas que formam o Romanceiro Popular do Nordeste são a sextilha e a décima.

Inicialmente, o sertanejo utilizou demasiadamente a medida que aqui chegou por influência de Portugal, a quadra, estrofe com quatro versos, mas para o sertanejo era denominada de “pé”. Cascudo relata que “em quadras (ABCB) foram todos os velhos desafios. A métrica se manteve coerentemente dentro de sete sílabas (2000, p.15).

Após ser desenvolvida, no nordeste, a quadra ou quatro pés abre espaço para inserção de mais “duas linhas”, a sextilha exercitada com empenho na Serra do Teixeira (PB), pelos poetas Romano da Mãe D’água, Inácio da Catingueira e posteriormente, Silvino Pirauá, ganhou adeptos e criou escola, a que mais tem adeptos no Romanceiro Popular.

Na sextilha os seis versos ou “seis pés” que a compõem se intercalam na disposição rítmica ABCBDB, sendo que os versos pares rimam entre eles e os demais não rimam entre si, ainda compondo uma estrutura de sete sílabas poéticas, ou seja, a redondilha maior, a medida nova. Da sextilha se formam suas flexões comumente divulgadas no exercício dos cantadores, assim:

Da família da sextilha, apareceu o “mourão”. Era, a princípio, uma sextilha dialogada. Na Vila do Teixeira, acrescentou-se um verso entre quarto e o quinto, e o mourão ganhou em ritmo e beleza, com a disposição AB (primeiro cantador), CB (segundo cantador), DDB (primeiro cantador). (SUASSUNA, 1974, p. 186)

Ainda na concepção de Suassuna, outra medida de formação erudita compõe a preferência da poesia popular. A décima em sua formação mais habitual além de ter divisão silábica de sete sílabas poéticas e rimadas na sequência de ABBAACCDDC traz referências do barroco, não somente pela disposição estrutural, mas por atender tanto ao gosto erudito quanto aos anseios populares. Existem também as flexões que esta métrica fora desenvolvendo, a décima por dez sílabas poéticas, conhecida por *martelo agalopado*, tem grande influência nas composições dos cantadores populares, porque já

apresenta um tipo de estrutura tipicamente nordestina, na qual o último verso de cada estrofe termina em *cantando o martelo agalopado*.

Outra espécie de martelo se estrutura na disposição rítmica de dez versos por onze sílabas poéticas, este é conhecido como *galope à beira-mar*, sendo que, ao fim da estrofe, o último verso termina em *cantando galope à beira do mar*.

Embora o senso comum relegue a invenção dos desafios ao Sertão nordestino, Câmara Cascudo relata que tais modalidades existiam na Grécia, mais especificamente, na contenda entre pastores, a qual era composta de forma alternada e que os contendores respondiam em número igual de versos. Cascudo ainda afirma: “A técnica de canto amebou fora empregada por Homero na *Ilíada*, I, 604, e na *Odisséia*, XXIV, 60.” (2000, p. 176).

No canto amebou, disputa poética entre bufões, tenson, percebe-se a semelhança através do clima de disputa e combate com o desafio tão conhecido no Nordeste brasileiro. Inclusive o nome “desafio” nós herdamos de Portugal, onde a modalidade poética foi assimilada com mais facilidade pelas camadas populares. Na construção do Brasil temos ainda interferência dos cantos indígenas. Cascudo alerta-nos para a facilidade narrativa e de comunicação que os africanos nos trouxeram através de suas *loas*. (2000, p.183)

Os abecês em sua origem exerciam uma função mnemônica, sob a qual exercício didático, para uma maior aprendizagem era desenvolvido por jesuítas em boa parte das suas missões no Brasil. Cascudo destaca a força narrativa que contavam as histórias de animais astutos, que criavam fama em determinadas localidades. Contudo, o pesquisador mostra a pouca utilização da modalidade e inexistência dela em prosa (2000, p.70). Na segunda metade do século XX, os abecês traziam a recorrências de temáticas do ciclo religioso, mas, devido à recorrência das estiagens, a seca e o flagelo tornaram-se comuns a este tipo de estrutura.

Estas famílias-base servirão como alicerce para que possamos entender melhor a lógica da poesia edificada por Patativa do Assaré, no *Cante lá que eu canto cá*, pois nessa obra encontramos exemplos da poesia clássica e também romântica, mas, principalmente, a influência das práticas encontradas no Romancero Popular do Nordeste. Sua poesia oscila entre as estruturas de “bancada” mais comuns, da mesma

forma que lançava em praças, nas rádios, discos e também mostrado em algumas produções cinematográficas seus improvisos.

Agora, depois de trabalharmos as concepções históricas que incidem sobre o *sertão*, de acordo com a interpretação de diversos estudiosos, trazendo a etimologia da palavra, a oposição de sentidos criados por diversas leituras entre a cidade e o interior, aproximamos nossa leitura dos conceitos analisados no subtópico 1.2, quando tentamos desenvolver uma análise de similaridades que as palavras-chave: *cultura*, *civilização*, *literatura* e *popular* apresentavam, no intuito de fazermos referências às práticas dispostas no Romaceiro Popular Nordestino, dentre as quais a literatura tradicional, literatura oral e a literatura popular.

Para Luís da Câmara Cascudo (2000, pp. 124-126), existem diferenças basilares entre os termos acima citados. A primeira concerne àquelas histórias que recebemos nos primórdios do processo de colonização pelos europeus, onde se faziam presentes os motivos característicos da cultura Ibérica, dentre os quais: *Carlos Magno e os Doze Pares da França*, *a Imperatriz Porcina*, *a Donzela Teodora*, *Roberto e o Diabo etc.*

O segundo tipo de literatura destacado por Cascudo refere-se ao anonimato e à transmissão oral desta modalidade, na qual perfaz um itinerário que circula entre anedotas, facécias, contos de fadas, adivinhas, autos e desafios. Assim, a literatura oral se configura pelo “boca a boca” de acordo com a mais curiosa necessidade.

Já a literatura popular está representada tanto pelo material impresso, muito bem apresentada a partir dos folhetos de cordel, quanto pela elocução de cantadores nas pelejas e desafios, sendo estes importantes expoentes dos versos cantados ou necessariamente anônimos.

O capítulo seguinte nos conduzirá no universo do sertão do Cariri, no qual a vida e a obra de Antônio Gonçalves da Silva, o Patativa do Assaré, sua obra dialoga com os alguns acontecimentos do Brasil no século XX. Sua produção literária se funde aos contextos sociais, culturais e políticos do sertão e do Brasil.

2 PATATIVA DO ASSARÉ: BIOGRAFIA E CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL

Vou dizer logo assim,
porque todo poema dele é uma aula pra democracia.
É uma aula democrática,
mas para o povo a democracia é quando você atende o mais forte.
Aí é democracia!
Se você quiser igualá o direito já não é mais democracia.
(Raimundo Gonçalves, 2010)

Nos últimos anos existe uma procura maior tanto pelos historiadores, quanto pelos estudiosos da literatura em trabalhar com as trajetórias individuais, nas quais a tentativa de se reler o modo de viver de determinadas personagens das classes populares gera fascínio. Através dessa relação com a história, a literatura de Patativa do Assaré nos dará o suporte necessário para que possamos conhecer a trajetória de seu canto e sua legitimação no meio social.

Aqui o uso bibliográfico colhido no seu legado poético, assim como no material de referência sobre sua obra, se coaduna com uma série de entrevistas na região do Cariri Cearense, onde amigos, parentes e filhos acrescentaram dados interessantes sobre a figura do homem da roça, o Sinhozinho, e também sobre o poeta, o Patativa do Assaré, poeta de grande reconhecimento na poesia popular nordestina.

Essa busca pela trajetória individual - penso eu - como uma tentativa de reconstruir o interior das personagens no qual se exploram sentimentos e desejos, nos ajuda de diversas maneiras: em primeiro lugar, o fluxo que circunda o elo entre literatura e história, como meio de estabelecer uma conexão com a memória do autor; em segundo plano, estabelecer como e de que modo sua produção poética representa uma memória de povo, que ultrapassa as fronteiras regionais, pois a partir de sua “aldeia” são construídas narrativas poéticas de teor universal.

A trajetória de Antônio Gonçalves da Silva, o Patativa do Assaré, permite a esta pesquisa um olhar profícuo que concebe outra visão da história social, em que

destacamos as questões econômicas, as relações sociais e a política exercitada no interior do nordeste brasileiro aos olhos de sua produção poética e pelo testemunho de narrativas orais, participadas em trabalho de campo.

Assim, na Serra de Santana, ao sul do Ceará, localizada nas cercanias da cidade do Assaré, nasce numa casa singela Antônio Gonçalves da Silva, filho de Maria Pereira da Silva, a Dona Mariô, e de Pedro Gonçalves da Silva (CARVALHO, 2008, p.14), agricultores muito pobres e que conviviam com todo o contexto de escassez decorrente da instabilidade pluviométrica e da falta de planejamento do Estado.

Antônio nasceu em uma região ainda privilegiada pela pluviometria, porque nascera na sub-região do Cariri, conhecida como Cariris Novos, região de serras e vales férteis, ao sul do estado do Ceará e próximo da riquíssima Chapada do Araripe. Aos olhos de Luitgarde Barros:

Cariris Novos, sertão do Sul do Ceará- terra fertilíssima, clima ameno, vegetação exuberante de floresta tropical, alto nível pluviométrico, muitas nascentes, olhos d'água. É o maior refrigerio do Estado nos tempos de seca. Desde os assentamentos de retirantes na Chapada do Araripe, feitos pelo Padre Cícero nas primeiras décadas do século XX, o sertão do Cariri se desenvolveu como economia de policultura em pequenas e médias propriedades. (2005, p.425)

Em 1912, Antônio, por volta dos 4 anos, nem imagina os rumores das revoltas populares que marcaram o período no Ceará. Tampouco tem condições de presumir que um desses levantes, encabeçado pelos liberais, culminaria na queda do presidente do Estado, Nogueira Accioly - o Babaquara, que representava o coronelismo e as elites oligárquicas cearenses (NEVES, 2000.p. 86).

No ano seguinte o menino Antônio tem sua primeira desilusão na vida, pois fora acometido por uma doença popularmente conhecida por “dor d’olhos” (sarampo), fato que o fizera perder a visão de um de seus olhos.

A Seca de Quinze chega de forma intensa, fazendo com que novas levas de sertanejos retomassem os caminhos dos grandes centros urbanos à procura de apoio e reivindicando condições básicas de sobrevivência. Visando a proteção das cidades mais desenvolvidas e com estrutura urbana em crescente processo de evolução, diversos foram os governantes que criaram espaços destinados ao “confinamento” dos retirantes, conhecidos também como *campos de concentração*. Geralmente superlotados, os

campos funcionavam como espaços disciplinadores, que evitavam o descontrole do Estado sob o pretexto de uma *distribuição de alimentos e o atendimento de enfermos [...] o campo se transformou num local para onde os retirantes iam apenas para morrer*. (NEVES. 2000, p. 87). Mesmo com os avanços das campanhas de vacinação, o excesso de retirantes e o insuficiente número de vagas possibilitaram diversos surtos de epidemias decorrentes da falta de princípios básicos de higiene.

Nesse momento a irregularidade de chuvas no Nordeste ainda é vista como um problema de natureza climática, que faz aflorar um conjunto abrangente de problemas sociais, os quais fazem abrir os olhos das instâncias de poder, a partir das reivindicações da população, para alertar também a persistência de fatores políticos para questão do semi-árido. Contudo, nota-se a transferência no modo de ver tal problema por meio das perspectivas da linguagem, que se moldam de acordo com as situações, pois o sertanejo passa a ser visto e tratado como flagelado, ao invés de retirante. Mudança de paradigma que reflete uma condição maior de fragilidade desse sertanejo, que insiste em sobreviver. (NEVES, 2000, p.89)

Além do malfadado acontecimento da sua perda de visão, aos 9 anos fica órfão de pai, acontecimento que marcará Antônio até o fim de sua vida juntamente com suas reminiscências de infância, e também fez com que ele e Zezé, seu irmão, dividissem as atividades e a lida no campo com sua mãe.

Antônio estreita paulatinamente sua relação com aquele ambiente natural, ora hostil, ora idílico, muito particular e o toma como seu. Da sua infância aos seus setenta anos de idade sempre se orgulhou de ter “botado roça”, fato que edifica um jeito próprio de se expressar nitidamente presente em seu legado. A serra de Santana se concretiza em seu mundo, o cheiro que a terra e o mato bafejam, unido à sinfonia ininterrupta dos pássaros, deixa o menino Antônio preso na inquietude e também traz consolo para aquele jovem. Junto com seu irmão mais velho, o Zezé, saía pelo mato a fim de caçar algum animal para somar à ceia, porém Antônio imergia nas imitações de violeiros famosos e nas edificantes histórias de cordel. Seu desejo está transposto nos versos do poema *Serra de Santana* que relata poeticamente as características marcantes do espaço que traz à tona suas reminiscências e sua origem:

Minha Serra de Santana,
 Meu pedacinho de chão
 Lá ficou minha choupana
 E o meu pé de framboão.
 Ficou também no terrêro
 Meu galo madrugadêro
 Que canta inriba da hora.
 Minha Serra! Minha Serra!
 O destino me faz guerra
 E a sidade me devora. (ASSARÉ, 1978, p.239)

São versos que trazem a importância de um ambiente, que aparece como forma imprescindível para a formação concreta de sua produção poética. Nesse sentido, à luz do pensamento de Aristóteles notamos a *imitação dos meios e do objeto*:

Do mesmo modo que alguns fazem imitações segundo um modelo com cores e atitudes, - uns com arte, outros levados pela rotina, outros enfim com a voz; assim também, nas artes a imitação é produzida por meio do ritmo, da linguagem e da harmonia, empregados separadamente ou em conjunto. [s.d] (BOSI, 1998, p.239).

A partir do ritmo, Antônio adentra o universo que vai construindo um arcabouço próprio, no qual a estética das coisas que vê e imita se junta ao que consegue captar também pela audição: o som, a voz, o canto trarão ao futuro poeta um leque de possibilidades de criação.

Em 1921, aos 12 anos frequenta a escola por apenas um semestre, na qual por meio das cartilhas de Felisberto Rodrigues Pereira de Carvalho, editadas entre 1892 a 1959, pela Livraria Francisco Alves (CARVALHO, 2008, p.18), descobre a importância da leitura. Embora o professor tivesse uma relação carinhosa com os alunos, sua fragilidade era demonstrada pela sua falta de preparação, o que dificultava o aprendizado principalmente em aulas de pontuação. Esse fato proporcionou a Antônio marcar sua pontuação a partir do ritmo das palavras e de sua voz (DEBS, 2000, p.15), representando traços fundamentais para as “marcas da oralidade”. O menino Antônio aprendia a juntar as letras com facilidade e dedicava-se à leitura solitária dos folhetos de cordel ou ficava escutando seu irmão Zezé em suas performances de leitura. Ainda criança ensaiava os seus primeiros versos.

Aproximadamente aos 16 anos, Antônio convence sua mãe, Dona Mariô, a vender uma de suas ovelhas para comprar uma viola usada de um dos sitiantes da Serra. Daí para frente, o menino desenvolve pela imitação dos grandes vates uma destreza

mnemônica de causar inveja a qualquer um, sendo que, aos poucos, desenvolve maiores voos na composição de versinhos e glosas, que viriam requisitá-lo em festas de batizado, casamento, festas de São João e bate-papos de fim de tarde ou de término de empreitadas. A década de 1920 se estendia e junto com ela a estética modernista se consolidava como um movimento artístico que se aproveitava do suporte do cânone europeu para construir um Brasil a partir do ponto de vista de quem nele vive.

Nesse momento histórico-cultural, as informações se entrecruzam e nos mostram o panorama da disparidade entre os “brasis”, se configurando na ideia de um Brasil “pra frente e outro pra trás” (ASSARÉ, 1978, p.272). Um cheio de visibilidade e outro tão obscuro, um aberto às novidades do mundo e o outro inóspito e pobre. Um se transformando a partir de uma literatura que se mostra rebelde em relação ao cânone europeu e outro mostrado a partir de seu mundo relativamente isolado por meio das expressões regionais brasileiras, com base na oralidade da vida comum.

Aos poucos, a arte e a literatura modernas se consagram demonstrando para o mundo um jeito próprio de expressar o Brasil, um novo nacionalismo, fortalecendo nossas mentalidades e dando preferência às nossas identidades, as quais refletiram também nas formas de se pensar política propondo uma renovação. A industrialização decorrente, em boa parte, da Primeira Grande Guerra, além de influenciar na composição estética moderna traz consigo a formação crescente do proletariado, que exige participação político-social e uma ainda incipiente organização no campo.

Vê-se que, no período do século em questão, no qual se configura a legitimação de obras de referência para a cultura brasileira, encontramos destacadas as características das manifestações culturais, de hábitos, de costumes e linguagem do Brasil que se formam no interior, modos de vida e comportamento da gente que vive no interior, distante de todo processo de modernização presenciado nos grandes centros. Alceu Amoroso Lima quando trabalha a noção de sertão destaca que a “*imagem do homem livre, do homem primitivo em sua rudeza e em sua pureza nativa, do homem mais perto de Deus do mundo que nós outros, como o são as coisas e os animais*” (LIMA, 1960, p.33), refletem peculiaridades diferenciais do semi-árido, ou simplesmente do interior do país, em relação às zonas litorâneas e seu processo de industrialização.

Nesta mesma época, a fundação do Partido Comunista dava o enfoque ao debate entre as relações tradicionais de política no Nordeste e o crescimento dos ideais de esquerda, proporcionando um interesse pelas situações inerentes ao homem do campo e ao proletariado.

Diante desta perspectiva, a literatura de folhetos descreve os desdobramentos decorrentes da movimentação da Coluna Prestes, que se distanciava das grandes cidades e adentrava no interior do Nordeste, como também demonstra a passagem do cangaço pelo sertão. Acontecimentos que traziam um ranço moralista por parte da crítica de folhetos que os via como grupos de revoltosos. Em contrapartida, a ameaça do comunismo fez de Lampião e seu grupo - mediante as acepções do senso comum e dessa mesma crítica pautada no moralismo - representantes de uma realidade em que os cangaceiros seriam a força mais apropriada para combater a Coluna Prestes. (CURRAN, 2001, pp. 94-98)

A partir de 1926, em plena efervescência cultural do movimento modernista, José Bernardo da Silva chega ao Cariri e passa a vender remédios caseiros, orações, pimenta do reino e poucos folhetos. Estes últimos motivaram o Padre Cícero Romão a ajudá-lo na montagem de uma pequena tipografia para que pudesse suprir a carência do mercado editorial da cidade de Juazeiro do Norte frente à demanda crescente do ciclo religioso na região.

A religiosidade e a ocorrência tradicional dos líderes messiânicos transformam a região do Cariri em grande centro de criação e editoração dos folhetos de feira. O ciclo religioso trouxe consigo a divulgação e a manutenção de uma estrutura editorial ao crescente mercado de Juazeiro do Norte, bem como nas regiões circunvizinhas. Produção cultural que expunha tipos sociais tão comuns à ideia de sertão. Nela, se observa o beato como personagem que inspira o fanatismo religioso, as beatas que fazem a propaganda de liturgias associadas à tradicionalidade popular, o padre que representa a ortodoxia cristã e os pecadores que “ardem no fogo do inferno”. É diante desta estrutura bem formada, que todos esperam ávidos o aparecimento e a legitimação dos milagres para o alívio dos que estão à mercê do processo de civilidade. Em “Beato Zé Lourenço”, Patativa descreve:

Sempre digo, julgo e penso
Que o beato Zé Lourenço
Foi um líder brasileiro

Que fez os mesmos estudos
Do grande herói de Canudos,
Nosso Antônio Conselheiro.

Tiveram o mesmo sonho
De um horizonte risonho
Dentro da mesma intenção,
Criando um sistema novo
Para defender o povo
Da maldita escravidão.

Em Caldeirão trabalhava
E a boa assistência dava
A todos os operários,
Com a sua boa gente
Lutava pacificamente
Contra os latifundiários. (1990, p. 231)

Em 1928, com 18 anos completos, Antônio e sua família recebem a visita de José Alexandre Montoril, o Cazuzinha, seu primo materno. O jovem primo vem das terras do Norte, do Amapá, para visitar os parentes e sua terra natal, porém se depara com um primo violeiro (CARVALHO, 2008, p.22). O jovem Antônio Gonçalves encara um desafio que mudaria definitivamente sua vida, mesmo a contragosto de sua mãe, que só o libera mediante acordo de retorno do aprendiz de violeiro com o primo Cazuzinha.

Diante de tais perspectivas, o jovem Antônio conhece uma cultura totalmente diferente da sua, mas que se coaduna no esquecimento e na ausência de propostas de desenvolvimento das regiões Nordeste e Norte. A abundância da rede hidrográfica, tão amplamente mencionada quando as cheias do Norte assolam, reflete um sertão com excessos, porém denuncia a falta de planejamento e a legitimação de processos “incivilizatórios”, favorecendo práticas políticas também tradicionais.

O jovem violeiro leva para o Norte composições tradicionais do cancioneiro popular nordestino, como também composições próprias e fundamentadas no improviso, com as quais animava colônias de conterrâneos andantes, que fugiam das secas para se transformarem em trabalhadores da borracha.

Gilmar de Carvalho relata a chegada de Antônio a Belém e o encontro dele com o jornalista cearense, José Carvalho de Brito, o qual tentava retirar do poeta alguns versos, provocando-o da seguinte maneira:

Você que agora chegou
Do sertão do Ceará

Me diga que tal achou
A cidade do Pará? (2008, p.23)

O poeta atento e deslumbrado com a exuberância da natureza local e, portanto, já sentindo seus efeitos climáticos responde à altura:

Quando eu entrei no Pará
Achei a terra maió
Vivo debaixo de chuva
E molhadinho de suó! (2008, p.23)

A viagem ao Pará proporcionou a Antônio a possibilidade de conhecer o Brasil e tentar entendê-lo, para só assim recriá-lo em versos. Paralelamente, Mário de Andrade percorria boa parte dos estados nordestinos, documentando as expressões da cultura popular. A reconhecida expedição folclórica financiada pelo governo de São Paulo trouxe ao crescente movimento modernista o reconhecimento das produções e manifestações populares no nordeste, até então desconhecidas de grande parte do público, as quais serviam como base para a construção de uma arte com raízes brasileiras.

Depois de sua viagem de cerca de seis meses ausente do Ceará, descobrindo outros brasis pela região Norte, Patativa teve contato direto com outro tipo de natureza, que, de fato, destoava de sua realidade nordestina. Em sua estada pelo Norte se apresentou, recitou versos e contou causos nas colônias de nordestinos que se encontravam na lida nos seringais, motivo que o fez ser aclamado na companhia de ilustres cantadores, com os quais fez parceria, dentre eles Rufino Galvão. Antônio começava a ganhar sua habilidade poética.

É fato que a presença no Norte de José Carvalho de Brito, jornalista e tabelião nascido no Crato, que escutou ao vivo e pelo rádio as elocuições dramáticas do jovem poeta, rendendo um capítulo em seu livro *Matuto cearense e caboclo do Pará*, em 1930. Tal reconhecimento e aproximação fazem com que o jovem Antônio receba aos 20 anos o nome do pássaro que tem criativa característica de imitar outras aves: Antônio Gonçalves da Silva viaja e volta Patativa do Assaré. (CARVALHO, 2008, pp.23-24)

Em seu retorno ao Ceará, traz consigo uma carta de recomendação de José Carvalho de Brito para se apresentar à Doutora Henriqueta Galeno, filha do poeta Juvenal Galeno, grande referência para o jovem Patativa, pois partilham da mesma estrutura e dicção da poesia oral, sendo que Juvenal já estava senil e o jovem Patativa começava a elaborar seu modesto legado. (DEBS, 2000, p. 18)

O jovem Antônio, embora entre familiares e amigos mais próximos, fora sempre reconhecido carinhosamente por Sinhozinho, assunto que nos ajuda a entender o início da criação do mito Patativa do Assaré que, a partir do seu reconhecimento fora de seu lugar de origem, passa a ser o representante de boa parte da cultura do Cariri. Segundo Raimundo, esposo de Dona Inês Cidrão (filha do poeta), em entrevista cedida a 12 de janeiro de 2010, em sua residência na Serra de Santana, mesmo as pessoas sabendo de sua nova alcunha, adquirida na viagem ao Pará, o povo o reconhecia sempre da mesma forma. É comum na cultura oral do Nordeste, a preferência pela utilização dos apelidos, que dos nomes de batismo:

Nós não sabíamos quem era Patativa, nós sabíamos quem era Sinhozinho, porque o Patativa é o poeta e Sinhozinho era meu sogro, era o pai de Inês, era o primo, era aquele amigo que sempre conviveu conosco [...] O Patativa é aquele poeta que todo mundo hoje conhece e estuda ele (GONÇALVES, Raimundo, 2010).

O Senhor Chagas Gonçalves, parente, compadre, amigo e vizinho relata que todas várias referências precisam também ser mencionadas ao se falar do nome (Sinhozinho) e do homem:

Olha, onde você passar as pessoas vão falar essa mesma história do Sinhozinho, que nós falamos, que o Sinhozinho foi a pessoa que conhecemos, Patativa foi o intelectual que colocou. Aí o povo quando chega e pede para falar sobre Patativa eu prefiro falar de Sinhozinho, pois ele era o agricultor, o parente, o amigo que todo mundo conheceu aqui. Patativa é outra história (GONÇALVES, Chagas, 2010).

Sua volta à Serra de Santana, o seu retorno à roça e às atividades no campo ajuda a concretizar a coesão de suas composições, que cultivadas do chão como milho e feijão. Patativa, agora registrado com o acréscimo do nome de sua cidade, devido à

recorrência de outros poetas com o nome do mesmo pássaro, cultivava a poesia a partir de fatos simples e corriqueiros do cotidiano rural e os esmiúça em versos brilhantes e bem esmerilhados. O poeta demonstra facilidade em extrair dos instantes de simplicidade que compõem o cotidiano, situações edificadas em suas narrativas, os problemas sociais e, principalmente, a denúncia do jogo político presente em tais estruturas.

Aos 27 anos, Patativa se casa com a senhorita Belarmina Paes Cidrão, Dona Belinha, carinhosamente chamada pelos familiares e moradores da Serra de Santana, e também no Assaré, dona de uma timidez que caracteriza boa parte dos seus futuros nove filhos, os quais se dividem em quatro mulheres (Miriam, Lúcia, Inês e Maria Maroni) e cinco homens (Geraldo, Afonso, Pedro, João e Raimundinho), sendo que João foi o único a deixar Assaré para tentar a vida em São Paulo. Dois fatos marcaram muito a trajetória da família “Gonçalves”, o primeiro foi o suicídio de Raimundinho, um dos filhos de Patativa, episódio quase nunca relatado pelo poeta, o segundo momento foi a morte de Maria Maroni (24 anos), filha mais velha do casal. Como relata Dona Inês Cidrão em entrevista em 12 de janeiro de 2010:

Ela faleceu já com 24 anos. Eu posso falar que ela faleceu de fome, mas naquela época tinha uma doença chamada estreitamento no esôfago. Eu não sei se hoje em dia já dão outro nome, mas naquela época era, aí Ele foi procurar recurso, tomou dinheiro a juros ao irmão dele pra procurar recurso no Crato. Nesse tempo foi até doutor Leão Sampaio, quando chegou lá tava bem magrinha, já não queria sair de jeito nenhum [...] Isso foi um desgosto danado pra ele, a menina também já não queria saber mais de nada, quando a gente chegou em casa ela era uma tristeza, chorou muito, tirou a viagem toda chorando. Nesse tempo, era um sacrifício pra a gente ir pro Crato e vim, aí ela faleceu [...] Assim, ela se alimentava e o alimento não chegava nem no estômago e voltava, porque estreitamento, né. Aí eu posso dizer que ela morreu de fome (CIDRÃO, 2010).

A partir desse depoimento, muitas são as pessoas que sustentam a ideia de que *a morte de Nanã* tenha surgido desse fatídico episódio, pois esse tipo de problema seja pela falta de transporte, de atendimento médico e da fome faziam parte daquela realidade vivida por Patativa e seus vizinhos, parceiros do sofrimento. Dona Inês completa afirmando que: *mas Nanã houve muitas Nanãs por aqui, era o que mais tinha em tempo de seca* (CIDRÃO, 2010).

Os relatos de episódios referentes à situação nordestina ganhavam atenção da imprensa. O crescimento do ciclo religioso e a visão da cúpula da Igreja fez surgir, em Juazeiro do Norte, no Ceará, na década de 30, a Tipografia São Francisco, administrada

pelo ex-caixeiro viajante José Bernardo da Silva (1901-1972), o que recebe apoio direto do padre Cícero Romão Batista para iniciar a editoração de almanaques, livros de novenas, benditos, impressos comerciais e folhetos de cordel com os quais ajudariam a suprir o crescente movimento de romeiros e curiosos na região de Juazeiro do Norte.

A década de 40 reserva-nos diversos acontecimentos para delineamento do percurso histórico tanto para Patativa, quanto para o Nordeste brasileiro. Em 1943, Patativa do Assaré, descontente com a administração pública do Assaré, denuncia a falta de compromisso do prefeito em seu poema intitulado *Prefeitura sem Prefeito*, recitado nas rádios locais e, posteriormente, publicado no livro *Patativa do Assaré - Seleção (2006)*:

Nessa vida atroz e dura
Tudo pode acontecer
Muito breve há de se ver
Prefeito sem prefeitura;
Vejo que alguém me censura
E não fica satisfeito
Porém, eu ando sem jeito,
Sem esperança e sem fé,
Por ver no meu Assaré
Prefeitura sem prefeito.

Por não ter literatura,
Nunca pude discernir
Se poderá existir
Prefeito sem prefeitura.
Porém, mesmo sem leitura,
Sem nenhum curso ter feito,
Eu conheço do direito
E sem lição de ninguém
Descobri onde é que tem
Prefeitura sem prefeito.

Ainda que alguém me diga
Que viu um mudo falando
Um elefante dançando
No lombo de uma formiga,
Não me causará intriga,
Escutarei com respeito,
Não mentiu este sujeito.
Muito mais barbaridade
É haver numa cidade
Prefeitura sem prefeito.

Não vou teimar com quem diz
Que viu ferro dar azeite,
Um avestruz dando leite
E pedra criar raiz,
Ema apanhar de perdiz
Um rio fora do leito,
Um aleijão sem defeito

E um morto declarar guerra,
 Porque vejo em minha terra
 Prefeitura sem prefeito. (2006, pp. 25-26)

Tais versos levaram um sargento da cidade a deter o poeta por alguns minutos na delegacia do Assaré, fato que promoveu um encontro do poeta Patativa com uma ave de estimação do delegado, coincidentemente uma patativa que cantava do lado de fora da cela, a qual inspira o poeta para mais alguns versos, dentre eles:

Patativa descontente
 Nessa gaiola cativa
 Embora bem diferente
 Eu também sou Patativa
 Linda avezinha pequena
 Temos o mesmo desgosto
 Sofremos da mesma pena
 Embora em sentido oposto
 Meu sofrer e meu penar
 Clamam à divina lei
 Tu presas para cantar
 E eu preso porque cantei. (apud CARVALHO, 2008, pp.91-92)

Ainda na década de 40, a política nacional legitima as correntes nacionalistas com a implantação de departamentos e empresas estatais, com o argumento do desenvolvimento da região Nordeste, gerando muitos empregos a partir da abundância em mão-de-obra local e também trazendo investimentos para o interior do nordeste. São frutos dessa época o Departamento Nacional de Obras Contra as Secas- DNOCS e a Companhia Hidroelétrica do São Francisco- CHESF. Esta última companhia executou funções importantes, pois além de produzir energia elétrica para grande parte do país, teve um papel fundamental na construção de diversas cidades no sertão nordestino. Em contrapartida as instituições que construíram logradouros, pelos quais cidades se formaram, foram as mesmas que, a partir da segunda metade do século XX, desapropriaram diversas comunidades de pequenos produtores rurais, que se estabeleciam às margens do Rio São Francisco, fatos recorrentes em áreas que compreendem os sertões da Bahia, Pernambuco e também Sergipe (ANDRADE, 1989, pp.54-55)

Nessa mesma perspectiva de formação das cidades no sertão nordestino decorrente da construção de mega empreendimentos, Alceu Amoroso Lima questiona os efeitos da especulação característica do período a partir de tais acontecimentos, quando

toma como exemplo a construção das obras da Usina Hidroelétrica de Paulo Afonso, no sertão baiano, e formação desta cidade:

Até que ponto Paulo Afonso é apenas uma ilha artificial de riqueza e progresso, com suas casas deliciosas para os engenheiros, para os empregados, para os operários, para uma população de uns 10.000 habitantes, uma pequena grande cidade do deserto? Até que ponto essa cidade de sonho será realmente um oásis, e nada mais, no meio de um deserto de miséria e de má vida, que começa a um passo da barreira trancada do recinto urbano, como se aquilo fosse realmente um castelo medieval cercado pela miséria dos servos a gleba? Até que ponto aquela energia, a peso de ouro, se perderá em caminhos antes de alcançar as cidades mais remotas até o sertão e mesmo a capital do Ceará? Até que ponto os reatores atômicos do futuro tornarão obsoleto aquele esforço titânico, tão romântico como a muralha da China na era dos aviões a jato? (1960, p.49)

Essas perguntas postas dessa forma nos ajudam no entendimento dos processos de exploração presenciados na região do semi-árido, pois sob o pretexto do desenvolvimento configura-se uma rede de apropriação de território e de valores locais, a partir dessas depredações ora de valores, ora de espaço. É válido afirmar que o sertão nordestino ainda vive hoje sob a tutela dos grandes empreendimentos, nos quais a população está geralmente em segundo plano. A construção de usinas nucleares e a transposição do Rio São Francisco atualmente refletem com precisão os mesmos procedimentos utilizados desde o início do século XX.

Fatores de grande importância ajudam-nos a traçar um quadro diante da produção cultural referente ao Nordeste, no qual a literatura de folhetos vivia um grande momento. Em meados de 1950, por conta de problemas de saúde e da idade avançada, João Martins de Athayde fecha sua gráfica no Recife e vende os seus direitos autorais e de boa parte dos direitos dos títulos de Leandro Gomes de Barros a José Bernardo da Silva, proprietário da Tipografia São Francisco. Mark Curran declara que *o próprio José Bernardo da Silva escrevia pouco, mas a gráfica ia bem; ele não vacilava em se declarar “autor-proprietário” das obras adquiridas [...] Havia uma demanda sólida de poesia em Juazeiro, principalmente devido à presença de romeiros ligados ao padre Cícero Romão e ao seu papel na rica história folclórica e popular do Nordeste (2001, p.145).*

Em 1950, devido aos diversos acontecimentos ligados ao crescimento do ciclo religioso no Nordeste, a coincidência da expansão das tipografias da região e a consequente mudança de hábitos decorrentes da evolução do país ajudam a consolidar o

que os pesquisadores chamam de “boom” da literatura de cordel. O grande número de tipografias artesanais, outras mais modernas ou simplesmente localizadas em outras regiões como no Sudeste, pela *Editora Prelúdio* e *Guajarina* em Belém do Pará (LOPES, 1982, pp.19-20), legitimaram a divulgação da literatura de folhetos pelo país, seja pela numerosidade de títulos produzidos, seja pela diversidade temática dos folhetos. Segundo José Ribamar Lopes:

Uma literatura- a de cordel- que tem superado tantas vezes, em tiragens editoriais, a chamada literatura, erudita, parece que tem fôlego suficiente para vencer os obstáculos das mudanças sociais e culturais a que estamos assistindo, impondo-se definitivamente. (1982, p. 20)

A criação e editoração de folhetos, além de passar por momento de apogeu, reproduzem os acontecimentos históricos pelos quais a política nacional era representada, em sua maioria, pela visão da situação dessa mesma política como também relatava acontecimentos e eventos de grande importância. A partir desses pressupostos, vemos os folhetos relatarem os ciclos de cangaceiros, assim como também existem registros do Mundial de futebol na Suécia, em 1958, onde o Brasil saiu vitorioso, aumentando, de forma intensa, o prestígio do governo populista.

Os anos 50 trazem consigo mudanças ao país, e também nas relações entre os retirantes e o Estado, pois a sistemática de aprisionar o homem no campo, a partir da velha solução hidráulica, continuava operacionalizando os mesmos laços patriarcais, com uma nova roupagem, prestes a ser financiado agora pelo próprio poder público.

O encarceramento do sertanejo em seus respectivos e áridos lugares de nascença corroborava cada vez mais o projeto político de manutenção de “currais eleitorais”, demarcando, por sua vez, o engessamento de estruturas políticas patriarcais locais. A criação de obras públicas, que, muitas das vezes, não tinham importância efetiva, além de impedir a invasão nas crescentes capitais do País, condicionavam o sertanejo a se submeter novamente ao poder, à influência e ao jugo dos senhores de terras. Fundamentado pelas relações de troca de lealdade, o Nordeste se vê imerso em um momento no qual as velhas estruturas que outrora se encontravam em declínio, tanto pela retirada massiva motivada pela seca, quanto pela própria falta de programas de desenvolvimento para a região, estivessem ressurgindo com auxílio do próprio Estado. (NEVES, 2004, pp. 94-95)

Vale frisar que, de 1930 a 1955, Patativa compunha sua poesia de forma basicamente oral, bem distante da mídia e conseqüentemente do grande público, pois disseminava sua lira da mesma forma como criava, extraíndo do chão as rimas e versos que, por sua vez, eram lançados a um público clamando direito à voz. Com a chegada do rádio nos lugares mais distantes, a mesma voz, que proferia versos aos compadres e amigos, tecia críticas ao conjunto de relações de poder no semi-árido. Foi através das ondas da Rádio Araripe, no Programa de Terezinha Siebra, que o bancário e filólogo, José Arraes de Alencar, teve o primeiro contato com a poesia e a performance de Patativa, que seria futuramente convidado a publicar um livro. O “matuto” desconfiado agradece, relata sobre a sua condição de humilde agricultor, que se via na impossibilidade de cobrir os custos da edição. O filólogo negocia com a editora e convence o bancário Moacir Mota, filho do folclorista Leonardo Mota, a financiar a transcrição daqueles versos ainda desconhecidos do papel.

Em 1956 publicam-se os versos de Patativa do Assaré, formando o seu primeiro livro, *Inspiração Nordestina*, pela Borsoi Editores- RJ. A partir daí sua lira começa a ganhar corpo e novas possibilidades de leitura. O livro tem prefácio de José Arraes de Alencar. A segunda edição, lançada em 1967, vem com o subtítulo de *Canto de Patativa* e possuía acréscimo de algumas novas poesias. A terceira edição comemorativa é lançada em 1999, como parte dos eventos relativos aos noventa anos do poeta, que atendera a solicitação da Fundação Memorial Patativa do Assaré e da Universidade Estadual do Ceará (UECE), o livro conta ainda com o prefácio do professor Gilmar de Carvalho.

Inspiração Nordestina (1956), primeira publicação em livro do poeta, confirma os traços marcantes de oralidade ainda vista de forma primária, e reflete o tipo de organização social que constitui aquela comunidade lingüística, onde o poeta se insere mostrando as peculiaridades de sua terra sertaneja. Oralidade primária marcada pela representação da linguagem intimamente ligada pelas expressões vocais e que se distancia das expressões escritas ou grafadas.

Essa obra, além de oferecer uma inicial notoriedade à lira do glosador cearense, disponibiliza ainda novas formas de contato, e, por que não dizer, de possibilidades de registro de sua ode performática tão associada ao canto. A questão da oralidade é sempre complexa porque nela envolvemos, inclusive, nossos preconceitos em relação ao

tema, pois ainda temos dificuldade para reconhecer um universo oral como exercício comunicativo. Segundo Ong (1998, p.19), *criou-se a impressão de que, distintas do discurso governado por regras retóricas escritas, as formas artísticas orais eram fundamentalmente desajeitadas e indignas de estudo sério.*

Ainda, nesse período, viram-se os ecos das campanhas em favor da reforma agrária, articulações das ligas de camponeses, movimentação do Partido Comunista e pelo marcante episódio do suicídio de Vargas, soam ainda muito forte o clima proeminente das revoluções, as quais forçavam novas estratégias por parte dos poderes vigentes. No Nordeste, as manifestações culturais emigravam juntas com seus “atores” na concretização do êxodo de seus partícipes, sendo que a literatura popular nordestina faz uma de suas maiores tiragens com o folheto *A morte de Getúlio Vargas*, em 1954, pois serviu de mote para que a literatura de folhetos conseguisse alcançar índices de produção seja ela de maneira quantitativa, porque se tratava de um assunto de interesse nacional, seja pela exorbitância de títulos referentes ao acontecimento com o presidente da República. É fato somente visto na produção de folhetos algumas décadas depois com a morte do presidente Tancredo Neves, que inicia um período de democratização completamente diferente, mas permanente.

A relevância dessa áurea época na produção e utilização da literatura de cordel na década de 50 relaciona-se a fatos óbvios, tais como o quadro de instabilidade no semi-árido brasileiro, o que ocasionou uma constância de fluxos migratórios para outras regiões, e o inesperado suicídio de Vargas. Esses temas impulsionaram debates que permitiram um reconhecimento do trabalho do poeta popular, fomentando eventos de encontros de poetas. Segundo Curran em seu livro *História do Brasil em cordel*:

Em 1955, o ambicioso Rodolfo Coelho Cavalcante conseguiu realizar, em circunstâncias realmente difíceis, o Primeiro Congresso Nacional dos Poetas Violeiros e de Cordel. Rodolfo, um pequeno dandy, por intermédio do escritor Orígenes Lessa, teve um encontro com o presidente no Palácio do Catete. Além de proveitosa para a sua carreira pessoal, a circunstância possibilitou que levasse o cordel à presença do chefe da Nação, obtendo seu apoio para a causa dos poetas mais humildes da terra. (2001, p. 148)

Mesmo com toda efervescência cultural e política da década de 50, dois anos após o lançamento de seu livro introdutório, o *Inspiração Nordestina*, além da euforia da conquista da primeira Copa do Mundo pelo Brasil, Patativa e sua família passam por

momentos difíceis ao enfrentarem a seca de 58, fazendo com que o ilustre poeta entrasse para trabalhar nas frentes de serviço. Segundo sua filha Inês, neste trabalho Patativa não fora explorado como os demais trabalhadores, pois sabia ler “uma coisinha”, deixando-o no “barracão¹” onde acabava mais recitando seus versos que propriamente pegando no pesado. Outro aspecto interessante, segundo sua filha, esta vivência em ambiente hostil e árido pode ter ajudado em seus momentos constantes de inspiração, assim ela diz:

Pai ainda trabalhou em frente de serviço! Quando começou a aparecer[...] O primeiro ano que apareceu [...] Mas Ele ficava satisfeito, eu também ficava porque ele ía e tinha uma barraca grande, que chamavam de Barraca Amarela, que era só do pessoal aqui da Serra, aí tinha os apontadores, tinha feitor e tudo. Pai não. Pai ía pra trabalhar, mas não trabalhava quase nada que o povo exigia que ele ficasse mais ali com aquele pessoal que não trabalhava pra recitar poesia, aí levava uma vida boa, graças a Deus... Eu gostei muito, porque Ele dizia:- Não Belinha, Eu não to no pesado! [...] Foi em 58. Pra lá do Assaré. Recebia feijão que não cozinhava, farinha mofada, é que nem no “ABC do Nordeste flagelado”, eu digo que aquilo ali Pai tirou por isso aí, viu[...]E rapadura, óleo coisa assim (CIDRÃO, 2010).

Em 1959, com a criação da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste - SUDENE, no governo de Juscelino Kubitschek, trazendo fôlego a órgãos como o Departamento Nacional de Obras contra a Seca- DNOCS (1945), Banco do Nordeste- BNB (1952), Companhia Hidroelétrica do São Francisco- CHESF (1948) e os projetos relacionados ao desenvolvimento dessa região começaram a ganhar espaço efetivo. Financiamentos para os pequenos agricultores foram ofertados no sentido de promover ainda o crescimento da agricultura familiar. As verbas também auxiliavam no assistencialismo como pagamento dos flagelados nas frentes de trabalho. Tais propostas ainda permaneciam divididas entre o “desenvolvimento” nordestino e a exploração predatória do sertanejo e das potencialidades da região para os pólos industriais. (COHN, 1973, p.31)

Para melhor entender o objeto dessa pesquisa, faz-se necessária a configuração da estrutura econômica da região Nordeste, que especificamente até a década de 60 não possuía nenhum plano para o desenvolvimento condizente para aquela realidade do semi-árido. O sertão tinha uma economia basicamente estruturada na pecuária extensiva e na agricultura de subsistência. Com uma economia pouco integrada, participava do

¹ Barraca onde ficava a parte administrativa das frentes de trabalho em campo.

processo de desenvolvimento brasileiro fornecendo força de trabalho para acumulação de capital na região centro-sul. A partir desse ponto, cabe explicar como as medidas econômicas repercutem nas regiões centro-sul e Nordeste. Faz-se necessário ainda mostrar que a descapitalização e a evasão da região Nordeste favoreceram as zonas de industrialização, assim o reflexo desse processo gerou para o nordeste e para a cultura dessa região uma desvalorização e uma inferiorização de seus valores. (COHN, 1973, p. 17)

Nos anos sessenta, o Nordeste é assolado por diversas secas e o número de flagelados cresce substancialmente. Em virtude desse aumento, a região deixa de ser considerada como um problema regional e ganha proporções nacionais. Agora se desvincula de uma questão meramente climática para se tornar um problema de ordem eminentemente política.

Patativa começa a ser reconhecido na década de sessenta, quando os violeiros de todas as freguesias do Nordeste começaram a incorporar ao seu repertório tradicional a toada , *A triste Partida*, feita em parceria com João Alexandre, que, mesmo com a letra caindo nas graças de Luiz Gonzaga, o poeta não queria autorizar, pois achava que aqueles versos só poderiam ser proferidos pelos cantadores e violeiros. Após sua gravação, na voz do Rei do Baião em 1964, sua poesia ganharam uma dimensão nacional, passando a representar a luta daqueles que são expulsos de seu chão, pela falta de recursos naturais, pelo coronelismo e pela ausência de propostas de desenvolvimento para as regiões situadas fora dos eixos industriais.

Dona Inês Cidrão relata-nos em entrevista a visita de Luiz Gonzaga a Assaré para conhecer Patativa e sua tímida família:

Quando Luiz Gonzaga veio em Assaré, ela tava na igreja quando ele chegou. Aí ele disse: - Patativa quero conhecer sua esposa! Pai mandou o recado pra ela, mas ela já vinha saindo da igreja. Ela era muito tímida! Nós somos tímidos, a família toda é tímida, mas, mais do que ela não exitia. Aí quando ela entrou na sala Luiz Gonzaga já vinha cantando e disse: - “É pequenina, é miudinha é quase nada, mas não tem outra mais bonita no lugar!”. Aquilo ali pra ela foi uma morte (risos). Pra quem é tímido, uma coisa assim mata. A pessoa fica sem sair do lugar (CIDRÃO, 2010).

Os altos índices de inflação decorrentes dos vultosos custos destinados à construção de Brasília e da implantação da indústria automobilística por Juscelino Kubitschek, induzem o Presidente eleito Jânio Quadros a renegociar a dívida externa

com o intuito de também angariar verbas frente ao FMI. Esses fatores fazem diminuir as taxas de alguns produtos, que eram compensados pelo aumento exorbitante das tarifas de produtos e serviços (o pão, arroz, feijão, leite e de serviços de transportes coletivos). Tais ações afetavam, de forma direta, grande parte da população e, conseqüentemente, faziam diminuir cada vez mais a popularidade do então eleito presidente.

Jânio trazia como lema de sua campanha política a “vassoura” como objeto simbólico, que propunha a erradicação da corrupção. Tais medidas arbitrárias fizeram-no perder prestígio junto ao povo, que se via impedido de jogar em praças e de usar certos trajes de banho em determinados locais. Seguindo a lógica do *slogan* de sua campanha eleitoral, o presidente não conseguiu conter a corrupção no Congresso e sua aproximação na política internacional com países de Terceiro Mundo, com países de ideologia socialista e também comunista instaurou um clima de insegurança plantado pela direita brasileira, proporcionando a renúncia de Jânio na segunda metade do ano de 1961. (CURRAN. 2001, pp. 155-156).

O governo seguinte, o de João Goulart, define-se pela instabilidade política, pois trazia a herança da política da Era Vargas, como também era constantemente visto pela direita como um emissário das tendências comunistas, que cresciam no Brasil. Jango assume diante da política internacional uma política pró-desenvolvimentista para assegurar o desenvolvimento econômico, no entanto mantém suas inclinações de esquerda, com a proposta das Reformas de Base, entre as quais a Reforma Agrária.

Situações como essas reforçavam cada vez mais o clima de euforia no meio rural, porque seria a oportunidade de desenvolvê-lo de forma mais democrática. Em 1961, a comoção acerca das reformas toma proporções maiores, exigindo uma legitimação e, em novembro desse mesmo ano, acontece em Minas Gerais o *Congresso Nacional de Camponeses* que, sob a liderança de Francisco Julião, discutia a situação vigente no campo e suas possibilidades de desenvolvimento. (CURRAN, 2001, p.165)

Patativa do Assaré relata em uma de suas coletâneas, que leva em seu nome a relação do homem do campo e a questão da reforma agrária, que ocasionava ondas de violência nas zonas rurais entre camponeses que se politizavam cada vez mais e os fazendeiros-políticos, coniventes com uma política tradicional mantenedora do latifúndio, como também de laços convenientes de apadrinhamento. Em *Reforma Agrária é assim!* ele reflete:

Sem terra medo não tenho,
 Pobre corage possui,
 Quando a força matá cem,
 Vem mil e substitui,
 Sei que vai ser triste a cena
 É mesmo de fazê pena,
 Morre cem de quando em quando
 E mil fica resistindo,
 Os morto pro céu subindo
 E os vivo em baixo lutando.
 [...]
 Que devido nós sofrê
 Igual ao boi da Manjarra,
 Somo obrigado a fazê
 Reforma Agrara na marra,
 Pra neto, fio e pai.
 A reforma agrara sai,
 Que achem bom,
 Que achem rim,
 Seja na guerra ou na paz,
 Seu dotô a gente faz
 Reforma Agrara é assim! (ASSARÉ, 1979, pp. 51-54)

O clima de tensão no campo, que já era constante desde a primeira metade do século XX, configura-se eminentemente político em 1964, pois dois fatores de grande importância possibilitaram o momento. O primeiro momento parte da constante sindicalização dos homens do campo, pela incipiente conscientização política associada à necessidade de mudança e à atitude de mudar de vida. Tais fatos alertam os componentes de uma direita caracterizada pelo militarismo e pelas elites, que o Nordeste tem de ser visto, agora, como um problema de ordem política também.

O segundo momento diz respeito ao diálogo dos presidentes populistas, aqui diretamente expressa pela figura de João Goulart, com as “classes populares”, a fim de realizar um processo de reforma agrária democrática.

Em 1964, o último presidente populista é deposto pelos militares, que vislumbravam outros aspectos para política de desenvolvimento do Brasil. O autoritarismo representava esse novo momento do país, no qual existiam deveres e os direitos da população eram representados pela postura repressiva do governo militar. Deflagrado o golpe militar, medidas foram tomadas para assegurar sua legitimidade em diversos setores, dentre os quais o “Estatuto da Terra” possibilitaria a criação de institutos como o Instituto do Desenvolvimento Agrário e o Instituto Brasileiro de Reforma Agrária, para assim desenvolver elementos para democratizar as questões no campo. Para Manuel Correia de Andrade:

O Estatuto da Terra estabelecia como finalidade realizar uma melhor distribuição da propriedade, classificar os imóveis em quatro tipos ou categorias, dar função social à propriedade, criar o Fundo Nacional de Reforma Agrária, fazer zoneamentos e levantamentos cadastrais, patrocinar a colonização oficial e particular, apoiar o desenvolvimento do cooperativismo, estimulando a implantação das Cooperativas Integrais de Reforma Agrária (Cira), estimular o seguro agrícola, regulamentar o arrendamento rural, como a parceria agrícola, pecuária e extrativista. (1989, pp.43-44)

Mesmo diante de diversas oportunidades nos sucessivos governos, o *Estatuto da Terra* fica preso à repressão característica do período, a qual se mostrava desinteressada em contribuir com os agricultores que, decepcionados com a atuação do governo, promovem reuniões, manifestações, debates; organizando-se cada vez mais. Diante da reação popular, a resposta dos militares foi mais uma demonstração de autoritarismo. Conforme Manuel Correia:

As medidas que poderiam beneficiar os agricultores não os atingiram, e o governo destruiu no nascedouro os canais de viabilização das aspirações populares. Desenvolveu-se uma forte repressão contra os líderes dos trabalhadores rurais, extinguiram-se as ligas camponesas, aprisionando-se os seus dirigentes, e promoveu-se a intervenção na maioria dos sindicatos rurais e na Contag, substituindo os líderes mais ativos por interventores indicados por pessoas comprometidas com o novo governo. Os interventores saíram, quase todos, da ala direita do grupo ligado à Igreja católica, até então em grande parte comprometida com o golpe de 64. (1989, p.45)

Diante desse quadro, o presidente Castelo Branco decreta o *Ato Institucional-1*, o qual cassava os mandatos de políticos de oposição, logo depois publica o *Ato Institucional-2*, que bipolariza os partidos, sendo um de apoio ao governo (Arena), outro de oposição (MDB) e, em sequência, inaugura o monumento estatuário “Iracema” do artista plástico pernambucano, Corbiniano Lins². A propaganda do governo militar proferia que a *Iracema* “diante dos verdes mares bravios [...] consagra-se uma obra criadora, que se eternizou e que simboliza a sensibilidade e a cultura do povo cearense” (MOURA, 2008). Patativa diante da inauguração e imponência da estátua critica a situação, que o governo militar proporcionava ao restante do Brasil, escamoteando a realidade das regiões no interior do País e, principalmente, do Nordeste brasileiro. O poeta profere:

² <http://www.viagemdeferias.com/blog/ceara/iracema-simbolo-de-fortaleza/>. Acesso em 10/06/ 2009.

Vejo aumentar o flagelo,
Muitos artigos subiram,
Por causa desse Castelo
Muitos castelos caíram.
O sofrimento eu apelo
Para o supremo juiz
Por causa desse Castelo
Nunca mais castelo fiz. (MOURA, 2008)

Após a inauguração da imponente estátua, no Mucuri em Fortaleza, Patativa vai à Rádio Araripe e profere os versos acima, causando-lhe problemas entre os censores da ditadura que pretendiam prender o poeta-agricultor. Os versos mostravam à população sertaneja, que o discurso oficial, em virtude de mascarar a rudeza da região, não condizia com a realidade vivida pelos sertanejos nesse período.

Depois do aparecimento de Patativa e de seu engajamento social, a sua poesia passara a ser difundida não apenas pelo rádio, que chegava direto às casas daqueles que estavam a sofrer pela ausência de cidadania e de recursos. Sua poesia agora escrita circulou por livros e jornais de grande aceitação do público leitor. Cada vez mais as suas opiniões, transpostas em versos, rendiam comentários e preocupação por parte dos censores do regime militar.

Durante o trabalho de campo, que foi realizado na região do Cariri cearense, tivemos o cuidado de entrar em contato com alguns dos nossos informantes, mas infelizmente alguns desistiram de última hora. No entanto, os entrevistados que aceitaram nos deram o contato de outras pessoas ligadas ao poeta. Tivemos a preocupação de tanto registrar o áudio das entrevistas, como também de filmar e fotografar tudo que poderíamos coletar sobre o poeta: a casa onde nascera na Serra de Santana, juntamente com as casas dos familiares também localiza no mesmo terreno da serra visitamos o Memorial Patativa do Assaré, em Assaré, a tipografia Lira Nordestina, em Juazeiro, os mercados e algumas feiras da região do Cariri cearense, como também o cemitério velho do Assaré, onde se localiza o simples túmulo do poeta. Alguns dos entrevistados falaram da relação do poeta com o regime, pois várias foram as incursões dos militares à serra para investigar o poeta-agricultor. Seu Raimundo relata um dos episódios que ele presenciou:

Rapaz a ditadura foi uma coisa que ele sofreu. Sofreu certas opressão de pessoas ignorante - vou dizer logo assim, porque todo poema dele é uma aula pra democracia, é uma aula democrática, mas para o povo a democracia é quando você atende o mais forte, aí é democracia, se você quiser igualá o direito já não é mais democracia. Foi o que aconteceu com Patativa. Patativa sofreu muito, porque ele fazia os poema como ele fez *vários e tinha de* escolher qual o tipo de pessoas poderiam ouvir aquele poema. Isso já era uma humilhação pra ele. Via também a situação de muitos amigos [...] Como Teodoro Santana do Crato sofreu muito também e vários outros amigos dele, porque não podia falar a verdade. Ele tinha que obedecer a ordem dos poderoso. Mas ele nunca deixou de escrever os poemas dele, tinha vários livros que os “bacanos” (intelectuais e militares) chamam de subversivos e ele cavou e arrancou tijolo enterrou os livros lá de todo jeito, se chegasse atrás ninguém sabia. Mas tudo com medo de ir preso (GONÇALVES, 2010).

Desse modo, Patativa não deixava suspeita diante do olhar desconfiado dos censores, que nada de mais viam na figura simples e frágil do agricultor-poeta. Munido de sua astuta performance, Patativa seguia sua vida, divulgando sua lira pelas feiras ou em protestos de operários e agricultores.

Por outro lado, o jornalista e pesquisador da cultura do Cariri, Jesus Leite, que conviveu com o poeta, relata-nos outra versão acerca da tolerância dos censores em relação ao poeta. Segundo ele, Patativa possuía parentes e admiradores nas forças armadas, os quais mantinham o respeito e proteção ao poeta do Assaré. A partir de entrevista, em frente ao Memorial do poeta, localizado na praça da matriz em Assaré, o jornalista afirma:

Patativa era um socialista. Ela não era comunista, porque uma coisa que impedia de ele ser comunista por causa da religião, tudo que ele fez tinha um lado religioso, pois a religião era um alívio pra ele, por que todo poeta vê a vida nas duas mãos, indo e vindo, por isso ele sofre. Mas na época da ditadura ele poderia ter sido preso, ele não foi por que no Assaré tinha um Marechal, que era a ordenança do Castelo Branco e que era um grande admirador de Patativa, sendo que ainda houve uma ordem para ele se apresentar em Fortaleza, mas esse Marechal deu baixa e aliviou Patativa (LEITE, 2010).

A década de 70 se inicia com a Copa do Mundo de Futebol, no México, atrelada ao bordão de *“90 milhões em ação, pra frente Brasil, salve a seleção”*. O país estava imerso no governo militar que, além de cercear a produção artística e cultural, levantava a bandeira do *“milagre econômico”*. Conforme Ortiz (1985, p.130), *nessa época com a perspectiva real do Estado autoritário surge necessidades de reinterpretar categorias como nacional e popular por meio de uma política que priorizasse uma identidade*

“autêntica” do Brasil. Com isto as representações das instituições que promoviam os planos de desenvolvimento da região passam a ser coordenadas por chefes militares, que não reconheciam o estado e a situação de flagelo da população. O povo passava necessidade e cada vez mais a falta de água e de alimentos provocava um clima de tensão nos pequenos núcleos populacionais (COHN, p. 70).

Seguindo a mesma linha de combate, o poeta retrata em *Rádio ABC* a campanha de incentivo ao plantio de algodão divulgado pelas ondas de rádio na década de 70, a desvalorização do produto após a safra e o mascaramento dos problemas sociais do semi-árido em virtude da Copa de 70. Seguem os versos do poema:

E o nosso honesto matuto
 Sempre da roça pra casa,
 Achando que seu produto
 Vai dar lucro e não atrasa.
 De noite, perto da mesa,
 Com a lamparina acesa,
 Todo cheio de inusão
 Destranca o rádio ABC,
 Proque deseja sabê
 Que preço tem algodão.
 [...]
 Com os seus dedo grocêro
 Passa ali hora e mais hora
 Mexendo com o pontêro,
 Em toda estação demora.
 Porém seu rádio ABC
 Desta vez não qué sabê
 De negoço de algodão,
 Derne o Sú inté o Norte
 Só ta falando de esporte,
 Pelé, Garrincha e Tostão.
 [...]
 Bota o pontêro pra lá
 E é sempre uma coisa só,
 Puxa o pontêro pra cá
 E é o mesmo futibó
 E aquele nosso cabôco
 Já quage com ar de loco
 Vai ficando meio brabo
 E diz, bastante raivoso:
 Este rádio é mentiroso!
 Eu só vendendo esse diabo!
 [...]
 Na vida de agricultô
 Não há pobre que se saia,
 Pra todo lado que vou
 Tem um bicho de tocaia;
 É grande a desirguardade
 Do campo para a cidade!
 Você repare, muié,

Que grande escuiambação:
 Quinze quilo de algodão
 Não compra três de café! (ASSARÉ, 1978, pp.317-318)

Nesse mesmo período, o país divide-se em dois momentos importantes para de fato buscar os caminhos de uma abertura da política nacional. Em primeiro lugar, a crise do petróleo abalou o mercado internacional, proporcionando o declínio dos índices de desenvolvimento econômico, e pondo em questão a dificuldade do programa de economia referente aos governos militares, que vinham perdendo de forma drástica o apoio tanto do povo quanto da própria burguesia industrial, que exigia um maior controle frente à abertura de mercado com as multinacionais. (MENDONÇA e FONTES, 1996, pp.52-54)

Em segundo lugar, a falta de atenção a que as camadas populares estavam relegados, os salários baixos, seguidos de intervenções em sindicatos e o clima de censura instaurado fizeram com que as camadas populares, que outrora se apresentavam pelas vias das revoltas, mobilizassem-se por meio do movimento estudantil, das associações de moradores, da igreja e no campo, pelos sindicatos de trabalhadores rurais. (MENDONÇA e FONTES, 1996, pp.66-70)

Esses dois aspectos são importantes para entendermos o período acima citado, em que nossa história é descrita nos versos de *Eu quero* presente no livro *Cante cá que eu canto lá*. Segundo Patativa, o Brasil precisa caminhar com suas próprias pernas, logo nota-se nos versos:

Quero paz e liberdade,
 Sossego e fraternidade
 Na nossa pátria natal
 Desde a cidade ao deserto,
 Quero o operário liberto
 Da exploração patronal.
 [...]
 Quero ver o Sul e o Norte
 O nosso caboclo forte
 Trocar a casa de palha
 Por confortável guarida,
 Quero a terra dividida
 Para quem nela trabalha.
 [...]
 Eu quero o agregado isento
 Do terrível sofrimento,
 Do maldito cativo,
 Quero ver o meu país
 Rico, ditoso e feliz,
 Livre do jugo estrangeiro. (1978, p. 117).

A partir dessas perspectivas lançadas sobre a relação da economia brasileira no regime militar, que promovia uma circulação direcionada dos capitais entre as multinacionais e o mercado exterior, Sônia Regina de Mendonça e Virgínia Fontes afirmam que:

Na mediação dessa articulação triangular entre exterior- multinacionais- exterior, estava o Estado, principal tomador de empréstimos do país. Com eles, financiava a importação de equipamentos das empresas produtivas estatais e repassava créditos ao setor privado- através de agências como o BNDE, por exemplo- a taxas de juros negativas. O Estado constituía- se no agenciador da lucratividade das empresas oligopolistas. (1996, pp. 54-55).

Ainda inserindo-se nesse contexto de recessão, onde o Brasil estava imerso, o já conhecido Patativa do Assaré, por meio de suas interlocuções no programa da Rádio Araripe, no Crato, apresentado por Elói Teles (MOURA, 2008), proferia diariamente suas poesias, tecendo suas críticas ao regime repressivo, que mascarava a crise enfrentada no país.

Ainda nos anos 70, publica coletânea *Novos Poemas Comentados* (CARVALHO, 2008, p.41), lançado pela Imprensa Universitária de Fortaleza, contando com prefácio de J. de Figueiredo Filho. Após três anos, dois fatos marcaram o futuro de sua trajetória. O primeiro momento refere-se à apropriação da letra *O Vaquêro*, transformada por Fagner em *Sina*, que compõe o disco *Manera Fru-Fru* (1972). Em conversa com o neto de José Bernardo da Silva³, em 9 de janeiro de 2010, o xilógrafo Stênio Diniz se orgulha de ter passado à Patativa a primeira informação a respeito do plágio de Raimundo Fagner acerca daquela canção. Lembra o artista:

Isso, da letra de “Vaquêro”. Eu fui a pessoa que falou pra Patativa, porque ele cantou pra mim a música. Ele chegou pra mim na Gráfica (Lira Nordestina), que ele ia sempre à gráfica, pois sempre tinha uma novidade [...] Eu me arrepiei na hora! Já tinha comprado o disco de Fagner, o *Manera Fru-Fru*, “Eu venho desde menino...” Eu disse a ele que essa música já tinha sido gravada. Ele disse que era impossível por que não tinha dado a ninguém e tal... Não autorizei etc. Eu disse pra irmos à Loja Masa, que tinha um pickupzinho que a gente poderia escutar o disco com o fone. Fiquei vendo a cara dele: - Meu amigo, a música é toda minha! Inclusive a mídia fala que Fagner musicou a letra dele, mentira, Patativa cantou a música pra mim na mesma linha, no mesmo compasso. Fagner só meteu arranjo em cima, né. Perguntei como iria ficar e ele disse: - deixa pra lá que eu não quero conversa, ora deixa pra lá! Mas ele falando pra um, pra outro, pra outro, acabou que a imprensa bateu em cima e foi *Jornal Nacional*, foi *Veja*, foi a imprensa em cima... E o Fagner tinha uma turma no Sul que não gostava dele

³ Editor e dono da Tipografia São Francisco, posteriormente conhecida como *Lira Nordestina*, em Juazeiro do Norte- CE.

lá, que ele não era benquisto no início da carreira dele lá, no Rio de Janeiro e São Paulo o pessoal era meio preconceituoso com ele, aí aproveitou pra descer a crítica no homem. (DINIZ, 2010).

Raimundo Fagner teve que ir ao Assaré para poder se retratar com o poeta, pois ele não queria colocar mais em questão o ‘mal fadado’ episódio. Segundo o neto de José Bernardo, o cantor teve que entrar lavoura para poder pedir desculpas e se retratar com o poeta do Assaré. Stênio completa:

O Fagner entrou no lamaçal e foi falar com ele. Conversou com Ele e se explicou dizendo da urgência pra fazer a gravação [...] Disse que o parceiro dele, o Ricardo Bezerra, se enganou. Depois ele ficou pagando um acerto pelos danos e tudo e, pra mostrar que tinha amizade gravou um disco pra Patativa, porque na época ele era diretor da CBS, organizou um show no “Memorial da América Latina” com Patativa, para poder os dois estarem juntos [...] Mas com Fagner teve outras confusões, parece que ele num era bem direito não, porque teve um negocinho com Cecília Meireles, parece que teve outras histórias, parece que o cabra não ligava, mas início de carreira e ele muito novo, pensando que qualquer coisa popular ele podia pegar. Deve ter pensado que Patativa era um simples roceiro que não entendia de nada (DINIZ, 2010).

Esses episódios desgastaram um pouco o sentimento e a confiança de Patativa. Raimundo Gonçalves, genro do poeta, demonstra naturalmente esse tipo de relação fundamentada na confiança e no respeito que a tradição oral transmite. Esta relação é bem nítida quando o genro explica sobre a propriedade herdada e deixada pelo Sinhozinho. Segundo ele, em entrevista cedida em 12 de janeiro de 2010:

Patativa deu a parte da herança que recebeu da mãe a Boaventura (padrasto). Nós temos um direito por que é uma coisa do Memorial, mas se deixar de ser do Memorial passa a ser do Boaventura, por que Patativa deu e nós tudo vimo ele dá. O que ele fez não será desmanchado e aqui nesse nosso meio, nessa família tudo é assim, dando a palavra não precisa assinar papel não. Falou tá falado. E Patativa era assim se ele dissesse uma coisa, pronto! Porque eu acho que o homem é a palavra. Só é homem se você assinar o documento? [...] Porque papel assinado por cabra sem vergonho - meu amigo- num vale um pingão! (GONÇALVES, Raimundo, 2010).

Um ano após o falecimento do editor José Bernardo, o segundo momento marcante para Patativa foi o seu atropelamento em Fortaleza, na Avenida Duque de Caxias (CARVALHO, 2008, p.41), acontecimento que o marcará para o resto de seus dias. Fugindo de uma possível amputação, ficara dependente inicialmente de um aparelho ortopédico e posteriormente de sua inseparável muleta. Após esse

acontecimento, Patativa é obrigado a deixar a lida pela falta de condições físicas para continuar lavrando a terra. Segundo Chagas Gonçalves, em entrevista cedida em 12 de janeiro de 2010, Patativa tentou não deixar o seu ambiente de inspiração e a partir daí tentava não se distanciar de sua lida:

Mas ele quebrou a perna e ainda continuou com umas rocinha, mas era pagando um serviço, mas ele puxar no cabo da enxada mesmo foi até por volta dos 70 anos de idade. Acho que ele trabalhou até 1979, por aí assim. Porque ele sofreu o acidente em 1973, aí ele ainda ficou aqui pelejando com umas rocinhas, mas depois desenganou mesmo que não ia mais, embora vontade tivesse é tanto que dois dias da semana ele passava aqui na Serra na casa de Inês que é casada com meu irmão, Raimundo Gonçalves. (GONÇALVES, Chagas, 2010).

Ainda versando sobre o mesmo tema e sobre a resistência do poeta, enfrentando problemas de locomoção e sua possível permanência nas atividades do campo, Seu Raimundo e Dona Inês são precisos nos comentários que nos foram cedidos em entrevista no dia 12 de janeiro de 2010: *em 75 ele veio e ainda plantou uma roça aqui mesmo com a perna quebrada, porque a enxada servia de muleta, aí ele trabalhava* (GONÇALVES, 2010). Percebe-se diante de tais episódios a resistência e a criatividade de um matuto que, literalmente, se apóia em seus instrumentos de trabalho e de sobrevivência.

Estar em situações limítrofes se configurava um difícil lema, que representava grande parte da população brasileira nas mais diversas regiões do país. Logo, o quadro de insatisfação e mobilizações políticas deflagra em 1978 um momento de greves de operários no *ABC paulista*, os quais clamavam por melhores condições de trabalho e, sobretudo, respeito àqueles que atuam na legitimação e no desenvolvimento do setor industrial. Nesse mesmo ano Patativa do Assaré lança pela Editora Vozes o *Cante lá que eu canto cá- Filosofias de um trovador nordestino* com o qual mostra à sociedade, por meio da sua despretensiosa linguagem cabocla, a discrepância existente no Brasil, mostrando os problemas enfrentados pelos trabalhadores, sejam operários, sejam camponeses.

O autor traz ao público uma obra sólida, representando sua maturidade enquanto homem e enquanto poeta. Nessa produção, ele narra o esquecimento do indivíduo, a relação entre o homem e a natureza, a inserção das instituições governamentais, como também as injustiças sociais vivenciadas. Nela o poeta demonstra sua maturidade ao

trabalhar sua matéria poética a partir da afirmação de uma linguagem cabocla. Representa não uma obra panfletária, mas relata pelas suas composições os problemas que atravessam décadas, porém estruturados com base na sua mundividência e também na musicalidade, na rima, nos aspectos estéticos peculiares, sustentáculo de toda sua poesia.

Com a divulgação pela imprensa das reivindicações populares e a participação política do povo no processo político- democrático brasileiro, o nome de Patativa ganha agora o gosto dos intelectuais, que o viam como uma representação na luta popular, quando o momento exige uma aproximação entre o poeta e os movimentos de oposição à proposta de política vigente. O poeta cai no gosto dos movimentos estudantis e dos intelectuais. Participa de congressos da União Nacional dos Estudantes – (UNE), é homenageado pela *Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência- (SBPC)*, realizado em Fortaleza, cujo tema *Cante lá que eu canto cá* proporciona um enaltecimento frente à intelectualidade brasileira, que se encontra no debate sobre a abertura política democrática e, por conseguinte, pela redemocratização do Brasil. E Patativa representava simbolicamente a figura do povo. (CARVALHO, 2008, p.44).

Nesse mesmo período, escreve textos para compor uma instalação na Bienal Internacional do artista do Cariri Stênio Diniz, intitulado *Prisão*. A obra, misto de textos, xilogravuras e sons de correntes, despertou a ira da censura, que não poupou olhares e, conseqüentemente, interditou a instalação, *convidando* Stênio a deixar São Paulo em direção a Juazeiro do Norte, no Ceará. Segundo o próprio artista, em entrevista cedida em 09 de janeiro de 2010, todo o material da instalação fora confiscado pelo regime:

Eu tava em São Paulo em 77 e uma amiga chamada Sulamita Mares, tava hospedado na casa dela e ela me avisou das inscrições pra Bienal Internacional de São Paulo, faça o projeto. Fiquei maluco porque tinha tentado a Nacional e tinha sido recusado. Um protocolo pior pra internacional. Coloquei e fui selecionado. Camuflei. Coloquei o Projeto “Prisão” como consequência de emigração, o que acabou agradando “os homi”, porque coloquei que as pessoas que saíam do Norte, pensando que iam encontrar um paraíso cheio de oportunidade, acabavam encontrando outra cultura, muitas vezes se descaminhando e caíam na marginalidade e conseqüentemente iam parar numa prisão [...] Eu fiquei besta porque do Nordeste só aprovaram dois, o meu e o de Bené Fonteles.[...] Nisso entra Patativa. Pedi pra ele fazer um cordel pra esse projeto, porque dentro do projeto eu coloquei que um poeta popular iria fazer a apresentação do projeto. Ele fez os cordéis, que chegaram no dia da abertura (DINIZ, 2010).

Nos decisivos anos 1980, o Brasil vive um momento de insatisfação geral em relação aos setores destinados a desenvolver projetos sociais e, sobretudo, se instala o clima de revolta diante da política econômica, imersa no descontrole inflacionário, assim como às obrigações geradas pela dívida externa. Além disso, ficam mais evidentes as organizações civis e políticas, as quais tentam conquistar o direito de eleições diretas.

Diante deste processo, a população e os diversos setores da oposição exigiam o fim do longo período de regime militar. Nessa época, diversas manifestações culturais das regiões brasileiras expuseram suas opiniões diante do processo de luta em favor da democracia, dentre os quais a literatura de folhetos do nordeste adquire fôlego para sair da crise instaurada pelos quase vinte anos de regime autoritário. (CURRAN, 2001, pp. 212-213)

Neste momento de reivindicação o poeta Patativa tem o privilégio de renomear a antiga Tipografia São Francisco, que ainda não havia saído da crise característica nos momentos de instabilidade causados também pelas políticas econômicas da ditadura. A nova tipografia batizada pelo nome de *Lira Nordestina* representava um momento de renovação e de produção de jovens poetas e de xilógrafos. A partir deste momento, em que se exige transparência e mudança, Patativa sobe em palanques para também deixar suas mensagens e pedidos de realização das eleições diretas, em 1984. O poeta, já consolidado como um representante do povo proferia nos palanques os versos:

Neste espaço dos vinte anos
Que a gente entrou pelo cano
A confusão é completa
Mode a coisa miorá
Nós vamos bradá e gritá
Pelas inleição direta. (ASSARÉ,1990, p.274).

A campanha das eleições diretas veio a público, proporcionando grande euforia da população, que não obteve êxito total, pois a proposta da *Emenda Constitucional Dante de Oliveira* fora rejeitada, mas pouco tempo depois um dos principais líderes do movimento, Tancredo Neves fora eleito pelo Colégio Eleitoral por eleições indiretas. O presidente eleito passa por complicações de saúde, que o levam à morte, em 1985. O mercado de editoração de folhetos tem uma nova perspectiva de atuação diante dos fatos instaurados na década de 80, só antes vista no suicídio de Vargas, pois foram

encontrados diversos títulos diferentes sobre a morte de Tancredo, sentimento coletivo agora testemunhado pela tevê e transposto para os versos do cordel. (CURRAN, 2001, p. 217)

Após uma vida de produção e de vasto reconhecimento, Patativa do Assaré é homenageado, recebendo o título de Doutor *Honoris Causa* por algumas universidades, dentre elas a Universidade Regional do Cariri – (Urca), e também aumenta sua popularidade a partir da participação de Shows de Fagner, em São Paulo, no Memorial da América Latina, sendo ainda agraciado com o lançamento de discos (Canto Nordestino- por Rosemberg Cariry e o compacto 80 anos de luz- por Stênio Diniz). Faz participações na novela *Renascer* (2002), da Rede Globo, empresta ainda seu nome à Rodovia que liga Assaré a Antonina do Norte, além de também ceder seu apelido para diversos prédios, avenidas, monumentos, teatros no Ceará. Patativa do Assaré ou Assaré do Patativa?

O ano que sucede a sua participação na novela global proporcionou uma maior visibilidade ao “Caboclo do Assaré”. Nesta época, confirma-se a maturidade e respeito pela figura vista como mítica pelo sertanejo, através do lançamento de obras imprescindíveis para o reconhecimento do poeta em vida: *Patativa 85 anos de poesia e de luz*, além do livro *Aqui tem coisa*, pela Secretaria de Cultura do Ceará. Em contrapartida aos diversos empreendimentos lançados para homenageá-lo, a morte de sua esposa Berlarmina Cidrão, Dona Belinha, o deixa sensivelmente abalado. Em poema que compõe o livro *Cante lá que canto cá* o poeta descreve a importância de sua esposa nos versos de *Você se lembra?* Assim descreve:

Eu rude bardo, uma paixão cantava
 E lhe julgava nos doces cantos,
 A camponesa minha preferida,
 Para na vida consolar meus prantos.
 [...]
 Cumprindo as juras com prazer infindo
 Cantando e rindo pela vida afora
 A gente via no conjugal ninho
 Luz e carinho de uma nova aurora.
 [...]
 Longe e saudoso nesse meu retiro,
 Triste suspiro do meu peito arranco,
 Eu quero ainda no meu lar viver!
 Eu quero ver o seu cabelo branco.
 [...]
 Querida esposa, guia do meu norte,

Vejo que a sorte veio contra mim;
Para quem tem coração sensível,
É muito horrível padecer assim. (1978, pp.163-164)

Os olhares da mídia se voltam para o poeta cada vez mais homenageado e lembrado, reconhecido pelo povo, pela política de forma indistinta, seja pelos movimentos populares e articulações de esquerda que se afinavam pela crítica social, ou pela postura da direita, que tinha noção da influência do poeta nas camadas populares.

Diante do assédio ao poeta, que nos fins da década de 70 se configura a partir do *Cante lá que eu canto cá* como uma voz que fala para uma sociedade bipartida e díspare, pois seu desejo de produzir ainda continuava e a verve proporcionava a Patativa o lançamento de duas grandes coletâneas de poemas.

A primeira, publicada ainda em vida chama-se de *Balceiro*, trazia a reunião de poetas da Serra de Santana e do município do Assaré e a segunda reunião de poemas criados em duelo com Geraldo Alencar, intitulada de *Ao pé da mesa* (2002), foi publicada alguns meses após seu falecimento.

O sertão era visto por Patativa como um ambiente dividido, assim como a sociedade que ele também enxergava. O ambiente sertanejo aparecia ora de forma idílica e verde, ora aparecia cruel e seco. Patativa aproveita nessa obra uma característica muito utilizada na poética sertaneja: o *desafio*, modalidade executada geralmente pelos violeiros e emboladores do Nordeste e que traça o sertão ainda edificado pelos caminhos das tensões. O próprio título da obra quando explicita o *cá* e o *lá*, trazem consigo um desejo de olhar para um passado para tentar modificar o sertão no presente.

No entanto, podemos pensar ambos os referenciais, o *cá* e o *lá*, como meio de desmistificar uma situação de estereotipia, muitas vezes, relegada ao homem do campo, pois quando pensamos em modernização geralmente nos referimos ao ambiente urbano. O campo e a cidade são referências espaciais, nas quais o poeta busca respostas diante de uma perspectiva pendular de um sertão que ressurgue nas mais variadas formas. Seu sertão dialoga entre estes espaços, representa um jogo de perguntas e respostas, geralmente tensas, no qual as possibilidades reaparecem diante da negociação entre os espaços rurais e urbanos. Seu sertão, assim como o tempo e o espaço, representa um

terreno movediço. Não se sabe quando é o momento de cantá-lo, muito menos quando chega a hora de lamentá-lo.

3 O SERTÃO E A VOZ DE PATATIVA DO ASSARÉ

Ao discorrermos primordialmente sobre o norte teórico, no primeiro capítulo, para melhor fundamentarmos nossa análise nos pilares que proporcionam uma abordagem pouco conhecida da crítica referente às formações poéticas enfatizadas pela voz, assim como as estruturas veiculadas pelo Romanceiro Popular do Nordeste. Deste modo, alicerçamo-nos os conceitos de *cultura, de literatura e de popular* a fim de desconstruir os significados preestabelecidos, destes mesmos conceitos, representados pelos respectivos viveres da cultura burguesa, nos quais se concretizaram os valores ideológicos da cultura ocidental, que se firmaram a partir da crítica e da produção científica incipientes nos países em desenvolvimento, quiçá colonizados.

Desconstruir conceitos, nos quais as cargas de significação percorreram longas distâncias durante os séculos, não é uma tarefa fácil de ser ouvida por boa parte daqueles que estão muito presos ao universo da escrita, pois esta forma tende a legitimar o prestígio na sociedade, muitas vezes, pela imposição de certos aspectos culturais não condizentes com a própria realidade da maioria da população. Nesse sentido, sabemos que o terreno que envolve a cultura oral, o Romanceiro Popular do Nordeste, mais especificamente a literatura oral, é um terreno instável e carente de estudos que fujam das análises que priorizam a estrutura, a rima, o verso, a estrofe, os modelos pré-concebidos.

Carecemos, neste momento, de análises que dialoguem, não somente a estrutura física ou palpável do poema trancafiado no papel, pois teremos mais abrangência quando deixarmos de negligenciarmos, na cultura oral, a voz, a força da palavra, o seu contexto e os instantes de performance, os quais se completam na tensão entre a situação, o cancionista e o respectivo público. Cada elocução, seja ela emitida pelo autor dos versos ou por um curioso intérprete, é única em si mesmo. São exclusivas a cada situação e a cada contexto.

Daí vemos agora, a importância da desconstrução dos conceitos acima citados. Como não elencarmos como cultura as manifestações decorrentes de comunidades carentes, comunidades tradicionais, camadas mais desprivilegiadas da população?

Como não colocarmos em pauta o debate, mesmo na academia, sobre a valorização das manifestações produzidas no calor dos acontecimentos ou de improviso? Cultura e literatura podem ainda ter significado fixo?

Em sequência, vemos como instrutiva a associação da vida do poeta Patativa do Assaré aos fatos relacionados ao contexto sócio-político e econômico do Brasil, como estrutura macro, até chegarmos a uma estrutura regional, vivenciada pela população do sertão nordestino em pleno século XX, pois o poeta foi testemunha viva dos acontecimentos deste período, muitos deles cantados e posteriormente transcritos na sua poesia. Essa relevância cronológica tem uma tendência didática muito comum em nosso objeto de estudo, no qual temos a influência de duas instituições que muito contribuíram para as primeiras plataformas de divulgação da cultura oral: a igreja e a escola.

Neste capítulo daremos ênfase ao deslocamento do conceito de sertão, sob a perspectiva de historiadores e de escritores representantes do cânone literário, para chegarmos, a partir das poesias contidas no livro citado de Patativa, a uma aproximação de suas reflexões sobre o seu sertão interior, vivido. Não podemos nos esquecer de relacionar as suas criações ao lugar, ao espaço, às personagens, ao tempo e a linguagem empregada nas suas respectivas criações, nas quais durante um bom percurso de tempo foram erigidas através do trato com a voz e pelo respeito da palavra falada, cantada.

Poderemos ter a partir de agora um contato maior com referências e suportes utilizados pelo poeta do Assaré, os quais servem de alicerce para a concretização da poesia cantada e seu percurso que se alimenta da herança vocal do classicismo, quando a voz estabelecia sua existência, até chegar às canções de protesto do século XX como reflexo na América Latina, dos longos anos de Regimes Militares. Neste caminho, observa-se na cultura brasileira, por conta das correntes modernistas, uma dissociação da poesia ao canto, assimilando os ares da modernidade, que traziam o futurismo, o concretismo, o dadaísmo e outras vanguardas européias, mesmo que alguns intelectuais brasileiros optassem pela imersão na cultura brasileira com intuito de pensar o Brasil, uno e plural.

3.1 Sertão e literatura

É fato que ao pensarmos em sertão somos conduzidos a vislumbrar um ambiente hostil, áspero e extremamente inóspito. Várias são as recorrências na cultura brasileira que elevam a este ambiente um status, ainda hoje, de miserabilidade, atraso e por que não dizer de ignorância?

Fome, seca constante, folhas urticantes, caatinga, lugar de índio, ambiente de natureza hostil, beatos, romarias, fanatismo religioso, cangaço, conflitos entre famílias, patriarcalismo, brigas pela posse de terras, fim de mundo. Tais características correspondem ao quadro de representações comumente relacionadas ao sertão pelo senso comum, pelas vias mais exclusas de informações mais próximas, imprecisas sobre o ambiente histórico e culturalmente associado à região do semi-árido nordestino.

De fato a história, a música, a literatura, o cinema, as artes plásticas e a televisão contribuíram bastante para um tipo de divulgação do sertão como “topos” de possibilidades raras. Dentro desta perspectiva lançada pelas manifestações culturais de um lugar à míngua, o sertão se mostra guerreiro diante do esquecimento das autoridades, nas mais diferentes instâncias de poder, pois alia falta de recursos e a criatividade peculiar do sertanejo com a finalidade de viver “o agora”, de forma digna.

Assim, torna-se necessária desmistificar a ideia de sertão veiculada, ao passar dos anos, pela ótica de intelectuais como Capistrano de Abreu, José de Alencar e Euclides da Cunha, fragmentos que ainda marcam nossa cultura. Análises importantes para que possamos chegar à visão de um sertão vivenciado e entendido por Patativa do Assaré em sua obra de 1978, o *Cante lá que eu canto cá*.

Sertão representa um termo que pressupõe uma dificuldade de conceituação, esteja ele representado pelos documentos oficiais ou mesmo diante das representações associadas à literatura, clássica ou popular, como também atravessa a produção cinematográfica brasileira, na segunda metade do século XX. Estas representações deixam evidentes várias das concepções do termo sertão edificadas no entorno dos dois últimos séculos.

Hoje se percebe que “sertão” é representativo de uma gama de significados que foram elaborados de acordo com o tempo e, principalmente, com a visão daquele que o vê. Para além da questão geográfica, vinculada por muito tempo ao termo, o sertão possui como qualquer outro espaço, dimensões históricas e aspectos culturais, os quais se recriam conforme suas necessidades.

A palavra sertão é de grande importância para que possamos entender o processo de colonização do Brasil, mais diretamente a exploração e formação do interior nordestino. Perceber os sentidos e significados que o termo em questão foi assumindo com o passar do tempo, e de acordo com a mentalidade daqueles que o constituíram.

São várias as acepções básicas referentes ao sertão que vêm se constituindo de forma gradativa na mentalidade de suas respectivas épocas. *De-Sertum* toma corpo como uma das primeiras referências ao ambiente inóspito como aquele que “sai da fila, da linha, do rumo”. No entanto, a palavra começa a ser utilizada pelos jargões militares para significar a “aquele que deserta” ou simplesmente, o desertor, o que desaparece (VICENTINI, 1988, p.45).

Associado ao termo surge uma seqüência que indica a construção do significado do *topos* sertão. *Certum*, *certão*, *desertanum* são exemplos para designar àquele ambiente a ideia de “lugar incerto”, ou seja, cria-se a relação de distanciamento entre o sertão e aquele que fala, como também, iniciam-se as relações de oposição entre o litoral e o interior. Esta relação cada vez mais explorada a partir do século XV, com a colonização do Brasil pelo português traz ao termo o distanciamento de quem observa o “interior” ainda do mar, de quem o percebe à distância. Assim o sertão reaparece como o lugar do outro, lugar de fronteira, o espaço “mais além” (VICENTINI, 1988, p.45).

Pela necessidade de encontrar algo que realmente representasse a nacionalidade brasileira, escritores e intelectuais divulgam a partir do final do século XIX até meados da segunda metade do XX, um sertão distanciado, com roupagem nativa, com ideologia européia e com teorias que representavam mais o pensamento eurocêntrico do que a própria cultura brasileira.

Nestes casos o distanciamento se dá por dois motivos. O primeiro refere-se a distância que os escritores tinham com o ambiente descrito e explorado. O segundo motivo reflete o desinteresse dos intelectuais com o objeto analisado, pois o

compromisso com as questões de alteridade empobreciam as narrativas e análises elaboradas.

Na obra do sergipano Sílvio Romero entrecruzam-se nuances, nas quais a crítica literária traçaria o entendimento das obras conforme os alicerces do *meio*, da *raça* e do *momento*. Em busca de respostas que explicassem melhor as manifestações literárias, Romero se ateve a destinar como fundamental e preponderante a influência da raça como elemento norteador de nossa nacionalidade. É na perspectiva do europeu, que o autor discorre boa parte de sua teoria fundamentada no evolucionismo. A prioridade no processo de povoamento e, conseqüentemente, a mestiçagem brasileira, diante dos olhos de Romero, configuravam-se no cruzamento entre portugueses e negros, sendo que fora relegado um espaço minoritário à cultura indígena, mesmo nas regiões Norte e Nordeste do país.

Ao se deter a um tipo de cruzamento étnico *áfrico-lusitano*, no qual tendência uma purificação racial, de predominância portuguesa, o autor deixa transparecer o direcionamento de sua análise para as regiões onde a fixação dos troncos étnicos africanos foi mais recorrente. A exploração extrativista, assim como a cultura canavieira desenvolveram-se nas terras litorâneas, as quais priorizaram a adaptação do africano a este tipo de empreendimento. Em Romero fica fácil observar uma análise da formação brasileira vista ainda do ponto de vista colonialista, ou simplesmente, vista pelos olhos do litoral. Nesse caso, a visão do interior do Brasil e de suas peculiaridades é ainda incipiente, pela qual se priorizam as teorias de branqueamento das regiões e, principalmente, do elemento brasileiro em voga: o mestiço.

Mesmo trabalhando sua crítica pelo viés da raça, Sílvio Romero traça um perfil que privilegia suas inclinações para a importância do elemento português em detrimento do africano e delega ao indígena uma importância exígua, desarticulando-o do processo de formação do Brasil. Diante desta perspectiva, Romero demonstra seu desejo:

Devemos desejar que em nosso país a imensa mestiçagem da população seja habilmente reforçada pelo elemento branco. Mas historicamente é de justiça e verdade conferir ao negro papel mais eminente do que ao botocudo, ente fraco, desequilibrado e prestes a extinguir-se. É a luta pela existência; o mais débil devia ser devorado. O exato conhecimento de nossas condições etnográficas facilita a compreensão dos tipos literários. (ROMERO apud Cândido, 1978, p.47)

Vale ressaltar que apesar de uma dificuldade no acesso às regiões e pelas incipientes vias de comunicação, as quais os estudos mais aprofundados “do interior” foram constantemente subjugados, vemos no romantismo uma proteção veemente não somente pelas questões do gentio. Entretanto, busca-se entender a mestiçagem, a fim de se legitimar uma identidade nacional “mais brasileira”, na qual se apoiava a exploração do interior e da figura cabocla, menos preso aos moldes europeus. De modo que, em nosso romantismo, presenciamos como processo de legitimação da identidade brasileira, a tradução do nativismo pelo caboclismo.

A influência da escola romântica trouxe ao mundo a experiência de vivenciar os costumes, os modismos, a literatura e a cultura relacionada à época. Trouxe ainda, ao público, a expansão dos sentimentos e as angústias do indivíduo. Para Romero, a influência romântica o faz refletir sobre as discrepâncias das teorias européias e sua relação com a cultura brasileira, pois havia a necessidade de produzir teorias que priorizassem o estudo, nos quais estivessem valorizados elementos representativos da brasilidade. Deste modo, Silvio Romero é considerado um dos primeiros intelectuais brasileiros a ver na poesia popular, principalmente da região Nordeste, o caminho para se chegar à identidade nacional.

Ao final do século XIX, os estudos que davam preferência à análise sobre o ambiente sertanejo, privilegiavam sua compreensão pelo horizonte de bandeirantes, estrangeiros, latifundiários, políticos e também pela ótica dos representantes da Igreja. No entanto, Capistrano de Abreu lança mão de uma abordagem de sertão que se justifica pela necessidade de expansão dos colonizadores, quando estes buscam expandir suas “vias de comunicação” para além do litoral de São Vicente, para além das terras do Norte e para além do litoral nordestino.

Cada “sertão” com suas particularidades bem definidas. Em São Vicente, a violência dos bandeirantes para com os nativos foi uma das características mais marcantes e, o cenário de barbárie foi um dos mais lembrados pela historiografia brasileira. No Norte, as vias de comunicação não se estabeleciam por terra, em sua maioria, os rios e seus afluentes facilitavam tanto o reconhecimento, quanto o escoamento de produtos.

No Nordeste, a colonização se efetiva de forma dificultosa pela presença hostil dos índios, os quais protagonizaram conflitos de resistência ao seu ambiente nativo. As

capitanias da Bahia, de Pernambuco, do Ceará e do Maranhão tiveram formas diferentes de colonização. Entretanto, os fatores que são comuns a todas as capitanias citadas foram as tentativas de domesticar os nativos e a exploração das veredas, trilhas e estradas seguindo o curso dos rios. Esta relação foi de suma importância tanto para o estudo dos grupos indígenas, quanto para o estudo das diversas bacias hidrográficas no interior do Brasil.

O caso do Ceará, em especial, reflete-nos uma particularidade, pois fora uma das poucas capitanias que fizeram um movimento contrário às demais, ou seja, fora diante das manifestações da Confederação do Equador, que a capitania cearense se insurge contra as terras de marinha.

O sertão descrito por Capistrano possui uma competência errante e, por sua vez, comunicativa. Nele, ao dar voz aos excluídos ou aos nativos, o autor retrata a importância da exploração das terras do interior legitimada pelo ciclo do gado, tendo como elementos imprescindíveis a carne, o leite e o couro. Assim, Abreu relata o trecho que compreendia as margens pernambucanas do rio São Francisco:

Por esta margem do São Francisco existiam numerosas tribos indígenas, a maioria pertencente ao tronco Cariri, algumas caribas como os Pimenteiras, e até tupis como os Amoipiras. Com elas houve guerra, ou por não quererem ceder pacificamente as suas terras, ou por pretenderem desfrutar os gados contra a vontade dos donos. Estes conflitos foram menos sanguinolentos que os antigos: a criação de gado não precisava de tantos braços como a lavoura, nem reclamava o mesmo esforço, nem provocava a mesma repugnância; além disso abundavam terras devolutas para onde os índios podiam emigrar. (ABREU, 1969, p.160)

Uma das características substanciais para a aceitação do indígena neste contexto de colonização por exploração e barbárie, foi o fato dele possuir um fácil e bom trato com os animais, possibilitando, por sua vez, uma inserção nesse modelo social, como também sua ressignificação e respeito pela figura do vaqueiro.

A sociedade do couro ou ciclo do couro se fez necessária não só para o povoamento do Nordeste brasileiro, como também fez surgir uma nova organização social, sobre a qual utensílios, apetrechos e atividades que formaram novos hábitos são ainda utilizados nos dias de hoje. Sobre a “Época do couro”, Capistrano afirma:

Pode-se apanhar muitos fatos da vida daqueles sertanejos dizendo que atravessaram a época do couro. De couro era a porta das cabanas, o rude leito aplicado ao chão duro, e mais tarde a cama para os partos; o mocó ou alforje

para levar comida, a mala para guardar roupa, a mochila para milhar cavalo, a peia para prendê-lo em viagem, as bainhas de faca, as broacas e surrões, a roupa de entrar no mato, os bangüês para cortume ou para apurar sal; para os açudes, o material de aterro era levado em couros puxados por juntas de bois que calcavam a terra com seu peso; em couro pisava-se tabaco para o nariz.” (1969, p.162).

A presença de novos ofícios trouxe ao sertão a representação do homem encourado, mais conhecido como vaqueiro, o qual ainda hoje simboliza um dos elementos significativos da cultura sertaneja. O herói do sertão desenvolveu-se a partir do encontro entre indígenas, europeus e caboclos, trabalhando na lida com o gado, criando fama por ser zeloso e destemido, com ele se enchem de fantasia as histórias que circulavam no boca a boca, nas baixadas e campinas sertanejas. Sobre este ofício, o autor infere:

Adquirida a terra para uma fazenda, o trabalho primeiro era acostumar o gado ao novo pasto, o que exigia algum tempo e bastante gente; depois ficava tudo entregue ao vaqueiro. A este cabia amansar e ferrar os bezerros, curá-los das bicheiras, queimar os campos alternadamente na estação apropriada, extinguir onças, cobras e morcegos, conhecer as malhadas escolhidas pelo gado para ruminar gregariamente, abrir cacimbas e bebedouros. Para cumprir bem com seu ofício vaqueiral, escreve um observador, deixa poucas noites de dormir nos campos, ou ao menos as madrugadas não o acham em casa, especialmente de inverno, sem atender às maiores chuvas e trovoadas, porque nesta ocasião costuma nascer a maior parte dos bezerros e pode nas malhadas observar o gado antes de espalhar-se ao romper do dia, como costumam, marcar as vacas que estão próximas a ser mães e trazê-las quase como à vista, para que parindo não escondam os filhos de forma que fiquem bravos ou morram de varejeiras (ABREU, 1969, p.162).

Além da figura do vaqueiro, o sertão foi divulgado partindo dos pressupostos teóricos de escolas literárias, que viam nas suas peculiaridades as formas mais significativas de identidade brasileira. Assim como o vaqueiro, o homem do interior foi elemento basilar para a prosa romântica reintegrar seus horizontes acerca da identidade nacional. Inicialmente aos olhos do indianismo, tendo o índio como representação do Brasil e, em seqüência o homem do interior, aquele que vive da terra como representação daquilo que é realmente brasileiro. De certo, vale frisar que, ainda sob uma forte influência do pensamento eurocêntrico, o sertão fora sempre colocado em relevância, no entanto de forma bastante distanciada de uma realidade local e, porque não dizer, regional.

Na prosa romântica o indianismo realizara uma função importante para contextualização, no campo literário, do que a Independência realizara na política: a autonomia na linguagem. Segundo Nelson Werneck Sodré (1986, pp. 322-323), em José de Alencar observa-se um esforço no trato com a linguagem, na qual se ampliam as possibilidades de “transpor a variedade regional brasileira”, partindo da análise indistinta entre o meio urbano e o meio rural, como também circulando entre as mais diferentes regiões.

A pujança da obra de Alencar se faz presente por dois fatores. O primeiro se apresenta na influência que o teatro e o jornal tiveram em sua formação, com os quais conseguiu reunir um público satisfatório para apreciação dos futuros romances, que saíam em opúsculos e folhetins.

O segundo fator retrata um autor que discorre sobre as diversas regiões do país, assim como alude sua descrição de costumes, fundamentando-se na busca de elementos representativos de uma identidade nacional. Alencar pondera sua impressão do Brasil a partir dos romances indianistas, ainda sob o paradigma externo. Edifica uma literatura regionalista, percorrendo o interior do país, traçando o perfil do gaúcho interiorano, como também do sertanejo nordestino. Finalmente, o autor denuncia os hábitos da burguesia da corte do Rio de Janeiro.

Ao passo que o indianismo construía sua proposta para colocar o indígena como elemento credenciado para representar aquilo que é nacional, o sertanismo o descredenciava com a prerrogativa de que no Brasil do interior, estavam ainda preservadas as características e costumes, nos quais a identidade nacional permanecia sem a interferência externa. Transfere-se ao sertanejo, e não ao índio, a tarefa de representar o Brasil, pela exuberância dos quadros naturais, contrastando com aquela realidade construída nas cidades, pois, para o sertanismo, estas estavam corrompidas pela influência externa. Assim Sodré conclui:

No sertanismo verifica-se o formidável esforço da literatura para superar as condições que subordinavam aos modelos externos. Existe, nos indicadores da ficção romântica, sinais evidentes desse esforço. Verificaram logo que o índio não tem todas as credenciais necessárias à expressão do que é nacional. Transferem ao sertanejo, ao homem do interior, àquele que trabalha na terra, o dom de exprimir o Brasil. Submetem-se ao jugo da paisagem, e pretendem diferenciar o ambiente pelo que existe de exótico no quadro físico – pela exuberância da natureza, pelo grandioso dos cenários, pela pompa dos quadros rurais. Isto é o Brasil, pretendem dizer. E não aquilo que se passa no ambiente urbano, que copia o exemplo exterior, que se submete às influências distantes. E levam tão longe essa afirmação de

brasilidade que são tentados a reconstituir o quadro dos costumes. (1986, pp. 323-324)

Nesta época foram diversos autores que trabalharam sobre o viés de uma literatura com bases no sertão ou tendo o fator regional como referência explicativa para o Brasil em sua totalidade. Além da figura de José de Alencar, destacamos os escritores Bernardo Guimarães, Franklin da Távora e Visconde de Taunay.

Embora seja elencado pela crítica como um escritor de poucas habilidades de escrita e estilo, Bernardo Guimarães traz consigo um trato com a linguagem oral, que poucos escritores de sua geração tiveram coragem de explorá-la. O autor desenvolve seu raciocínio de acordo com os elementos tradicionais presentes nas narrativas orais, com os quais abre os caminhos para elaboração de características de cunho épico diante de suas obras. Deste modo é fácil observar que Bernardo desenvolve uma característica, que poucos escritores da literatura canônica exercitaram, o ato de transpor para o papel os traquejos da “contação de histórias” presente nas manifestações tradicionais, geralmente influenciadas pela cultura oral.

Fascinado pelo “contar histórias”, Bernardo se utiliza da linguagem para transcrever os costumes e também para descrever o ambiente de forma detalhada, deixando transparecer uma noção demasiada do real. Dividido entre o romantismo e a própria realidade, traz consigo além do contraste e dúvidas que a própria estética romântica suscitava um apego muito forte à cultura oral, fator diferencial em sua abordagem crítica.

Na obra de Franklin da Távora, diferentemente dos fatores externos que influenciam a obra de Alencar, segue a linha dos românticos de sua geração, que valorizavam os aspectos locais. Trabalha sob a perspectiva de “busca do nacional pelo regional”, com a qual se buscava uma valorização do ambiente, e também de uma legitimação de características peculiares do homem em suas respectivas regiões. Diante desta ideia regionalista buscava-se o homem, como símbolo representativo do Brasil, que estivesse imune às interferências daquilo que viesse de fora do país. (SODRÉ, 1986, p. 325)

Nele, o apego à narratividade se desenvolveu fundamentando-se nos dois tipos de brasileiros, que julgava legítimos: o nortista e o nordestino do interior. Suas

narrativas demasiadamente históricas tentavam se apoiar na veracidade regional, a fim de encontrar nos ambientes que descrevia e nas personagens, a cor local. O puritanismo de Távora fez com ele defendesse um discurso de produção literária, que representasse o Brasil pelos fatores regionais: a literatura do Norte.

A relevância de Visconde de Taunay para a prosa regionalista está na sua abordagem diante do que era comum aos demais escritores. Taunay escrevera o que vira, o que realmente observara nas suas expedições militares, fundindo sua herança artística ao seu entusiasmo militar, aguçou sua memória visual, descrevendo ambientes com “miúda fidelidade” de modo a representar aquilo como foi realmente visto e assimilado.

Essa minúcia de detalhes e de retratar aquilo como realmente fora assimilado, emprega à verossimilhança uma aproximação com o pitoresco, que nenhum outro escritor desenvolvera como ele. O pitoresco na ambientação dos lugares, assim como essas características específicas na linguagem de Taunay é vista por Nelson Werneck Sodré como:

Aquilo que em Bernardo Guimarães e em Franklin Távora é procurado nos costumes, Taunay encontra no pitoresco, e principalmente no pitoresco da paisagem. Vai além, entretanto, e torna-se um precursor daqueles que buscam o pitoresco na língua, esforçando-se por trazer ao romance a maneira coloquial de contar. De sua extensa obra, em que as repetições se sucedem, salvam-se *Inocência* e *A Retirada da Laguna*, em que tipo, o guia Lopes, representa o papel do sertanejo no romance e avulta sobre todos os outros, denunciando a preocupação linear e básica de Taunay em decalcar a realidade, em fornecer-lhe, na ficção, uma correspondência simétrica. (1986, p.326)

Por esta busca em caracterizar o ambiente sertanejo e seus costumes pela maneira de não participação efetiva nesses ambientes determinados, alguns pesquisadores apontam a visão da canônica da literatura do sertão, como Julie Cavignac acrescenta:

A corrente literária regional do fim do século XIX – liderada por José de Alencar, Franklin da Távora, mais tarde por José Américo de Almeida, Graciliano Ramos e, numa certa medida, que vai até Jorge Amado – revelou ao resto do país a situação dramática do interior do Nordeste. Os autores insistem sobre a miséria e a seca, o despotismo dos fazendeiros, o atavismo dos sertanejos etc. Esta tomada de consciência pelas elites esclarecidas da situação do nordeste é acompanhada de prudentes pesquisas sobre cultura regional (2006, p.51)

O curioso é que, no início do século XX, uma obra instaurou perspectivas adversas a toda uma ordem sobre o sertão, que fora construída a partir da segunda metade do século XIX. *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, não fora apenas uma obra que demarcou a temática entre a *Terra*, o *Homem* e a sua *Luta* no semi-árido baiano. Não somente esse caminho fora trilado pelo jovem jornalista e engenheiro Euclides, mas representou, através da observação de terrenos, da fauna, da flora e da gente, a desmistificação, muitas vezes, dos valores apregoados pelo cientificismo e das impressões do próprio escritor.

Para Euclides, a observação das pessoas e do ambiente, que o compunham, acabaria por trazer subsídios razoáveis para contradizer boa parte das teorias deterministas, pelas quais se direcionou o pensamento científico vigente, desnudando sensivelmente uma faceta trágica daquela realidade específica. Durante sua pesquisa de campo, deixou-se encantar pela natureza forte do homem heróico do sertão, demonstrando sentimentos de fatalidade, ao mesmo tempo em que sua resignação aflorava.

Outro aspecto interessante diante do conflito da guerra de Canudos e de *Os Sertões* concentra-se no realismo impresso na obra, com o qual Euclides desfigura o contrassenso ideológico, que os ares republicanos traziam, nos quais evidenciava o massacre de comunidades rurais, que se organizavam de forma independente e autônoma, pois não recebiam respaldo do novo regime republicano como sendo um propalador dos conhecidos, embora não aplicados, ideais de igualdade, liberdade e fraternidade.

É através da linguagem de *Os Sertões*, que fica evidente o universo pessoal de Euclides quando aproxima o leitor do paradoxo vivido no sertão, ora evidente nas demonstrações dos aspectos da natureza, ora colocado pela truculência dos republicanos. Diante deste horizonte de desorientação, a presença da paradoxal relação, cada vez mais díspare, entre litoral e interior (sertão) trazem ao contexto da obra uma oposição característica de boa parte da produção literária sobre sertão, demarcada na primeira metade do século XX. Situando o paradoxo motriz em que se constitui a obra, Alfredo Bosi insere:

Os Sertões são um livro de ciência e de paixão, de análise e protesto: eis o paradoxo que assistiu à gênese daquelas páginas em que se alternam a certeza do fim das “raças retrógradas” e a denúncia do crime que a carnificina de Canudos representou”. (1998 p.122)

Ainda sobre o paradoxo que é desvelado como parte integrante de sua linguagem, Bosi incita que “a expressão *barroco científico*, com que já se procurou batizar a sua linguagem, indica-lhe a essência se em barroco visualizamos, antes de tudo, um conflito interior que se quer resolver pela aparência, pelo jogo de antíteses, pelo martelar dos sinônimos ou pelo paroxismo do clímax” (1998, pp. 122-123). São várias as expressões que demonstram essas características peculiares da terra, do homem, da luta e da República, dentre elas destacamos: *paraíso tenebroso*, *Hércules-Quasímodo*, *tumulto sem ruídos e construtores de ruínas*.

Dentre as concepções históricas, românticas, regionalistas e sertanistas aqui vistas, percebemos que a ideia de sertão presente em todas dialogam de acordo com o período histórico, com o momento político e também em conformidade com a cultura, seja esta divulgada a partir de seu ambiente específico, seja ela reverberada nos costumes característicos do sertão.

Por ele edificaram-se propostas que tomaram principalmente a literatura e, mais à frente, o cinema como reflexo de um meio pelo qual o homem se “des-orienta” e demonstra suas características mais íntimas. Partindo da análise histórica, que se apoiava nas teorias eurocêntricas de crítica à invenção de um paradigma representativo de uma nação, por via de um regionalismo, o sertão foi evidenciado de forma equivocada pelos “olhos externos”, como também pela ausência de oportunidades.

Seguindo as perspectivas eurocêntricas, com as quais se desenvolveu a crítica na segunda metade do século XX, de análise da literatura brasileira pelos caminhos da raça, do meio e do momento, presente em Silvio Romero, notamos a vontade de diversos intelectuais em procurar demarcar, não somente uma produção literária, mas concretizar uma abordagem crítica que valorizasse elementos de uma fazer literário genuinamente brasileiro.

Noções estas que foram escritas no decorrer dos anos e, que servem de referência para entendermos o conflito e os fluxos de pensamentos científicos demarcados nas fronteiras dos fins do século XIX às primeiras produções literárias do

Brasil, que se alastraram no século XX. De fato, cabe a nós relembrarmos que a transição entre os séculos deixa aparecer a ânsia de manifestar algo genuíno e também traz as contradições políticas, nas quais os ares da República circulavam demonstrando as discrepâncias entre os ambientes descritos com presteza de detalhes, dentre os quais os costumes diferenciam a cultura que seria aceita e a que seria tolerada.

Assim, o sertão (interior) se viu diante do conflito direto com tudo aquilo que representava a informação, o desenvolvimento e a magnitude dos meios urbanos. Entretanto, a escola romântica exerceu um papel fundamental à pesquisa, pois suscitou a curiosidade de intelectuais, para uma necessidade de legitimação da Independência, a partir de elementos de representação da cultura brasileira. Entretanto, a predominância da prosa romântica associada ao sertão tenha conseguido uma maior evidência no meio acadêmico, no qual a crítica evidencia suas permanências no cânone.

No caso específico da poesia relacionada ao sertão, ao sertanejo e toda sua estrutura de significação coube à poesia cultivada pelos camponeses, sua divulgação e permanência na tradição popular, ou mesmo, no que se admite como folclore. É no Nordeste brasileiro, no sertão, que a poesia popular se manifesta das mais diferentes formas e situações, nas se apresentam em formas de cartilhas, rezas, benditos, piadas, romances e nos brinquedos populares o perfil de uma identidade sertaneja, ainda viva.

3.2 O sertão de Patativa do Assaré.

Durante o trabalho de campo na região do Cariri cearense, indagamos às diversas pessoas, parentes do poeta, amigos mais achegados, admiradores, todos respondiam com admiração os feitos sobre a vida de Patativa, além de alguns levarem em conta seu legado como modelo de vida digna, apesar de muito simples. No entanto, as últimas perguntas ancoravam na incerteza quando se pronunciava: o que é o sertão para você? Em boa parte das respostas obtivemos como resposta que o Cariri não é sertão, é Cariri. As demais respostas conduziam para o caminho sem respostas plausíveis, mas que ali existia uma inexplicável relação entre o homem e os demais

símbolos que caracterizam a estrutura sócio-cultural do lugar. Como se o sertão fosse um estado a ser sentido.

Segundo Lêda Tâmega Ribeiro (1985), reza a *Lenda do Vale do Cariri*, comum entre as pessoas da região, que os primeiros moradores do vale viviam em época conhecida como: a Idade de Ouro. Nela, os índios da região gozavam de plena felicidade e em comunidade. No entanto, após a chegada do colonizador europeu, esse período de encantamento e prosperidade acabou, pois a partir da invasão do *Vale do Cariri*, os habitantes nativos fugiram para as regiões mais próximas. A partir dessa crença indígena, os nativos acreditavam na retomada de suas terras, ou seja, o retorno à Idade de Ouro era sempre desejado por todos aqueles que haviam sido expulsos. Ao deixarem o Vale, os índios fecharam todas as nascentes ao pé da serra, para proporcionar a saída dos invasores.

A sequência dessa história transmite a inserção de valores da cultura ocidental, a partir da qual diversos aspectos culturais foram transmitidos pelas idealizações de poder e de controle da ordem social, através dos ensinamentos religiosos. Sobre essa sequência que completa o mito, Lêda Tâmega Ribeiro informa:

Em seguida, por milagre de Nossa Senhora do Belo Amor, as águas baixarão novamente e a felicidade voltará ao Vale. A imagem daquela santa teria sido doada aos indígenas pelos capuchinhos, catequistas da Missão do Miranda, núcleo da origem da cidade do Crato. Mais tarde, a imagem teria sido retirada pelos colonos e transportada para um novo templo, em local distante, causando grande desconsolo e tristeza aos nativos. A volta da Idade do Ouro coincidiria com o retorno da imagem de Nossa Senhora ao seu antigo santuário. (1986, p.105)

Nesse segundo momento da lenda, os motivos principais agora aparecem permeados da tradição judaico-cristã, devido à presença de santos, nos quais estão as esperanças dos nativos, que os ajudarão a superar os momentos mais atribulados, a fim de juntos reencontrarem o caminho do paraíso. Aqui podemos lembrar que a invasão do Cariri fora realizada com base na barbárie cometida contra os indígenas e no extermínio de etnias específicas dessa região. Entretanto, a fusão entre a cultura nativa do Cariri, em seu desejo de felicidade natural, com o dogmatismo difundido pela igreja, a qual disseminava sua ideologia pelos mitos.

Um fato interessante circunda a própria região do Cariri, pois compreende alguns estados nordestinos, dentre os quais se registra a presença da Paraíba, do Ceará e também de Pernambuco. Tal fato, devido a fatores de localização geográfica e de relevos compostos por chapadas e serras no Cariri, diz respeito às características climáticas diversificadas, podendo encontrar regiões de temperaturas altas e também muito baixas. Pelos estudos geográficos, notamos a subdivisão da região em dois espaços: Os Cariris velhos (BARROS, 2005, pp. 425-427), região que compreende uma parte da Paraíba em que o solo infértil, a baixa pluviometria, a pouca vegetação trazem ao lugar um aspecto de natureza inóspita e desértica. Na poesia “ABC do Nordeste Flagelado”, Patativa registra:

A – Ai, como é duro viver
 Nos Estados do Nordeste
 Quando o nosso Pai Celeste
 Não manda a nuvem chover.
 É bem triste a gente ver
 Fundar o mês de janeiro
 Depois findar fevereiro
 E março também passar,
 Sem o inverno começar
 No Nordeste brasileiro.

B – Berra o gado impaciente
 Reclamando o verde pasto,
 Desfigurado e arrasto
 Com o olhar de penitente;
 O fazendeiro, descrente,
 Um jeito não pode dar,
 O sol ardente a queimar
 E o vento forte soprando,
 A gente fica pensando
 Que o mundo vai se acabar.
 [...]

H – Horrroso, feio e mau
 De lá de dentro das grotas,
 Manda suas feias notas
 O tristonho bacurau.
 Canta o João corta-pau
 O seu poema funério,
 É muito triste o mistério
 De uma seca no sertão;
 A gente tem impressão
 Que o mundo é um cemitério.
 [...]

T – Tudo sofre e não resiste
 Este fardo tão pesado,
 No Nordeste Flagelado
 Em tudo a tristeza existe.
 Mas a tristeza mais triste
 Que faz tudo entristecer,
 É a mãe chorosa, a gemer,
 Lágrimas dos olhos correndo,
 Vendo seu filho dizendo:

Mamãe, eu quero morrer! (ASSARÉ, 1978, pp. 308-314)

Os Cariris Novos (BARROS, 2005, pp. 425-427), localizados ao sul do estado do Ceará, possui uma localização privilegiada, pois a proximidade da Chapada do Araripe retém a umidade, trazendo um aspecto de floresta tropical sobre a qual se cultiva uma policultura que movimentava a economia e favorece a fartura da região. A grande quantidade de nascentes de água mineral ou “olhos d’água” possibilitam uma visão hedonística deste sertão tão particular e contraditório. Assim, no Cariri, além dos traços comuns entre o habitat compreendido pela minguada do semi-árido e exuberância dos Cariris Novos, existem características muito particulares de realidades que dialogam entre si. Nos versos de “O Paraíso do Crato”, Patativa do Assaré nos descreve:

Quem andá no Cariri
Precisa andá no Granjêro,
O ponto mio que vi
No nordeste brasilêro.
É bem pertinho do Crato,
Um lugá cheio de ornato
Que agrada a quarqué freguês.
As beleza naturá
E ôtras artificiá
Que os home do Crato fez.
[...]
Muntos brinca na picina
Nadando todo contente
Entre as água cristalina,
Cristalina e reluzente.
Aquele belo recanto
É todo cheio de incanto;
Faz gosto andá por ali
Pra vê o bonito Granjêro
O quadro mais feiticêro
Das terra do Cariri

Eu indo lá certo dia,
Vendo a fonte que derrama
As água pura e sadia
E o chão forrado de grama,
Fiquei todo deferente,
Fiquei besta de contente
E pra onde eu reparava,
Vinha logo na memora
A beleza das história
Que minha vovó contava. (1978, pp. 72-74)

Diante dessas descrições criadas por Patativa, notamos a discrepância nos aspectos geográficos e climáticos da região do Cariri. Ele circula pela região, mostrando a paisagem infernal refletida no árido sertão, mas de acordo com a *Lenda do Vale do*

Cariri, descreve e reafirma a ideia nativa de retorno ao Éden, quando transcreva versos, nos quais o Cariri verdejante e pacífico passa a ser almejado.

Alguns dos elementos aqui colocados servirão como sustentação para uma ideia maior de sertão. Sertão constituído e vivenciado pelo poeta do Assaré em sua trajetória pessoal. Para isso, necessita-se agora o direcionamento do nosso olhar ao elemento substancial, no qual a essência desse sertão se forma a todo instante: A VOZ. Faz merecido, conduzir a análise para importância da voz, que proporciona ao indivíduo o exercício com a linguagem e, melhor, o respeito à palavra falada. Nesse contexto, observamos na região do Cariri uma notável habilidade com a palavra, ela é experimentada a todo instante.

Não é difícil encontrarmos, na região do Cariri, pessoas contando em versos piadas, causos, contos e referências diretas de acontecimentos ainda do mesmo dia. A impressão que senti é de presenciar um jornal sem páginas impressas, mas que de voz em voz ganha dimensões tão rápidas, que até surpreendem alguns meios de comunicação mais modernos. Fatos que aconteciam, circulavam pela boca do povo e, posteriormente, ganham contorno nas ondas das rádios da região, ou talvez, através das barulhentas “motos-som”, responsáveis pelas propagandas comerciais e também notícias da região.

3.3 Com a palavra: a voz

Muitos dos estudos apresentados atualmente no campo da poesia, em especial da poesia popular oferecem um dinamismo prático interessante, voltado aos formatos mais comuns de determinadas estruturas poéticas orais, quando se analisa as suas possíveis origens no sentido etimológico, em contraposição aos gêneros literários canônicos. Os estudos de oralidade que se concentram na poesia popular trabalham a linguagem, mas desconhecem a importância da voz para a poesia, seja ela canônica, seja ela popular. Fatores como esses nos fazem pensar no poder que a voz alcançou em épocas hodiernas, estando presente em diversas manifestações da sociedade moderna, na poesia marginal presente na contracultura e ainda nas canções inseridas na música popular brasileira.

Para a cultura ocidental, onde a tradição cristã exerce uma grande influência e que o Cristo é verbo, logo, valoriza-se a palavra, seguido das fontes bíblicas em que disseminavam que a voz da serpente trouxe o pecado ao paraíso, as transmissões vocais e pela memória desempenham um papel importante na cultura nordestina. Noções que iremos perceber de acordo com os princípios de utilização da voz, da palavra e da memória diante dos séculos.

Na era clássica a voz dava a dimensão necessária para que a poesia ganhasse melhores proporções de emissão, de entoação, de ritmo e, conseqüentemente, de recepção. O canto estava associado às habilidades do cancionista, pela recepção da plateia - a resposta do público-, a qual retorna ao cantor que a devolve nos instantes da performance. A voz que carrega consigo a palavra, que transita em um universo delicado nos coloca em situação de não imaginarmos a linguagem sem voz. Sobre o assunto, Zumthor declara:

A voz não traz a linguagem: a linguagem nela transita, sem deixar traço [...] A voz *se diz* enquanto diz; em si ela é pura exigência. Seu uso oferece um prazer, alegria de emanação que, sem cessar, a voz aspira a reatualizar no fluxo lingüístico que ela manifesta e que, por sua vez, a parasita. (2010, p.11)

Algumas instituições foram de grande importância para a disseminação da palavra falada. A escola e os preceitos religiosos passados pelos padres catequizadores andavam unidos. A palavra falada, através da poesia, entrava nas instituições pelas cartilhas didáticas, em que se fundiam alfabetização e doutrina religiosa. No entanto, a poesia chega às ruas e passa a requerer acompanhamento de instrumentos musicais, para satisfazer o gosto popular nas manifestações culturais. Assim, José Ramos Tinhorão esclarece:

Para começar, o que a pesquisa histórica sobre as mais antigas formas de versos cantados revela é que, desde a sua origem nos cantos heróicos gregos, havia já uma tendência a atribuir às composições transmitidas através de gerações por cantadores populares um caráter didático. E isso muito em coerência, afinal, com o conceito de formação dos cidadãos dentro da suma ético-pedagógica da *Paidéia*, que levava os versos de Homero a serem cantados nas escolas, com propósito educativo. (2001, p.60)

Tanto a escola e, sobretudo, a igreja começam a perder o monopólio da palavra, que outrora servia para domesticar seus fiéis por meio de releituras de mitos indígenas e de cantos sacros, agora, a palavra se materializa nas rondas, nos ditos jocosos, na

música e na poesia “profana” exercitados pelo povo. A influência da mudança dos cantos da Antiguidade pela incipiente popularização das narrativas cavaleirescas, nas quais surgiam poetas populares, que impulsionavam em seus versos a vida comum, além disso, a “massificação” dos novos cantares populares fez a igreja temer evasão dos fiéis, pelo que ela chamou de o “pecado das orelhas”. Tinhorão acrescenta:

Com a gradativa transformação dos antigos cantares épicos em narrativas cavaleirescas pelos poetas cultos, e pelos jograis de feira e praças em cantorias nas nascentes línguas romance – anunciadoras da futura canção popular das cidades -, a Igreja de Roma seria obrigada a intervir novamente. E agora contra o perigo da influência moral desses versos profanos, criando em um Penitencial do século XIV a figura do “pecado das orelhas”, destinado a afastar cristãos do prazer curioso, e cheio de perigos, de ouvir “cantar cantares vãos. (2001, p.61)

Com o desespero da igreja, o povo descobre o poder de sedução que a voz cantada exerce nas mentes e, sobretudo, no corpo. A palavra cantada não exercia apenas o encanto prostrado das rezas e novenas, pois exercia também o riso, a dança e o expurgo. O monopólio da palavra, pela igreja, começa a ser ameaçado, pois o exercício vocal se torna prazeroso, ao invés, de penitente e punitivo.

Com o aparecimento da corrente romântica, pelo século XVIII, a palavra sofre uma influência medieval, a qual será acompanhada pela harmonia dos instrumentos de corda. No nosso caso específico, a viola traria um suporte interessante para essa poesia e para essa música popular. Mesmo assim, a igreja retomava antigas estratégias de depreciação dessas novas manifestações, nas quais estavam associadas à palavra e a música. Segundo seus representantes maiores, a palavra cantada exercia um poder de sedução intenso sobre o público. Desse modo Tinhorão descreve:

Era a observação definitiva de que, envoltas em sons, as palavras não perdiam seu poder de convencimento, mas antes, revestidas agora do encanto diabólico da música, tinham perigosamente aumentado o seu poder de impressão sobre os sentidos. (2001, p. 63)

Seguindo essa ideia de que a palavra cantada aumenta o poder de impressão sobre os sentidos, o movimento romântico se apropria do uso da palavra para a expressão dos sentimentos. Fato que fez dos gêneros românticos, especialmente o romance, uma das estruturas mais influenciadas pelos novos cantares, nos quais se

estabelecia a importância da dicção dos cantores e da sedução pela palavra. Tinhorão completa:

O curioso é que, como a história literária revelaria a partir do romantismo, pelos meados do século XIX, o mesmo conceito do poder de sedução algo mágico dos versos cantados continuava vivo no Brasil, conforme viriam demonstrar várias histórias do novo gênero do romance. A única diferença estaria apenas em que os “venenosos filtros” passavam dos versos da canção para o cantor, consubstanciado agora na sua figura o misterioso poder da sedução. (2001, p. 65)

Mais à frente, com a sociedade industrial, a poesia tende a se afastar da voz em decorrência das novas estruturas poéticas fundamentadas nas vanguardas europeias e também pela sacralização da letra. O barulho e velocidade associados à Era Moderna não abria tantos precedentes para a execução da voz e do canto poético, mas ela se valeu dos meios de comunicação e das novas tecnologias para então ganhar corpo.

Diferentemente da Europa, que abriu seu horizonte de pesquisas da oralidade nas análises de produções correntes na Idade Média com base nas compilações de manuscritos, aqui no Brasil desconhecemos a importância da voz para nossa sociedade. Em nosso país concentram-se até hoje um percentual muito forte de manifestações orais executadas diariamente, mas quando tentamos fugir desses valores, para assimilarmos outros mais distantes de nossas realidades nos deparamos com gêneros característicos da cultura oral em formato televisivo. O que dizer da extensa grade de telenovelas que é apresentada diariamente na maioria das casas brasileiras?

É importante vermos agora, análises sobre a poesia que se desprendam necessariamente do papel e recuperarmos a força que as questões concernentes às vocalizações na poesia percorrem. Os estudos referentes à poesia recorrem à estética, ao psicologismo das estruturas formais e, finalmente, às tentativas de sacralizar os grafismos. Não se escuta mais. A sensação é que existe a poesia, mas ela está presa, muda. Sobre esses estudos, Paul Zumthor questiona:

As questões que me coloquei, de fato (inicialmente a propósito da civilização medieval), exigiam tanto uma série de respostas teóricas quanto o ultrapassar de clivagens culturais. Falta-nos uma poética geral da oralidade que serviria de relé às pesquisas particulares e proporia noções operatórias, aplicáveis ao fenômeno das transmissões da poesia pela voz e pela memória, à exclusão de qualquer outra. (2010, p.7)

Outro ponto importante para essa análise que acompanhamos desde a Antiguidade clássica, na qual a voz trazia à palavra a sustentação nas práticas religiosas e pedagógicas, posteriormente, a retomada da palavra cantada pelo romantismo à apatia silenciosa, que a canção viera ter na primeira metade do século XX. Diante desse percurso, percebemos, a partir da segunda metade do século em questão, o retorno da voz nas canções de protesto executadas na América Latina contra as respectivas ditaduras. Às canções de protesto, Tinhorão infere:

Assim, quando o desaparecimento definitivo do romantismo literário anunciou a morte final do sentimentalismo alambicado, que ainda fazia o sucesso de tantos intérpretes especialistas em canções herdeiras do velho lirismo derramado das modinhas oitocentistas, o antigo filtro mágico dos versos cantados pôde voltar ainda uma vez a instalar-se nas palavras. Era o ressurgimento, em plena era da ditadura militar e da repressão ao idealismo político, da crença na força ancestral do verbo, desta vez concentrada nas mensagens (às vezes subliminares) das chamadas canções de protesto. (2001, p.67)

A palavra cantada, na segunda metade do século XX, apresenta o reaparecimento da voz de cantadores, poetas, intérpretes e indivíduos comuns, no que diz respeito ao exercício com o verbo. Dito isto, notamos na poesia de cunho oral um suporte necessário para a voz que reflete a função de nos provocar o riso e o divertimento, como também, apresenta-se de forma ativa fazendo emergir a ação. Nos versos de “Eu Quero” nota-se uma preocupação com a atitude e o desejo de mudança a que se refere o poeta:

Quero um chefe brasileiro
Fiel, firme e justiceiro
Capaz de nos proteger,
Que do campo até a rua
O povo todo possua
O direito de viver.

Quero paz e liberdade,
Sossego e fraternidade
Na nossa pátria natal
Desde a cidade ao deserto,
Quero o operário liberto
Da exploração patronal.
[...]
Eu quero o agregado isento
Do terrível sofrimento,
Do maldito cativo,
Quero ver meu país
Rico, ditoso e feliz,
Livre do jugo estrangeiro.
A bem de nosso progresso,

Quero o apoio do congresso
 Sobre a reforma agrária
 Que venha por sua vez
 Libertar o camponês
 Da situação precária. (ASSARÉ, 1978, pp. 116-117)

Nesses versos, a linguagem empregada pelo poeta foge às suas características mais comuns, em relação ao uso da oralidade inicial, a norma culta é utilizada na tentativa de se fazer escutar o eco da problemática sertaneja além das fronteiras do sertão. O tom de ode segue a mesma estrutura de uma propaganda governamental, com exaltação romântica ao progresso, mas que exhibe a denúncia das discrepâncias sociais na linha que vai do campo à periferia das cidades. O velado patriotismo relembra as características da escola romântica, na exaltação do nacionalismo e pelo individualismo legitimado pelo “EU”. Patativa do Assaré dialoga com as diversas problemáticas sociais, no entanto, percebe-se o desejo velado de retorno a um passado ainda preso às tradições.

As canções de protesto ou poemas de contestação tiveram papel importante na Europa ao relatar os períodos difíceis de guerras. Geralmente associadas à sociedade industrial, as quais estavam coligadas às camadas populares e ao *front* nos conflitos, conduziam os testemunhos, expressões das vitórias e as instruções de manuseio de equipamentos pela poesia/canto. Segundo Paul Zumthor:

Quanto mais o grupo é fraco, ameaçado e consciente dos perigos, mais a voz poética aí ressoa com força. A canção torna-se arma: cantos de partisanos, durante a Segunda Guerra mundial, através da Europa ocupada, da França à URSS; cantos de guerrilheiros latino-americanos, como as canções sandinistas, cujo texto fornece as regras do manejo da arma ou da fabricação de explosivos; cantos de guerras civis... Mas o horror dessa violência não é fonte menos fecunda de poesia. Os homens nunca cessaram de investir, na obra de sua voz, seu ódio pela guerra, sua vontade de se subtrair à sua Ordem; em nome do simples desejo da paz, ou no movimento de uma recusa mais global. (2010, pp.304-305)

De acordo com essas afirmações, faz-se necessário observarmos o percurso da oralidade na obra do poeta do Assaré. Comumente atribuímos à oralidade uma valorização depreciativa, sobre a qual negamos a presença da escritura. Entretanto, nossa tentativa incide na valorização dessa voz como elemento que constitui a própria obra. Diante dessas inferências, vemos a necessidade de esclarecer a diferença entre a *tradição oral*, na qual a duração demarca o tempo a que ela se refere, o tempo em se

passou determinado texto e a *transmissão oral*, que se refere à performance, ao improvisado e também à interpretação do cantor.

Nesse sentido, interessa-nos entender como a oralidade aparece na obra de Antônio Gonçalves, assim como compreender os tipos de oralidade que estão contidas em sua obra. Segundo Paul Zumthor, existem alguns tipos de oralidade, sobre as quais a obra de Patativa transita independente da temática abordada: a primária e imediata, a mista, a secundária e, por fim a mediatizada.

A oralidade primária *se encontra apenas nas sociedades desprovidas de todo sistema de simbolização gráfica, ou nos grupos sociais isolados e analfabetos* (ZUMTHOR, 1993, p. 18). Sobre essa ótica lembraremos que Patativa, além de ter passado pouco tempo nos bancos da escola, desenvolveu sua poesia de 1930 a 1955 sem o auxílio de escrita, todos os seus poemas eram criados e fixados na sua memória. A recorrência dessa oralidade primária é bastante significativa em sua obra primeira, *Inspiração Nordestina (1956)*, quando o poeta apresenta uma temática muito presa ao homem e sua relação quase primitiva com a terra. Nessa obra, o poeta sente o medo diante das novas tecnologias e o desejo do retorno ao passado idílico. A oralidade primária está presente no livro *Cante lá que eu canto cá (1978)*, quando o poeta canta *A Triste Partida*:

Setembro passou, com outubro e novembro
 Já tamo em dezembro.
 Meu Deus, que é de nós?
 Assim fala o pobre do seco Nordeste,
 Com medo da peste,
 Da fome feroz.

A treze do mês ele fez experiência,
 Perdeu sua crença
 Nas pedra de Sá.
 Mas nota experiência com gosto se agarra,
 Pensando na barra
 Do alegre Natá.

Rompeu-se o Natá, porém barra não veio,
 O só, bem vermeio,
 Nasceu munto além.
 Na copa da mata, buzina a cigarra,
 Ninguém vê a barra,
 Pois barra não tem. (1978, pp. 89-92)

Nesses versos iniciais de *A triste partida*, o poeta trabalha com esse tipo de linguagem, pois os versos apresentam um enredo de nomadismo pela obrigação. A

ausência de condições propícias para o homem e sua família, seja a falta de alimentação, de escolas e de habitação traduzem gradação social dessa personagem, na qual passa do pobre camponês, do miserável, do flagelado, do retirante ao “escravo nas terra do Su”. Por essa ótica, a miséria é condição elementar na vida do sertanejo, a miséria expressada na rudeza da linguagem, na oralidade imediata que não acompanha os plurais e que suprime, talvez por economia ou por fraqueza, ditongos e consoantes finais.

No caso das oralidades *mistas* e *segundas*, existem pontos interessantes a serem abordados. Ambas existem por intermédio necessário da escritura, no entanto na oralidade mista *a influência do escrito permanece externa, parcial e atrasada* (ZUMTHOR, 1993, p. 18). Nesse sentido, observamos comumente essa interferência da oralidade mista nas produções dos folhetos de literatura de cordel durante a década de 1950 até os fins de 1970, quando o fluxo de nordestinos retirantes chegava ao sudeste do país, no qual se encontrava a esperança de dias melhores. A grande maioria dos imigrantes nordestinos possuía pouquíssimo grau de escolaridade e de profissionalização exigida pelo crescente pólo industrial brasileiro, pois eram trabalhadores da roça.

A interferência da *oralidade segunda* aparece já com base na composição pela escritura, embora ela tenda a se voltar para os valores da voz. Esse tipo de oralidade aparece, geralmente, a partir da popularização da cultura popular nos movimentos sociais, nos movimentos estudantis e em setores do mundo letrado diante dos “poetas de bancada”, quando a oralidade se manifestava a partir da escritura. A poesia emanava para o papel e depois ganhava contornos de uma “oralidade primária”, no sentido de representar poetas e poesia mais tradicional.

De acordo com acepções e as novas modas que o mundo vem assumindo desde a segunda metade do século XX, a oralidade vem se modificando para tentar acompanhar o curso da modernidade. A oralidade, que outrora se concretiza no uso irrestrito da voz plena e depois requer o apoio da escritura, assume agora a interferência direta dos novos meios de comunicação. Primordialmente, o rádio fora o primeiro meio que levou a voz a longas distâncias. Pelas ondas de rádio ouviam-se notícias, eventos religiosos, conselhos, propagandas do governo, simpatias e no contexto sertanejo a poesia popular sempre teve presença garantida. Fora o rádio um dos principais canais, mesmo antes do

livro, que divulgou a voz de Patativa do Assaré em boa parte da região do Cariri. Em *Dor gravada*, ele canta:

Aqui no nosso ambiente
 Tu gravas a minha voz
 O meu verso e o meu repente
 Mas gravador tu não gravas
 A dor que o meu peito sente.

Tu gravas em tua fita
 Com a maior perfeição
 O timbre da minha voz
 E a minha Fraca expressão
 Mas não gravas a dor grave
 Gravada em meu coração.

Gravador tu és feliz
 E ai de mim o que será
 Bem podes ser desgravado
 O que em tua fita está,
 E a dor do meu coração
 jamais se desgravará. (ASSARÉ, 1979)

Nos versos acima, o poeta demonstra a relação entre a voz natural, sentimentos “gravados” e voz gravada pelo aparelho. Ironia, casualidade ou intenção, pois atrelada à noção de oralidade mediatizada acabamos por excluir a resposta da pergunta/provocação que o público espectador retribui ao cantador. Mesmo existindo a possibilidade de “pausar” a elocução por intermédio do aparelho, hoje do computador, não existe a possibilidade de interação tão comum na literatura com bases orais. A essa oralidade, o interesse pelo registro exerce uma grande fascínio. Zumthor declara:

O traço comum dessas vozes mediatizadas é que não podemos responder-lhes. Elas são despersonalizadas pela sua reiterabilidade, que lhes confere, ao mesmo tempo, uma vocação comunitária. A oralidade mediatizada pertence assim, de direito à cultura de massa. [...] quanto à mensagem, na condição de objeto, ela se fabrica, se expede, se vende, se compra, idêntica em toda parte. Entretanto, não é um objeto o que tocamos, pois os dedos do comprador só seguram o instrumento transmissor: disco, fita. Restam apenas os sentidos envolvidos na percepção à distância – a audição – e, quanto ao cinema e a televisão, a visão. Produz-se, assim, uma defasagem, um deslocamento do ato comunicativo oral. (2010, pp. 27-28)

Em nosso caso, Patativa do Assaré que elaborou boa parte de sua poética de 1930 a 1955 sem auxílio direto do papel, utilizou-se também das gravações em fitas, gravou *Long-plays*, *Compact-disc* e recitou seus poemas em filmes e documentários,

além de participação em telenovela. Sua voz, que chegou ao formato de livro na década de 1950, alcançou as gravações nas mais diferentes mídias áudio-visuais na segunda metade do século XX. Essa condição tornou mais acessível a popularização do canto de Patativa, tornando-se comum a divulgação de duplas de repentistas, de emboladores e contadores de caso nas fitas-cassete e, hoje, no formato de Cd e DVD.

Grande foi a influência da voz pelas ondas de rádio no sertão nordestino. Na década de 1970 o Governo Federal lança o Projeto Minerva, o qual tinha por finalidade promover a educação de adultos. O Minerva, em homenagem a deusa da sabedoria, traria apoio e continuidade ao sistema regular de ensino, além de notícias importantes sobre o Brasil e o Mundo. Sobre o projeto, Patativa relata em *No Terreiro da choupana*:

[...]
 - Granjêro, eu sei que não peco
 In lhe dizê e lhe prová,
 Que sô pobre nafabeto,
 Não conheço o Beabá;
 Mais dispois que esta invenção
 Do rádio, entro no sertão,
 Tudo se pode aprendê.
 Tem um Projeto Minerva
 Qui a pessoa qui obisserva
 Aprende sem sabê lê.

É uma iscola de fama,
 De um sabê munto profundo,
 E eu sempre iscutu os programa
 No rádio de Zé Raimundo.
 O Minerva tem istudo
 Dá difinição de tudo
 E ele sempre continua
 Contando esta históra isata,
 Dizendo que os astronata
 Andaro inriba da lua. (1978, p. 126)

Sabendo-se que a comunicação de uma poética oral proporcione uma circunstância de escuta, na literatura oral existem normas específicas para a sua apreciação, pois cada gênero possui sua especificidade e situações propícias para suas elocuições. Dessa maneira Zumthor acrescenta:

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. Claro, isto pode ser dito também, de certa forma, da poesia escrita; mas, tratando-se de oralidade, o conjunto desses termos refere-se a uma função global, que não se saberia decompor

em finalidades diversas, concorrentes ou sucessivas. No uso popular do Nordeste brasileiro, a mesma palavra, *cantoria*, designa a atividade poética em geral, as regras que ela se impõe e a performance. (2010, pp. 164-165)

Segundo os estudos de Zumthor (2010), a performance é um dos elementos pouco estudados no que tange as pesquisas sobre literatura oral. Na Europa existe uma pequena tradição de medievalistas, que inserem a performance no seu horizonte de investigações. No Brasil são incipientes os estudos que atribuam às tradições orais, no caso específico da literatura, sua carga performática. Performance designou para os folcloristas americanos *um acontecimento social, criador e irredutível a apenas seus componentes, durante o qual se produz a emergência de propriedades particulares* (2010, p. 165). Dentro dessa lógica contamos com fatores importantes para sua execução, a interpretação do texto, a descrição e, principalmente, a interação com público presente. Logo, percebemos que a recorrência da poesia oral demanda uma espécie de acordo em coletividade.

A performance unifica a ação (de emitir-receber), a participação dos sujeitos – quem emite, quem recebe, indivíduo e grupo –, através dos *meios*, os quais se presentificam pelo gestual, pela voz a bem de uma natural mediação. Para essa concretização do processo em que a performance se prontifica, faz-se necessário que o poeta ou intérprete possua habilidade em suas execuções. Sobre a competência do cantor, Zumthor entende que:

Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios lingüísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama, emanação do nosso ser. A escrita também comporta, é verdade, medidas de tempo e espaço: mas seu objetivo último é delas se liberar. A voz aceita beatificamente sua servidão. [...] A poesia não mais se liga às categorias do fazer, mas às do processo: o objeto a ser fabricado não basta mais, trata-se de suscitar um sujeito outro, externo, observando e julgando aquele que age aqui e agora. É por isso que a performance é também instância de simbolização: de integração de nossa relatividade corporal na harmonia cósmica significada pela voz; de integração da multiplicidade das trocas semânticas na unicidade de uma presença. (2010, p.166)

Tendo a performance como ação em que a mensagem da poesia é transmitida e recebida ao mesmo tempo, a fim de se completar uma situação comunicativa, na performance realiza-se um chamamento do outro. Zumthor atribui à performance:

Locutor, destinatário, circunstâncias se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. Na performance se redefinem os dois eixos da comunicação social; o que junta o locutor ao autor; e aquele em que se unem a situação e a tradição. Neste nível, a função da linguagem que Malinowski chamou “fática” realiza plenamente seu jogo: jogo de aproximação, de abordagem e de apelo, de provocação do Outro, de pedido, em si mesmo indiferente à produção de um sentido. (2010, pp.31-32)

No campo da poesia oral se concentra uma série de operações, as quais aparecem no instante em que acontece a performance. Naquele instante em que a obra vocal se concretiza, encontraremos em sequência: a *produção*, a *transmissão*, a *recepção*, a *conservação* e a *repetição*. Na performance encontraremos impreterivelmente as competências referentes à *transmissão* e à *recepção*. Nas obras vocais, que trabalham com o improviso dos versos, encontraremos agora a *produção*, a *transmissão* e a *recepção*.

Sabendo-se que a poesia oral possui uma natureza, na qual não se permite reiterabilidade, pois uma obra vocal, mesmo de forma forçada/ ensaiada, ela nunca será a mesma. Daí, vemos a necessidade utilizar a mídia para dar o suporte a performance. No entanto, a repetição dessa performance será consolidada outras vezes de maneira engessada. Desse modo, a memória na cultura oral se estabelece por duas vias: pelo *arquivamento* e pela *memorização*.

Por *arquivamento*, permite-se a fixação da obra por escrito ou pela gravação eletrônica, sobre as quais são identificados subsídios referentes ao verbo, ao som e à imagem. Sobre esse processo, Zumthor acrescenta que o arquivamento:

[...] para a corrente da oralidade, estanca-a no âmbito de *uma* performance. Esta, estabilizada, perde aquilo que faz o movimento vital, mas conserva ao menos sua aptidão para suscitar outras performances. Eu posso cantar, fazer cantar, e variar a meu gosto uma canção lida em partitura ou ouvida em disco. (2010, p. 276)

A outra via, a *memorização* (ZUMTHOR, 2010, p. 276) aparece como aquela que necessita da interiorização do texto, para qual a conservação do texto oral de maneira natural fora o processo mais utilizado na Europa mesmo com o acesso à escrita até meados do século XIX. No caso brasileiro e dos demais países de Terceiro Mundo, os altos índices de analfabetismo ajudaram no exercício da memória. Com base nessas

informações, a poesia oral apresenta outro modo de conservação, no qual as situações comuns contidas nesse processo representam os valores produzidos coletivamente.

Para Luis Mateo Díez (2001), a memória e literatura constituem uma relação, sobre a qual o universo da ficção é um suporte necessário para transpor a representação da própria vida. A importância relegada aos narradores, os quais relatam fatos do cotidiano para a literatura (ficção), demonstra que o uso da palavra materializa a própria imaginação. Sobre a relação que se estabelece entre a literatura, a memória e a palavra, Díez infere:

Supongo que con lo que llevo dicho, ya podría aventurar que ese territorio de la memoria que está en la literatura es un territorio peculiar que contribuye, seguro que muy profundamente, a aumentarla, a sostenerla. La memoria como elemento constitutivo de lo imaginario alcanza un grado de perpetuación que incluye lo que a la experiencia individual y colectiva del creador pertenece, lo que esa experiencia destila como alimento de la imaginación en el imprescindible encuentro de la palabra. Es una memoria peculiar en lo que tiene de memoria artística, de memoria creativa, de memoria narrativa, si seguimos sin salirnos del ámbito de la ficción. (p.26)

Na obra de Patativa, essa afinidade entre a memória, a poesia e a palavra constituem uma rede que nos conduz ao campo das experiências individuais e coletivas. Em sua obra encontramos os traços ficcionais referentes às experiências vivenciadas e “transcriadas” pelo poeta. Em *A morte de Nanã* (1978, pp. 38-43), em *O inferno, o Purgatório e o Paraíso* (1978, pp.43-47), em *A festa da Natureza* (1978, pp.79-81), em *Ingém de Ferro* (1978, pp.92-94) e em boa parte dos poemas que compõem o livro, a ficcionalização da realidade aparece como suporte da memória tendo na palavra a realização do universo imaginário, no qual manifesta com frequência, a eficácia dos seus narradores.

Desse modo, nota-se nas sociedades mais antigas, as quais o exercício de memorização é mais constante que nas demais, uma familiarização na absorção dos costumes. Em contrapartida, a própria inserção da escrita possibilita o abrandamento da própria memória. Zumthor atribui:

As sociedades arcaicas possuem uma capacidade maior de absorver as contribuições individuais e as fundir em costumes mais ou menos constitutivos; o alargamento do raio das comunicações, a difusão da escrita depois do estabelecimento de um regime, assegurando-lhe a proeminência, contribuem para o enfraquecimento das memórias e para a aceleração dos ritmos de transmissão: contradição desde então inscrita na própria linguagem

e na relação que ela mantém com o corpo. Daí a emergência de papéis sociais novos: o intelectual, o poeta, o “autor”... (2010, p.283)

Diante da emergência dos papéis sociais atrelados às sociedades de cultura arcaica ou moderna, a estrutura que compõe o sertão de Patativa do Assaré, forma-se a partir do uso irrestrito da palavra, sobre a qual se identifica o poder de ficcionalização de aspectos encontrados em sua realidade. Esses referenciais nos ajudam a entender a relação que faz de toda literatura o “território” de nossas memórias. Pelas condições e pelo acesso às informações a memória, no campo da literatura oral, surge no arquivamento do material, que, por sua vez, fixa a característica principal das poéticas orais: a performance. Em contrapartida, a memorização estabelece o elo entre a cultura tradicional e a transmissão dos saberes, pois se constituem pela confluência de valores que representam determinados grupos.

Em Patativa do Assaré, as vozes dos sujeitos sociais que constituem aquele agrupamento específico ressoam sua importância coletiva, na qual se encontra protestos e indagações acerca da estrutura social percebida por agentes representantes de suas funções. O corpo que permite a expansão da voz reflete a natureza do *vaquêro*, do *dotô*, do *rocêro*, do *Matuto*, do *controlista*, do *agregado*, do *puxadô de roda* como elementos que ajudam a formar o seu sertão.

O percurso delineado pelas vozes inseridas na obra, pelo poeta do Cariri cearense, apresenta uma valorização tanto da palavra, quanto da voz, quanto de quem delas se vale. Sua perspectiva de sertão fundamentada no tradicionalismo exacerbado contrasta pelo não-servilismo das estruturas sociais, o qual estabelece possibilidades de sua crítica ao mesmo tempo despretensiosa (pela figura matuta) e também mordaz. A voz das personagens e dos sujeitos encontrados em sua obra dimensiona um sertão complexo, contraditório e audível.

A impressão que temos é que Patativa transita pelo classicismo, em que o exercício com a palavra era umas das pedras de toque, pois a palavra era para ser falada, cantada, louvada e ouvida. Também passeia pelo romantismo, quando esse tipo de produção e elocuições ao gosto popular se tornam mais frequentes, trazendo a figura do poeta como o sedutor da palavra, chegando à produção cultural envolvida na época da ditadura militar, através das canções de protesto. Patativa faz o percurso da palavra

cantada nos períodos históricos, nos quais essa força acústica estava mais presente e audível, trabalhando a carência da Era Moderna no que diz respeito à oralidade, percorrendo e desenvolvendo sua herança romântica, seja ela a louvação à natureza, seja pelo prazer de cantar *Caboca de minha terra* (1978, p.110), culminando nas canções de luta contidas no Regime Militar.

O *Cante Lá que eu canto cá* (1978) é um livro em que o poeta trabalha as mais distintas concepções de oralidade, como também nos traz a força da voz que a poesia oral produzida no Nordeste brasileiro proporciona. Entretanto, esta voz nos é transmitida pelas percepções de mundo (geralmente práticas) dos trovadores, menestréis e cantadores oriundos do povo.

A obra em questão traz um universo que abrange mais de uma centena de poemas, dentre os quais os diversos temas que compõem toda a carga de símbolos referente ao sertão. O ambiente, a cultura, a política, a natureza e as personagens típicas do meio que viveu constroem modelo cultural bastante peculiar. Na apresentação da obra, Patativa é um escritor diferente do que estamos acostumados de ver. Em sua *Autobiografia*, o poeta esquece as rimas, a métrica e desenvolve um pequeno texto sobre sua trajetória de vida, descrevendo na sua mocidade o encontro com a poesia e com a viola. Assim ele descreve:

[...] Com 16 anos de idade, comprei uma viola e comecei a cantar de improviso, pois naquele tempo eu já me apresentava, glosando os motes que os interessados me apresentavam. Nunca quis fazer profissão de minha musa, sempre tenho cantado, glosado e recitado, quando alguém me convida para este fim. (1978, p.15)

Nesse texto, a linguagem destoa totalmente do restante do livro, mas nos traz a dimensão da versatilidade da produção textual do poeta do Cariri. Os poemas que dão início à obra são considerados verdadeiros recados para as instituições acadêmicas, para as pessoas que vivem na cidade, para os brasileiros. Patativa se apresenta e mostra nesse início a força de seu canto.

O poema que inicia a sua obra, *Aos poetas clássicos*, retrata a difícil infância com pouca educação, mas de valorização aos livros e aos mestres. No entanto, o poeta critica os acadêmicos por considerarem a sua lira “desimportante” aos olhos dos títulos

clássicos, fato que nos faz lembrar a concepção de literatura trabalhada no capítulo inicial desse trabalho. Em alguns dos versos podemos encontrar:

Poetas niversitário,
 Poetas de Cademia,
 De rico vocabularo
 Cheio de mitilogia;
 Se a gente canta o que pensa,
 Quero pedir licença,
 Pois mesmo sem português
 Neste livrinho apresento
 O prazê e o sofrimento
 De um poeta camponês.
 [...]
 Poetas niversitário,
 Poetas de Cademia,
 De rico vocabularo
 Cheio de mitilogia;
 Tarvez, este meu livrinho
 Não vá recebê carinho,
 Nem lugio e nem istima,
 Mas garanto sê fié
 E não istruf papé
 Com poesia sem rima. (1978, pp.17-19)

Ao nos depararmos com este primeiro canto temos a impressão do humor mordaz, que acompanha boa parte da obra, característica daquele que, diante dos doutores, exerce sua crítica “despretensiosa” ao cânone e, por conseguinte, às instituições que o legitimam. Estas, segundo os olhos do poeta, não veem com o devido respeito os valores peculiares das culturas tradicionais, do homem de natureza rude e de seus saberes, os quais se configuram pela presença dos brinquedos populares no parco aprendizado na seguinte estrofe do mesmo poema:

No premêro livro havia
 Belas figuras na capa,
 E no começo se lia:
 A pá – O dedo do Papa,
 Papa, pia, dedo, dado,
 Pua, o pote de melado,
 Dá-me o dado, a fera é má
 E tantas coisa bonita,
 Qui meu coração parpita
 Quando eu pego a rescordá. (ASSARÉ, 1978, pp.17-18)

Estas lembranças dizem respeito aos livros de alfabetização de Felisberto de Carvalho, mencionados no capítulo anterior, nos quais a presença dos exercícios orais coadunava com a realidade da cultura sertaneja, no que tange os jogos da linguagem no aprendizado das primeiras sílabas.

Na sequência nos deparamos com dois poemas, nos quais a dimensão de reconhecimento, enquanto sertanejo e, de pertencimento do lugar estão representadas. Nas quadras, *Poeta da Roça*, o poeta se reconhece como sertanejo:

Sou fio das mata, cantô da mão grossa,
Trabáio na roça, de inverno e de estio.
A minha chupana é tapada de barro,
Só fumo cigarro de paia de mio.

Sou poeta das brenha, não faço papé
De argum menestré, ou errante cantô
Que veve vagando, com sua viola,
Cantando, pachola, à percura de amô.

[...]

Meu verso rastêro, singelo e sem graça,
Não entra na praça, no rico salão,
Meu verso só entra no campo e na roça
Nas pobre paioça, da serra ao sertão. (1978, pp.21-22)

A identificação com o seu lugar transfere a sua poesia, a ideia de pertencimento deste sertão e do conjunto de informações atreladas ao ambiente. Em *Eu e o Sertão* (1978) Patativa explicita:

Sertão, arguém te cantô,
Eu sempre tenho cantado
E ainda cantando tô,
Pruquê, meu torrão amado,
Munto te prezo, te quero
E vejo qui os teus mistero
Ninguém sabe decifrá.
A tua beleza é tanta,
Qui o poeta canta, canta,
E inda fica o qui cantá.

No rompê de tua orora,
Meu sertão do Ciará,
Quando escuto as voz sonora
Do sodoso sabiá,
Do canaro e do campina,
Sinto das graça divina
O seu imenso pudê,
E com munta razão vejo,
Que a gente sê sertanejo
É um dos maió prazê.

Sertão, minha terra amada,
De bom e sadio crima,
Que me deu de mão bejada
Um mundo cheio de rima.
O teu só é tão ardente,
Que treme a vista da gente
Nas parede de reboco,

Mas tem milagre e virtude,
 Que dá corage, saúde
 E alegria aos teus caboco. (pp. 21-21)

Nos versos acima o sertão se apresenta de forma romântica e motivo de inspiração para a sua poesia, que para decifrá-la as pessoas têm que deste ambiente pertencer. Ainda seguindo a ideia do pertencimento, o poeta continua com a premissa de que para cantar o sertão é preciso “estar” para conhecê-lo em profundidade. No *Cante lá, que eu canto cá* (1978), poema que nomeia o livro, o poeta traça o paralelo já conhecido entre o litoral e o interior, mas partindo da prerrogativa de cantar o que conhece. Assim estão expostos os versos:

Poeta, cantô da rua,
 Que na cidade nasceu,
 Cante a cidade que é sua,
 Que eu canto o sertão que é meu.

Se aí você teve estudo,
 Aqui, Deus me ensinou tudo,
 Sem de livro precisá
 Por favo, não mexa aqui,
 Que eu também não mexo aí,
 Cante lá, que eu canto cá. (ASSARÉ, 1978, p.25)

Nota-se, na sequência de poemas que abre o livro, uma “insistente recorrência” do verbo cantar. Na maioria dos versos, pelos quais se formam os poemas, uma intenção de trazer a voz do cantador àquilo que está impresso no papel. Fato que remete a importância da substância vocal à sua poética sertaneja, sobre a qual estão implícitos valores das tradições orais, nos quais as estruturas do Romanceiro Popular presentes no Nordeste se completam.

De acordo com as abordagens de alguns pesquisadores, os quais nortearam os estudos sobre sertão levando em conta os agentes, que engendram o ciclo social sertanejo, encontramos nos vaqueiros, nos beatos, nos cangaceiros elementos representativos de outros sertões. Na obra de Patativa do Assaré, pela perspectiva que sua poesia dá à voz, o *cantadô*, concebe autoridade às palavras que por necessidade de existência insistem em serem cantadas.

Para Câmara Cascudo, o cantador *é o descendente do Aedo da Grécia, do rapsodo ambulante dos Helenos, do Glee-man anglo-saxão, dos Moganis e metris árabes, do velálica da Índia, das runoias da Finlândia, dos barbos armoricanos, dos*

scaldos da Escandinávia, dos menestréis, trovadores, mestres-cantadores da Idade Média (2000, p.115). Todos estes cantavam histórias comuns a sua região e também os valores de sua gente.

No cantador encontramos uma autoridade que lhe é peculiar. Personalidade respeitada a quem a proximidade com a palavra poética o concebe status de supremacia e de respeito. Em contrapartida vive em situações de precariedade, fato que contrasta com suas habilidades com os versos. Desta maneira, Cascudo o descreve:

[...] Paupérrimo, andrajoso, semifaminto, errante, ostenta, num diapasão de consciente prestígio, os valores da inteligência inculta e brava, mas senhora de si, reverenciada e dominadora. [...] São pequenos plantadores, donos de fazendolas, por *meia* com o fazendeiro, mendigos, cegos, aleijados, que nunca recusam desafio, vindo de longe ou feito de perto. Não podem resistir à sugestão poderosa do canto, da luta, de exibição intelectual ante o público rústico, entusiasta e arretado. Caminham léguas e léguas, a viola ou a rabeca dentro de um saco encardido, às vezes cavalgando animal emprestado, de outras feiras a pé, ruminando o debate, preparando perguntas, dispondo a memória. São os Cavaleiros andantes que nenhum Cervantes desmoralizou (2000, pp. 116-117).

Para Patativa, a figura do cantador exerce uma responsabilidade e impõe respeito, pois ele é responsável por conceber a voz/canto para o restante das pessoas comuns que formam a estrutura social sertaneja, quando nela encontramos: agricultores, caboclos, caboclas trabalhadeiras, mulheres infieis, padres, cangaceiros, doutores e vaqueiros. Assim ele atribui em *O Vaquêro* a importância atrelada ao cantador:

Somente uma coisa iziste,
Que a ainda que teja triste
Meu coração não resiste
E pula de animação.
É a viola magoada,
Bem chorosa e apaxonada,
Acompanhando a toada
Cantadô do sertão.

Tenho sagrado direito
De ficá bem sastifeito
Vendo a viola no peito
De quem toca e canta bem.
Dessas coisa sou herdêro,
Que meu pai era vaquêro,
E era cantado também. (1978, pp. 215-216)

Sobre a profissão de cantador, o poeta do Assaré descreve os mais conhecidos cantadores de sua região, dos quais relata a vida errante que traz felicidade e lazer para as famílias sertanejas. Em *A Festa de Maricota* (1978), ele descreve:

Mas porém é do começo
 Que a história eu vou principiar
 Apois eu tudo conheço,
 Falo sem medo de errá.
 Eu me chamo João Moiriço,
 Neste mundo o meu serviço
 É cantá e tocá viola.
 Vivo cantando no pinho,
 Livre cumo um passarinho
 Que nunca entrou em gaiola.

No Nordeste brasileiro
 Conheço os cantô mais fino,
 Cumo Vicente Grangêro,
 Mendonça e Sirva Rufino,
 João Alexandre e Dedé,
 Cego Bobôco e Cazé,
 E os mio do Ceará,
 Que é João Siquêra e Fonseca,
 Que inda tando de enxaqueca
 Não se escora pra cantá.

Faço a minha vida intera
 No sertão, sem me osentá.
 É com esta a vez tercêra
 Que eu ando na capitá.
 Na vida de violêro
 Sou quage cumo dinhêro,
 Que veve de mão em mão.
 Eu sou, com seu instrumento,
 O mio divertimento
 Das famia do sertão. (1978, p.57)

No livro de Pedro Bandeira, *O Sertão e a Viola (1971)*, o autor relata um texto de Carlos Drumond de Andrade, intitulado *Juazeiro e seu cantor (1970)* publicado no *Jornal do Brasil*, no qual o poeta mineiro retrata a importância e excelência do popular. Sobre o ofício de ser poeta Drumond declara:

Dizem que poesia não vende. Aí estão os poetas populares da Paraíba, de Pernambuco, do Ceará, da Bahia, a demonstrarem o contrário. Vendem tanto que a produção se industrializou, e os modestos folhetos com capas de xilogravura tosca passaram a ser editados em gráficas aparelhadas de São Paulo, o que aliás lhes retira muito do sabor primitivo [...] O poeta popular distingue-se pela versatilidade de sua temática. Inspira-se no lendário e no mágico, tanto quanto na vida comum. Em seus 'romances', topamos com princesas enfeitiçadas, dragões, o diabo em pessoa, o jogo, a carestia dos gêneros, rádio, TV, crimes passionais, minissaia etc. Nada escapa à observação do vate de poucas letras e muita vivacidade, com as reservas obviamente impostas à glosa de certos temas. O poeta popular é o menos alienado dos poetas, e adapta-se às circunstâncias para melhor exprimir uma realidade social e humana de que é testemunha atenta, além de participante. (DRUMOND apud Bandeira, 1971, p.31)

No caso de Patativa do Assaré, ele sempre se orgulhou de viver como agricultor, pois sempre deixava claro que não fazia comércio de sua lira. Para ele, o reconhecimento enquanto um poeta que canta as mágoas e as belezas do sertão sempre fora mais importante. Nos versos de *Vida Sertaneja (1978)*, o poeta explica sobre sua posição diante do seu cantar:

Sou matuto sertanejo,
Daquele matuto pobre
Que não tem gado nem quêjo,
Nem ôro, prata, nem cobre.
Sou sertanejo rocêro,
Eu trabaio o dia intero,
Que seja inverno ou verão.
Minhas mão é calejada,
Minha péia é bronzçada
Da quintura do sertão.

Por força da natureza,
Sou poeta nordestino,
Porém só canto a pobreza
Do meu mundo pequenino.
Eu não sei cantá as gulora,
Também não canto as vitora
Dos herói com seus brasão,
Nem o má com suas água...
Só sei cantá minhas mágoa
E as mágua de meus irmão.

Canto a vida desta gente
Que trabaia inté morrê
Sirrindo, alegre e contente,
Sem dá fé do padecê,
Desta gente sem leitura,
Que, mesmo na desventura,
Se sente alegre e feliz,
Sem nada sabê na terra,
Sem sabê se existe guerra
De país contra país. (1978, p. 75)

Nos versos acima temos uma maior dimensão da função que ele emprega à figura do cantador, no qual os valores individuais de seu canto acabar por representar as angústias e alegrias do agricultor, do agregado, do caboclo, das famílias, de sua gente. É necessário escutarmos a voz que emana de sua poesia, que encontra na tradição do Romancero Popular do nordeste subsídios necessários para reescrever temáticas, tipos sociais e ambientes já conhecidos, mas que traz ao corpo dos cantadores a importância vocal que lhe é merecida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Revirando o baú da memória afetiva me lembro de um dia especial da minha infância. Era um domingo típico, família reunida à mesa do café da manhã e a TV ligada no programa *Globo Rural*, no qual exibiam uma grande-reportagem sobre o Cariri cearense em que um senhor falante e de passos lentos apresentava o lugar e sua gente. Nesse dia conheci e me encantei pela poesia sonora de Patativa do Assaré, que mesmo depois de recitar seus versos a pedido da equipe de reportagem, conversava de forma diferente das demais pessoas, que já tinha visto. Durante toda matéria o poeta conversava em versos. Daquele dia em diante fiquei fascinado pelo universo das feiras populares, nas quais em companhia de minha mãe ficava de orelhas em pé a procura daquela linguagem diferente. Uma voz que ultrapassava o burburinho comum do ambiente de feira, voz que prendia a atenção dos sertanejos vindos dos diversos povoados e logradouros da redondeza, a fim de comercializar seus produtos e também comprar alimentos, remédios/meizinhas, fazendas, chitas e de presenciar aqueles homens que viviam de fazer versos em prol da sua arte e de sua sobrevivência. A feira estava completa!

Na organização deste trabalho trago uma inquietação fruto ainda da época de minha graduação em letras, na qual não entendia o porquê de não estudarmos aspectos relevantes da cultura brasileira, quiçá do Nordeste. Estranhava a não inclusão nos conteúdos destas informações tão nossas, próximas, mas distantes daquele contexto proposto pela academia. Não entendia também a exaltação aos elementos da cultura européia, em detrimento de um pré-julgamento dos valores culturais que sempre foram mais próximos do nosso contexto sócio-cultural. Realmente não entendia.

Concepções precipitadas e movidas pela falta de informação, sobre as quais se erigiam afirmações diversas: parafoclórico, paradidático, paraliteratura, literatura menor e de mau gosto, literatura marginalizada. Como era difícil debater sobre a beleza desta cultura com os Senhores em seus templos. Voltei às feiras...

Para a sorte de nossas inquietações, algum tempo após a graduação, encontramos um caminho dentro da própria academia, no qual o universo discursivo daria

sustentação a tudo aquilo que outrora fora esquecido. Através de disciplinas, que nos mostraram o universo da teoria cultural acabei por me reencontrar. Assimilamos o aprendizado e percebi outro olhar sobre a cultura. Assim nos apropriamos das perspectivas dos *Estudos Culturais*, as quais permitem o estudo de manifestações culturais que se perfilam fora da dimensão canônica.

Mesmo assim, não podemos ocultar a importância dos estudos folclóricos que perfilaram no Brasil, por intermédio de Sílvio Romero, para a historiografia brasileira acerca da cultura e da literatura popular, pois fora um dos primeiros ícones que trouxe a público a legitimidade da mestiçagem para a identidade brasileira, a qual delineou-se a partir da fusão das manifestações culturais presentes na formação do país.

Vimos, aqui, o desenvolvimento das concepções acerca da *cultura*, da *literatura* e de *cultura popular*, que nos foram passadas no percurso de séculos, com as quais ditaram padrões morais que caracterizam os preceitos sociais ainda hoje. Segundo a trajetória dos conceitos acima colocados, as elites detinham o poder e o uso sobre tais concepções. Cultura e literatura foram conceitos que faziam referência direta aos costumes e anseios das elites e, principalmente, da emergente burguesia. Apoiada a estes princípios, a crítica literária e as instituições acadêmicas acatavam valores, que conforme a classe social eram aceitos ou rejeitados pelos respectivos julgamentos. A crítica artística (literária) tinha neste momento a função “eclesiástica” de estabelecer ou não a entrada de determinada obra e de seu autor no “templo”. *Imprimatur!*

Mesmo com toda a perspectiva “sacra” destinada aos conceitos acima, a teoria cultural possibilitou um olhar além das linhas do “sagrado”, além das margens dos templos. Ela permitiu ao homem moderno a possibilidade de ouvir a história contada pelas populações mais carentes, as quais as portas destas instituições estavam sempre fechadas. A história formada pelo povo diferia substancialmente daquela contada pelo Estado, principalmente na sua transmissão. Nela, as transmissões elaboradas pelo povo dificilmente traziam a sacralização da palavra escrita, pois os processos de reiteração fundamentavam uma das principais características das culturas orais. A sensação que temos que o universo representado pelas manifestações da cultura oral é geralmente representado por julgamento não especializado.

Neste horizonte da cultura oral elencamos a importância do complexo campo literário, no qual encontramos a estrutura do Romanceiro Popular do nordeste brasileiro,

cujas influências da cultura ibérica foram recriadas com o passar dos tempos. Bráulio Tavares (2005), ao comparar o mundo da escrita e mundo da cultura oral, descreve que, no primeiro caso, existe uma rigorosidade acadêmica para se achar a versão oficial, aquela que deverá ser publicada. Na cultura oral tudo é cópia, pois existem várias versões para a mesma obra, para o mesmo mito, para a mesma lenda. Aqui, tudo depende da capacidade criativa do poeta e da situação, pois não existe uma maneira de aprisionar esse tipo de produção.

Na cultura do Cariri cearense, observamos a influência explícita da oralidade. Seja ela exercitada nas formas primárias, perfazendo estruturas que desconhecem os grafismos da escrita, seja através das influências da oralidade nos processos de escrita, ou ainda, quando esta mesma oralidade reaparece por meio da mídia eletrônica. Neste último caso, o interesse maior refere-se às possibilidades de documentação e da memorização, nas quais se perde a pluralidade performática dos textos orais, delegando-os a *uma* única performance que pode ser repetida inúmeras vezes de forma fixa. Esta oralidade mediatizada tem seus méritos para o arquivamento das obras vocais, porém elimina a movência e versatilidade das práticas orais.

Patativa do Assaré viveu mais de noventa anos em pleno século XX. Herdou o tradicionalismo da região do Cariri cearense, no qual o catolicismo primitivo e os movimentos messiânicos alimentavam a esperança dos sertanejos na tentativa de aliviar a aridez vivenciada por boa parte da população desenganada. O poeta é testemunha dos períodos de estiagem, da arrogância e da exploração política de fazendeiros-coronéis, os quais mantinham a rede de exploração do camponês para assegurar a estrutura de pobreza e de êxito nos pleitos eleitorais.

Nas poucas lições que obteve no grupo escolar assimilou e desenvolveu o trato com a palavra poética, com a qual teve competência para edificar, ao seu modo, a estrutura social que vivenciou em sua trajetória de vida. De acordo com a influência das tradições populares encontradas no Romanceiro Popular, o poeta desenvolve habilidades na arte da cantoria, fato que influenciou boa parte de sua poesia. Entretanto, o desejo pela leitura fez com que ele entrasse em contato com obras universais, a exemplo de Luis de Camões, das ideias de liberdade veiculadas pelo romantismo de Castro Alves, do socialismo de Marx, a partir das quais sua obra sertaneja adquire características universais. O sofrimento e a realidade do camponês nordestino ou do

operário nos grandes centros urbanos podem ser semelhantes aos indivíduos de outros países, que comungam da mesma estrutura das culturas orais.

Patativa do Assaré viveu por quase um século e presenciou mudanças de certos paradigmas. Desenvolveu sua poética por vinte e cinco anos de forma oral, sem o auxílio do papel. Esta percepção trouxe a sua poesia uma carga performática, a qual caracteriza a literatura oral, comum na cultura popular e observada nos mercados, nas vendas, nas festas populares e nos “brinquedos infantis”. A partir da concepção da poesia que ressoa entre corpos (emissor - receptor), ele resgata no primor de sua obra, em pleno vapor do modernismo a importância da voz e a legitimação da palavra pelo canto. A sua poesia desfaz o sigilo/silêncio das pessoas comuns, porque quebra com o monopólio da palavra. Não é à toa que as canções de protesto, na América Latina, retomam a autoridade da voz e enaltecem a figura do cantor.

A sua voz acompanhada da viola que preenchia os espaços na região da serra de Santana - povoado da pequena Assaré – alcançou as festas de casamentos e reuniões familiares entre os serranos. Posteriormente ganha proporções maiores pela força das rádios difusoras, fato pelo qual recebe o convite para que seus versos assumam o formato impresso. Para refletir sobre a trajetória deste poeta-roceiro levamos em conta o processo de que a “voz”, literalmente, antecede à sua escrita. Assim, encontramos o fio condutor que traz à sua obra as peculiaridades já elencadas na literatura oral. Não quero aqui afirmar que a obra de Patativa do Assaré é uma manifestação plena da literatura oral. Mas nela encontramos subsídios concretos, nos quais elementos da poesia de improviso, fundamenta-se pelo trato com performance, com a *movência* transferindo múltiplas aplicações/interpretações ao texto.

Mesmo com a elaboração do documentário “Alada Palavra” (2010) não poderíamos refletir jamais a *movência* da poética de Patativa, tampouco teríamos uma sucessão de performances daqueles que o conheceram. No entanto, o registro em audiovisual fruto das pesquisas iniciais e do trabalho de campo possibilitou o registro da palavra falada e sua importância para o seu sertão. Além disso, o documentário serve de apoio para estudantes, pesquisadores e curiosos da poesia de faixas etárias diversas.

O seu curioso legado poético transportado pela substância sonora ganha primordialmente a mediação eletrônica (rádios e vídeos), para posteriormente compor o formato impresso. Por este motivo, em seu legado foram assimiladas e exercitadas as

diferentes formas de oralidade, do primitivo ao mais moderno para sua época. Tomando esse caminho, Patativa do Assaré faz da sua produção literária o território das suas memórias e da memória coletiva, sejam elas narrativas, sejam elas traumáticas, sejam elas afetivas, sejam elas sensoriais.

Suas memórias expostas nos seus versos configuram o seu *ser tão* particular, porém se apresenta dando voz ao sentimento coletivo. Na figura do *cantador*, a palavra se expande preenchendo as lacunas e os vazios daqueles “homens comuns”, emprestando a autoridade, que outrora servia aos homens não-comuns, aos que ficavam à margem dos conceitos edificados no congelamento da cultura burguesa. Pela sua palavra rompemos a visão alienadora, na qual a cultura da classe dominante coíbe a imaginação criadora que sustenta as narrativas nacionais. Vemos no decorrer de sua obra uma intensa re(l)ação com o contexto nacional. Nessa perspectiva o poeta denuncia o seu sertão possível, no qual dissimula inferioridade e fustiga os valores dominantes. Nele o seu sertão aparece a partir da força e da utilização do verbo pelos agentes peculiares da sua cultura, no caso específico, o “cantadô”, o trovador, o menestrel representam o elemento de sabedoria, também de autoridade, que fora herdado de outras escolas literárias, mas principalmente estabelece um caráter sedutor à palavra cantada, a partir do qual este sertão se torna um espaço de trocas e de conquistas possíveis. Seu sertão plausível se estabelece diante da peculiar substância sonora sertaneja, não importa se por *lá*, se por *cá* ou por estabelecer esta confluência de acordo com sua mais concreta possibilidade: o canto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, J. Capitrano de. *Capítulos de História Colonial (1500-1800)*. Sociedade Capistrano de Abreu. Rio de Janeiro. Livraria Briguet. 5ªed., 1969.

ANDRADE, Manuel Correia de. *Lutas camponesas no Nordeste*. São Paulo : Editora Ática, 2ª ed. 1989.

ASSARÉ, Patativa do. *Cante lá que eu canto cá-Filosofia de um trovador nordestino*. 2ªed. Petrópolis: Vozes, 1978.

Cante lá que eu canto cá-Filosofia de um trovador nordestino. 13ªed. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. *Inspiração Nordestina*.(contos de Patativa). 3ªed. Fortaleza: UFC, 1999.

_____. *Ispinho e fulô*.2ª Ed. Petrópolis: Vozes, 1990.

_____. *Poemas e canções*. Produção:CBS. Distribuição: CBS, 1979.

BANDEIRA, Pedro. *O sertão e a viola*. 3ª edição. Ceará: [s.n], 1971.

BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. *Dicionário da terra/ Márcia Motta* (organizadora). - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*- Ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ática, 1998.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. 2ªed. – São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANDIDO, Antônio. *Silvio Romero: teoria, crítica e história literária*. São Paulo: EDUSP, 1978.

CARVALHO, Gilmar de. *Patativa do Assaré: Um poeta cidadão*. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 2 ed.- Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1978.

_____. *Vaqueiros e Cantadores: Folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CAVIGNAC, Julie. *A Literatura de Cordel no Nordeste do Brasil- Da história escrita ao relato oral*. Tradução: Nelson Patriota. Natal, RN: EDURFRN, 2006.

COHN, Amélia. *Crise regional e planejamento - O processo de criação da SUDENE*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973.

CHAUÍ, Marilena. *Cidadania Cultural- O direito à cultura*. Editora Fundação Perseu Abramo: São Paulo- 1. Ed., 2006.

CURRAN, Mark J. *História do Brasil em Cordel*. 2 ed.- São Paulo: Editora de Universidade de São Paulo, 2001.

DEBS, Sylvie. *Patativa do Assaré uma voz do Nordeste*. São Paulo: Hedra, 2000.

DÍEZ, Luis Mateo. *Literatura y Memória*. *Revista Del Instituto Cervantes*, n° 1, octubre, 2001.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura- uma introdução*. 5ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. *Estudos Culturais: uma introdução*. In: Silva, Tadeu da (org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* 3ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

FERNANDES, Florestan. *O Folclore em questão*. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GALEANO, Eduardo. *A Descoberta da América (que ainda não houve)*. 2. ed. – Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRS, 1990.

LIMA, Alceu Amoroso. *Visão do Nordeste*. Rio de Janeiro: AGIR Editora, 1960.

LOPES, José Ribamar. *Literatura de cordel- Antologia*. Fortaleza, BNB, 1982.

MENDONÇA, Sônia Regina de; FONTES, Virgínia Maria. *História do Brasil Recente - 1964- 1992*. 4 ed. Editora Ática, 1996. (Série Princípios).

NEVES, Frederico de Castro. *A seca na história de Ceará*. SOUZA, Simone de (Org.). **Uma nova história do Ceará**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000. p.76-101.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita- A tecnologização da palavra*. Tradução Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 1998.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas – Cultura popular*. São Paulo: Olho d'Água, s/d.

RIBEIRO, Lêda Tâmega. *Mito e poesia popular*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore, 1986.

ROMERO, Néilson. *Sílvio Romero- Trechos escolhidos (Nossos Clássicos)*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: AGIR Editora, 1975.

SANTOS, Olga de Jesus. *O Cordel – Testemunha da História do Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1987.

SODRÉ, Nelson Werneck. *A História da literatura brasileira*. São Paulo: Diel, 1986.

SUASSUNA, Ariano. *Seleção em Prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

TAVARES, Bráulio. *Contando histórias em versos – Poesia e Romanceiro Popular no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2005.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura Popular: temas e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave* [um vocabulário de cultura e sociedade]. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. – São Paulo: Boitempo, 2007.

VICENTINI, Albertina. O Sertão e a literatura. In: *Sociedade e Cultura*. 1(1), 41-54, jan./jun.1998.

VILA, Marco Antonio. *A vida e Morte no Sertão- História das secas no Nordeste nos séculos XIX e XX*. São Paulo: Ed Ática, 2000.

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

_____. *Introdução à Poesia Oral*: tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida.- Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

FONTES ORAIS

CIDRÃO, Inês. Patativa do Assaré. Serra de Santana/ Assaré-Ce, 12 de janeiro de 2010. Entrevista concedida a Hernany Donato de Moura.(Fonte oral)

DINIZ, Stênio. Patativa do Assaré. Juazeiro do Norte- Ce, 9 de janeiro de 2010. Entrevista concedida a Hernany Donato de Moura. (Fonte oral)

GONÇALVES, Chagas. Patativa do Assaré. Serra de Santana/ Assaré- Ce, 12 de janeiro de 2010. Entrevista concedida a Hernany Donato de Moura. (Fonte oral)

GONÇALVES, Raimundo. Patativa do Assaré. Serra de Santana/Assaré-Ce, 12 de janeiro de 2010. Entrevista concedida a Hernany Donato de Moura. (Fonte oral)

LEITE, José Jesus. Patativa do Assaré. Assaré-Ce, 11 de janeiro de 2010. Entrevista concedida a Hernany Donato de Moura. (Fonte oral)

LOURENÇO. José. Juazeiro do Norte- Ce, 8 de janeiro de 2010. Entrevista concedida a Hernany Donato de Moura. (Fonte oral)

FONTES AUDIOVISUAIS

MOURA, Antônio Rosemberg de. *Patativa do Assaré – Ave Poesia*. Produção: Cariri Filmes. Roteiro: Antônio Rosemberg de Moura. Distribuidor: Cariri Filmes, 2007.
(Filme)

DONATO, Hernany. *Alada Palavra*. Produção: Faz o que pode produtora. Roteiro: Alessandro Santana e Hernany Donato. Distribuidor: Faz o que pode produtora. 2010.
(Filme)

FONTES ELETRÔNICAS

Viagemdeférias. Iracema-símbolo de Fortaleza. Disponível em: <http://www.viagemdeférias.com/blog/ceara/iracema-simbolo-de-fortaleza/>. Acesso em: 10/06/ 2009.