

Universidade Federal do Espírito Santo
Centro de Ciências Humanas e Naturais
Departamento de Línguas e Letras
PPGL – Mestrado em Letras

POLIANA BERNABÉ LEONARDELI

PATATIVA DO ASSARÉ E A IDENTIDADE SERTANEJA
Oralidade, Memória e Religiosidade.

VITÓRIA-ES

2009

POLIANA BERNABÉ LEONARDELI

PATATIVA DO ASSARÉ E A IDENTIDADE SERTANEJA

Oralidade, Memória e Religiosidade.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Letras, do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio da
Fonseca Amaral

Vitória
2009

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)

Centro de Documentação do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade
Federal do Espírito Santo, ES, Brasil

V468b Leonardeli, Poliana, 1979-
Patativa do Assaré e a identidade sertaneja : oralidade, memória e
religiosidade, 2009.
111 f.

Orientador: Sérgio da Fonseca Amaral.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo,
Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Literatura – Teoria. 2. Assaré, Patativa do 1909-2002 – Crítica e
interpretação. 3. Literatura e cultura. 4. Literatura e oralidade. 5.
Literatura e sociedade. I. Título: Patativa do Assaré e a identidade
sertaneja. II. Da Fonseca Amaral, Sérgio. III. Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

CDU: 82.0

POLIANA BERNABÉ LEONARDELI

PATATIVA DO ASSARÉ E A IDENTIDADE SERTANEJA

Oralidade, Memória e Religiosidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Letras, do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Aprovada em _____

BANCA EXAMINADORA

-

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral - UFES

Orientador

-

Prof. Dr. Jorge Luís do Nascimento - UFES

Titular

-

Prof. Dr. Carlos Vinícius Costa de Mendonça – UFES

Titular

Prof. Dr. Paulo Roberto Sodré – UFES

Membro suplente

A meus pais, Delcécia e Alvaír,

A meu marido, João.

Agradecimentos

Sérgio da Fonseca Amaral

Iana Maria Nicoli Galter

Márcia Côgo Viali

Cante lá, que eu canto cá

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 livro precisa
Por favô, não mexa aqui,
Que eu também não mexo aí,
Cante lá, que eu canto cá.
[...] Sua rima, inda que seja
Bordada de prata e de ôro,
Para a gente sertaneja
É perdido este tesôro,
Com o seu verso bem feito,
Não canta o sertão dereito,
Porque você não conhece
Nossa vida aperreada.
E a dô só é bem cantada,
Cantada por quem padece.

(Patativa do Assaré, p.72)

[...]

A raiz do grande mal,
Vem da situação crítica
Desigualdade política,
Econômica e social.

(Patativa do Assaré, p.126)

[...]

Esta terra é desmedida
E com certeza é comum,
Precisa ser dividida
Um tanto para cada um.

(Patativa do Assaré, p. 218)

RESUMO

A poesia de Patativa do Assaré distingue-se por expressar uma situação particular na literatura brasileira: apropriar-se de uma memória coletiva e construir uma identidade sertaneja. Partindo de tal matéria, o poeta gerou e legou os elementos de uma cultura nordestina vivida por dentro, impedindo-os que caíssem no esquecimento. Além disso, sua poesia destaca-se como um grito de alerta que convida os excluídos à luta e ao envolvimento social e político. Comporta, assim, o poder de resgatar o passado, encorajando o seu ouvinte a pensar no futuro. Partindo dessa perspectiva, faço um percurso de contextualização do autor na poética popular cujo estilo preponderou em sua obra e, logo após, analiso a presença da cultura de massa em sua produção literária.

PALAVRAS-CHAVE: Patativa do Assaré. Cultura Popular. Oralidade. Memória. Identidade nordestina.

Abstract

Patativa do Assaré stands out as a poet by presenting a significant feature in the literature: steal a memory co school building and, through it, an identity Sertaneja. Through his memory the poet translates parts of northeastern culture, preventing them from falling into oblivion. Moreover, his poetry stands out as a cry for justice that the call not to fight and the social and political involvement. It, therefore, the power to redeem the past, prepare your ears for new ways of the future. On that view, he does a route from within the context of the author whose popular poetic style predominate in your work, and soon after, we analyzed the presence of erudite culture and mass culture in its context of literary production.

KEYWORDS: Patativa do Assaré. Popular Culture. Orality. Memory. Nordestina Identity

SUMÁRIO

1. Introdução

10

2. Biografia de um cantador

13

3. Confrontos e perspectivas: Patativa na literatura popular

15

4. Patativa é oralidade

34

5. Memória e identidade

52

6. Religiosidade: luta e utopia

70

7. Cultura popular e cultura de massa: confrontos

91

8. Conclusão

105

9. Referências bibliográficas

107

1. INTRODUÇÃO

Aprendo com abelhas do que com aeroplanos/É um olhar para baixo que nasci tendo./ É um olhar para o ser menor, /para o Insignificante que eu me criei tendo/O ser que na sociedade é chutado como uma Barata - cresce de importância para o meu olho./ Ainda não entendi porque herdei esse olhar para baixo./Sempre imagino que venha de ancestralidades machucadas./Fui criado no mato e aprendi a gostar das/Coisinhas do chão - Antes que das coisas celestiais./Pessoas pertencidas de abandono me comovem.

Barros.

Manoel de

Os estudos teóricos sobre a literatura popular ganharam relevância acadêmica a partir do início do século XX, impulsionados pelas teorias antropológicas de Lévi-Strauss. Segundo Ginsburg, foi nesse período que a consciência pesada do colonialismo se uniu à consciência pesada da opressão de classe e superou-se a concepção de folclore como coleção de curiosidades, mas também a posição de quem distinguia nas idéias e crenças, visões de mundo elaboradas séculos antes. Porém, o interesse despertado pelas chamadas “artes do povo” iniciou-se anteriormente, ainda no século XVIII.

Buscou-se, na época, não estudos teóricos sobre a literatura popular, mas o resgate das tradições culturais. O interesse por essas produções deu-se no momento de definição dos estados nacionais europeus. Pois, “a busca da identidade nacional passava obrigatoriamente pelo resgate das tradições populares coletivas”.

Esse período coincidiu com a Revolução Industrial, a Revolução Francesa e a urbanização da sociedade européia. Fatos que modificaram a Europa e, posteriormente, todos os continentes. O retorno às tradições populares, durante essa conturbada época, e o abandono das convenções estéticas clássicas propiciou discussões teóricas direcionadas à cultura popular. Esses estudos procuravam uma definição do “popular”. Burke, historiador inglês, acredita que os escritores alemães foram os primeiros a criar uma série de termos para definir esse conjunto de tradições. Nas obras de J.G. Herder e dos irmãos Grimm, observa-se essas concepções e valorizações.

Para os autores, acima nomeados, a apropriação das culturas populares não era meramente uma questão de valorização estética dessas produções, buscava-se nelas um tipo de expressão que, segundo eles, estava em vias de desaparecer por conta da urbanização e do próprio processo civilizatório. A cultura popular, e mais precisamente a poesia popular, era interpretada como produção coletiva. Julgavam-na como um instrumento que poderia determinar a identidade nacional.

Algumas produções populares foram utilizadas, na época, a fim de criar sentimentos nacionalistas. Assim, a cultura popular pôde servir como “constituente básico para a

formação de uma unidade nacional, oferecendo a esta uma memória a ser compartilhada e símbolos suficientes capazes de produzir um eficiente nível de coesão social”. Cabe lembrar, no entanto, que essas culturas passavam por uma reelaboração. Eram adequadas aos objetivos de uma classe dominante para tornarem-se parte de um processo não só cultural, mas político e econômico. O indianismo e o medievalismo, tendências românticas, exemplificam esse processo.

Em diversas situações, a cultura popular resistiu ao poder simbólico hegemônico. Muitos povos, as minorias étnicas, ancoraram-se nas tradições negando a imposição do simbolismo dominante. Os curdos e os bascos, por exemplo, permaneceram como enclaves dentro de uma estrutura nacional. Os iluministas percebiam o paradoxo, pois se “as culturas populares criavam identificações nacionais e fortaleciam o estado democrático, traziam consigo também um ímpeto anárquico e desestabilizador”.

Os autores iluministas inferiorizavam o saber popular. Caracterizavam-no como avesso ao racionalismo. Apesar de apoiarem o discurso teórico na figura do povo, excluía as estruturas populares de suas produções. Tudo que “provisse das expressões populares acaba caracterizado como inculto pelo racionalismo burguês”. Essa visão, na verdade, predominava, na sociedade européia, desde a supremacia da escrita sobre a oralidade, ocorrida ainda na Idade Média. A aristocracia, o clero e a intelectualidade, em geral, viam as produções populares como inferiores em relação à cultura erudita.

Porém, muitos como Canclini, Feitosa e Umberto Eco defendem a impossibilidade de discernir as culturas, categorizando-as. Esses teóricos acreditam numa troca constante de símbolos no campo cultural. Canclini nomeia de “circularidade cultural” a essa influência simbólica recíproca. A visão dinâmica dos teóricos no século XX alterou a percepção sobre as culturas de forma geral.

Em seu livro intitulado **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**, Bakhtin documenta que seria mais fácil compreender os costumes populares do período medieval analisando as falas de Gargântua e Pantagruel, jamais lidas por um camponês, do que por um *Almanach des bergers*, que

circulava na época entre as classes populares. O intuito do autor é mostrar que, especialmente no século XVI, o influxo recíproco entre cultura subalterna e hegemônica foi intenso. Ginsburg, entretanto, acredita que, apesar do livro de Bakhtin ser belíssimo, exclui o entendimento do discurso do autor popular, pois é intermediado por um erudito: Rabelais.

Após estudos teóricos como os de Bakhtin, e de outros, que serão citados ao longo da pesquisa, pode-se concluir que a troca simbólica permeia as culturas, sejam elas eruditas ou populares. Essa reciprocidade cultural é constada em todas as produções. Porém, a pesquisa direta da obra popular, ao contrário do que fez o russo em **Gargântua e Pantagruel**, aumenta a perspectiva de entendimento do discurso da classe popular, bem como os desejos e motivações do autor.

Por isso, não é intenção, ao longo do trabalho, ater-se a textos direcionados ou que privilegiem as classes populares, mas produzidos por um autor pertencente à realidade subalterna: Patativa do Assaré. Essa é uma das buscas na pesquisa: aproximar-se do discurso de uma obra popular, atribuindo-lhe sentidos a partir de seu enunciador, o poeta popular.

Por tal razão, será traçado, ao longo do trabalho, o perfil do corpus literário patativano. Procurando identificar, na materialidade da linguagem, a presença da oralidade, da memória coletiva e da religiosidade nordestina como suportes capazes de propiciar a criação de uma poética identificada com as necessidades sertanejas. O que justifica a escolha desse autor é a riqueza de expressão, que lhe propiciou a construção de um discurso de defesa de seu povo e de suas manifestações artísticas.

Cabe, mesmo que em poucas palavras, lembrar a importância de Patativa do Assaré como referência de uma cultura regional. Apesar de conhecido no meio acadêmico e ser exposto na mídia, sua poesia se impôs como popular. Seus versos conseguiram repercutir sentimentos comuns ao coletivo. Além disso, sua poética transmitiu essa experiência cultural para alhures, no caso, aqueles que não partilhavam de sua cultura e territorialidade, expandindo, assim, sua importância e estima.

Por isso, é que procuraremos compreender a obra de Patativa nunca abandonando as referências culturais, periféricas ou midiáticas, a que ela foi exposta e que se tornaram seu suporte. A busca pela compreensão da produção poética não pode afastar-se desses confrontos. Já que a obra cultural, mesmo a de caráter popular, acaba construindo-se em meio a pontes de linguagens e por meio de um emaranhado de discursos.

2. Notas biográficas de um cantador

Nenhuma vida tem resumo: a tarda crosta da vida, com seu trecheio de ilusões. A gente vê só o cinzento, mas tem-se de adivinhar o branco e o preto.

Guimarães

Rosa.

Antônio Gonçalves da Silva, o Patativa do Assaré, é caracterizado, por diversos estudiosos e pela mídia em geral, como um dos principais poetas populares nordestino. Sua obra cresce em relação à crítica e à popularidade. Apesar de sua escrita não “enquadrar-se” nos gostos da academia, ocupa, sem dúvida, posição de destaque na literatura brasileira.

Patativa nasceu em 05 de março de 1909. Passou a infância no sítio dos pais, na Serra de Santana, situada a 18 quilômetros do pequeno município de Assaré. Viveu, desde a infância, uma vida rural. Marcada pelas agruras do trabalho com a terra num ambiente marcado pela seca: o Nordeste.

O trabalho precoce como agricultor, também porque perdeu o pai muito cedo, impediu-o de estudar. O contato com a escola não ultrapassou alguns meses, quando já tinha 12 anos. Além da brevidade de tempo passado na escola, o poeta teve de lidar com um professor cuja formação era precária. Todavia foi tempo suficiente para aprender a ler, mesmo que “sem ponto, sem virgula, sem nada”. Tornou-se leitor vida afora. Leu Camões e Castro Alves. Nunca abandonando os convencionalismos da oralidade caipira, que permearam sua produção. Começou a compor versos na adolescência. A descoberta poética deu-se muito cedo:

De treze a catorze anos comecei a fazer versinhos que serviam de graça para os serranos, pois os sentidos de tais versos eram os seguintes: brincadeiras de

noite de São João, testamento de Judá, ataque aos preguiçosos que deixavam o mato estragar os plantios da roça. (ASSARÉ, 1999, p. 05).

Aos 16 anos começa a compor de improviso. Logo após comprar uma viola de dez cordas. Começou, então, a atender pedidos diversos: festas de renovação de santo, casamentos, aniversários de pessoas amigas. Saiu de sua vila natal aos vinte anos. Junto a um primo materno percorre alguns estados do Nordeste e do Norte. Conhece poetas importantes nessas andanças, como José Carvalho de Brito, que ao comparar a poesia de Antônio à pureza do canto da patativa, dá ao poeta um pseudônimo, prefere voltar ao Ceará. Mais tarde, como foram surgindo outros artistas com o mesmo nome, acresceu-se a esta alcunha o nome de Assaré, numa identificação com a terra natal.

Regressa à sua terra. A personalidade não se adapta à vida andeja. A partir de então, o local de produção poética será Serra de Santana. A profissão: agricultor. Poesia e trabalho serão desenvolvidos concomitantemente. Há referências sobre a terra em diversas de suas poesias, a quem ele descreve como “meu sertão, meu doce ninho” ou “meu sertão de carne e osso”.

Mas, porém, peço licença/Mode eu dize de onde eu venho/E onde é meu torrão querido, /Lá onde tenho vivido./Que eu não quero que argüem pense/Que eu sou sujeito de fora./Pois eu tive a gulora/De também sê cearense/Eu sou fio do Assaré/Onde viveu meu avô/Luga do meu nascimento/Que fica no interiô/De junto do Cariri. (ASSARÉ, 2007, p. 32).

Ao longo de sua trajetória (que excedeu nove décadas), Patativa do Assaré ganhou notoriedade nas feiras de agricultores que se realizavam na cidade de Crato. Publicou quatro livros; recebeu homenagens. Em 1995, por exemplo, o então presidente conferiu-lhe a “Medalha José de Alencar”. Alcançou notoriedade na mídia, tendo poesias musicadas. Ainda em vida recebeu o título de doutor honoris causa em diversas universidades: Universidade Regional do Cariri (URCA) em 1989, Universidade Federal do Ceará (UFC), Universidade Estadual do Ceará (UECE) por ocasião de seus 90 anos.

O poeta também tem sido estudado em dissertações e teses, despertando diversas reflexões acadêmicas. Vários pesquisadores procuram estudar de forma sistemática a obra de Patativa do Assaré. Um deles é Sylvie Debs, que acredita que a concepção de mundo do poeta cearense corresponde a uma realidade cultural nordestina. “Patativa

do Assaré abordou com propriedade, paixão e sensibilidade a vida nordestina, a qual é transformada na síntese e no vínculo entre a dura realidade sertaneja e o mundo exterior”. Daí a constatação: “o que faz a força e o sabor da poesia de Patativa do Assaré é, sem dúvida, esse vínculo indestrutível entre o poeta, o sertão e o público”.

O poeta faleceu no dia 08 de julho de 2002, aos 93 anos de idade: residia na região do Cariri, onde morava com os filhos e os netos. Ainda versejava e mantinha ótima memória, apesar da cegueira e de outros problemas de saúde que o acompanharam durante toda a velhice. Deixou uma rica produção poética, marcada pela denúncia e pela esperança. Apontou as razões das mazelas e injustiças sofridas pelos nordestinos, procurando, ao mesmo tempo, traçar um projeto de melhorias para o povo.

3. Confrontos e perspectivas: Patativa e a literatura popular

A cultura está acima da diferença da condição social.
Confúcio.

A obra de Patativa do Assaré é reconhecidamente de cunho popular. A linguagem empregada, as referências sofridas, o contexto de produção a inserem nesse gênero. Entretanto, antes de adentrarmos pelos signos que a compõe será necessário contextualizá-la a partir das mudanças históricas que alteraram aspectos cruciais da arte popular. Pois toda produção poética de Patativa fez-se entre o início e o fim do século XX, período de mudanças cruciais na região Nordeste. Essas alterações, advindas das novas relações sociais, foram sentidas na obra literária, principalmente, no modo como a poesia chegou ao público, pois “o rádio amplificou a voz do poeta, retirando-a do espaço interativo de co-presença das feiras, para levá-la a outros contextos e submetê-la a outras percepções e leituras”.

A princípio, faremos uma breve descrição da literatura popular no cenário nordestino em consonância às “mudanças sócio-históricas” dessa região, no último século. Logo após, algumas visões teóricas sobre a cultura popular serão expostas. O objetivo não é confrontar um emaranhado de idéias, mas mostrar que o espaço e a importância desse tema aumentaram, principalmente após o surgimento da Indústria Cultural. De posse das observações, situaremos brevemente a poética patativana nos conflitos culturais que agitaram o Nordeste e propiciaram ao autor a produção de uma estética mais

sintonizada com o tempo e anseios do sertanejo.

Antonio Candido refere-se, assim, à situacionalidade do discurso: “pois se a mentalidade do homem é basicamente a mesma, e as diferenças ocorrem, sobretudo nas suas manifestações, estas devem ser relacionadas às condições do meio social e cultural”. Por isso, o sertão, visto como um rico ambiente de produção poética popular, tem particularidades que explicam o uso de uma forma artística própria, diferente daquela que se desenvolve nas demais regiões do país.

Características como: o isolamento, o abandono do governo central, a política da seca, a migração, a inadequação à atividade agrícola são elementos que configuraram o Nordeste. A partir do advento do regime republicano, esse território sofreu diversas intervenções em sua organização. Nesse período, o sertanejo, foi sujeitado a crises, à instabilidade e à violência, como em nenhum outro momento. Nessa época, particularmente, a literatura popular expressou a condição de exclusão, pois “a palavra poética condicionou-se, no interior do discurso, através da relação sócio-econômica do território”. Produzida pelo poeta sertanejo ou pelo migrante nordestino nas grandes capitais do Sul do Brasil, essa literatura pode ser considerada marginal: “marginal em termos sociais tanto quanto em relação aos meios de comunicação”, como observou Oswald Barroso.

Colocado o tema literatura popular e comunicação, a primeira questão que me chega à mente, é a do valor fundamental da literatura popular no circuito marginal de comunicação que o povo construiu para si. E num país onde os grandes meios de comunicação de massa são manipulados por uma elite dominante, isso era necessário. (BARROSO, 1982, p.19).

O isolamento, somado aos poucos meios de comunicação disponíveis, favoreceu a transmissão da literatura, oralmente ou por meio de folhetos impressos. As primeiras histórias populares, estudadas ainda no século XIX, evocavam uma memória distante, pois os enredos eram baseados em cancionários europeus tradicionais. Porém, foram feitas algumas adaptações. Uma delas, como exemplificação, foi a inclusão de elementos da cultura africana, ocorrida por intermédio do contato sertanejo com escravos ou afro-descendentes. Os negros possuíam uma profunda tradição poética oral, transcrita com grande relevo na obra de Câmara Cascudo.

Devido a influências culturais, que revelam a dinâmica da cultura, essa literatura diferenciou-se, pouco a pouco, acompanhando as mudanças que ocorriam, a princípio, apenas dentro das áreas periféricas em que era produzida. Ou seja, as produções orais perfaziam-se, nessa época, fora do eixo de poder, “uma literatura feita pelo sertanejo e para o sertanejo”. Manuel Diegues Júnior afirma que:

Os inícios da literatura popular estão ligados, no Nordeste, à divulgação de histórias tradicionais, narrativas de velhas épocas, que a memória popular foi conservando e transmitindo; são os chamados romances ou novelas de cavalaria, de amor de narrativas de guerra ou viagens ou conquistas marítimas. (DIÉGUES, 1912, p.31).

Ao final do século, com mais exatidão a partir de 1870, modificações são percebidas no contexto histórico nordestino. O desenvolvimento de atividades artesanais e industriais, mesmo que limitadas, facilita a mobilidade populacional e o isolamento dos moradores das áreas remotas altera-se lentamente. Intensifica-se a popularização da literatura popular impressa, chamada cordel. O povo recebe-a como forma literária. Semi-analfabetos liam para grupos maiores, determinando um processo de interação, em que a palavra tornava-se “um veículo de difusão de conhecimentos, de perpetuação da história e da cultura. Uma oportunidade de expressão e reflexão da realidade”.

A expansão do cordel é acompanhada de importantes acontecimentos sociais que impulsionaram seu comércio na região: os movimentos de Canudos e Juazeiro e ainda o fenômeno do cangaço. Estes fatos coincidem com a mudança de foco econômico: da agricultura para a industrialização. Esse golpe na economia nordestina acelera o processo de migração em direção a outras regiões do país. Diversos fatores de piora como: o agravamento da crise social, o abandono do Nordeste pelo governo central, o descaso das autoridades republicanas, o crescimento desmedido da violência, a intensificação do fenômeno do coronelismo pioram ainda mais a situação do nordestino. As repercussões, de cunho histórico, modificam a temática poética popular, que abandona a tradição ibérica, voltando-se para os problemas sociais e para a questão da religiosidade.

...também começaram a aparecer nos folhetos a descrição de fatos recentes, de acontecimentos sociais que prendiam a atenção da população. (DIÉGUES, 1912, p. 31).

A ascensão de Getúlio ao poder e o programa de nacionalização da economia, caracterizado por um processo de centralização político-administrativa, traz conseqüências diretas sobre a estrutura da região Nordeste, controlada, na época, por poderosos grupos oligárquicos, que dominavam a religião e a política local. A força de trabalho, presa “ao latifúndio e aos coronéis que dominavam a vida política local com suas tropas de jagunços, começa a deslocar-se para as regiões onde as oportunidades de trabalho eram maiores”. Os estados do Sudeste: São Paulo e Rio de Janeiro recebem enorme número de migrantes que escapam da seca e da falta de apoio político.

Entre as décadas de 1930 e 1950, Getúlio Vargas e Lampião tornaram-se os heróis mais exaltados nas narrativas populares. Essas duas figuras, recorrentes na cultura popular, eram tomadas a partir de estereótipos circunscritos dentro de limites populares, que podem ser descritos como formalistas e permeados por dois pólos: o bem e o mal. Entretanto, esse modelo de “herói popular” perde seu caráter político no início da década de 60. Renato Ortiz descreve a mudança:

O herói exaltado era o homem de ação. Pouco a pouco o homem-ação cede lugar aos ídolos de entretenimento (esportistas, artistas, etc.) que estimulam no leitor não mais uma tendência à realização de uma vontade, mas o conformismo às normas da sociedade. (ORTIZ apud NEMER, p. 32).

A hegemonia cultural televisiva proporcionará, a partir da década de 60, a mudança de foco dessa literatura. Será constatada uma temática aproximada das figuras midiáticas. Inicia-se, então, um sistema de trocas simbólicas entre os meios de comunicação em massa e as produções populares, que modificará a relação dos poetas e do público com a arte popular.

Essas produções artísticas serão absorvidas e reelaboradas num processo dinâmico de criação. As canções raízes serão veiculadas em discos e rádios; os cantadores, apresentados na TV, nas revistas e no cinema. Em sentido reverso, figuras da mídia, assim como o enredo de filmes e novelas farão parte da temática popular, numa dialógica textual ampla que resultou numa produção diferenciada a fim de atender o gosto de uma cultura em formação: a cultura de massa. Abordaremos essa dinâmica em um dos capítulos da pesquisa.

Caso voltemos à influência primeira da literatura popular que é o romance português de cavalaria, perceberemos que essas produções são, também, desde o início, caracterizadas pelas misturas simbólicas. No entanto, “em função da sua ‘marginalidade’, da sua condição de ‘isolamento’ em relação à cultura hegemônica, tais cruzamentos não costumavam ser considerados”. A mudança, desse ponto de vista, deu-se devido à proximidade das produções populares com a cultura de massa e seus meios técnicos de comunicação, por causa “das suas migrações, deslocamentos e relocações, enfim, devido à sua relação com o mundo globalizado”. Nesse período, torna-se mais visível seu sincretismo.

Apesar desse diálogo visível, na atualidade, com as produções de massa, e de trocas simbólicas entre essas culturas, é apropriado dizer que a literatura popular mantém uma dinâmica própria, ou seja, suas regras rítmicas e um “modo particular de lidar com a tradição”, mesmo que alguns teóricos se neguem a aceitar. Essa expressão cultural é “transmitida e conservada por intermédio das manifestações coletivas, transmitidas unicamente pela memória”, Porém, devido às peculiaridades da memória, que falaremos adiante, o poeta popular não se limita a reproduzir narrativas tradicionais. O seu trabalho se caracteriza “por uma reinvenção dessas narrativas que passam por um processo de adaptação às suas condições de produção e recepção”.

Quanto ao público, na literatura popular, ele carrega a expectativa de que o texto poético agregue-se fielmente à tradição narrativa. Ao contrário do erudito, o leitor popular não persegue originalidade, mas “os aspectos fundamentais do texto, como a rítmica, a rima, a emotividade”. O papel do autor é intervir com glosas e comentários que fazem referência à própria cultura. “O poeta não é propriamente um reacionário. É antes um conservador. Às vezes, por atitude e convicção pessoal, de outras por espírito prático”. Ele segue a tradição adequando-a à obra, para adaptá-la à receptividade do público. Essa adequação diz respeito também à estrutura textual e sua passagem de prosa para verso, com “o auxílio do ritmo e da rima que simplificam a comunicação, tornando o texto mais conciso, mais facilmente assimilado pela memória e de maior efeito persuasivo”.

Uma particularidade da literatura popular, destacada pelos críticos mais ferozes, é esse caráter conservador, permeado, sem dúvidas, pela tradição. As acusações, referentes

ao aspecto convencional da literatura, argumentam que o funcionamento interno das narrativas reproduz a ordem vigente. Essa seria uma das razões que levou a literatura popular a render-se à estrutura de mercado capitalista, segundo eles. “Hoje considerada anacrônica, a abordagem se inscrevia num quadro de preocupações relativas à temática nordestina, cujo suporte de leitura era a teoria marxista”.

Segundo Sílvia Regina Bastos Nemer “essas abordagens dominaram o ambiente intelectual dos anos 1960 e 1970”. Travaram-se, no período, discussões sobre a abordagem da cultura popular via meios de comunicação de massa. Muitas controvérsias agitaram o meio teórico e midiático brasileiro. Os debates eram similares aos que movimentavam, a algumas épocas, estudiosos pelo mundo afora.

O único fato concluído sobre o assunto, este de opinião geral, é que as mudanças em relação à configuração temática e estrutural da cultura popular, nas últimas décadas, ocasionaram-se devido ao avanço da sociedade tecnológica. Cremos, assim como Canclini, que “o popular e o cotidiano das classes subalternas assumiram um lugar de destaque na sociedade atual, demandando estudos que tentam desvendar a complexidade desses processos e sua relação com a economia, a comunicação e o consumo”. Segundo ele:

As culturas populares constituem um processo de apropriação desigual dos bens materiais e simbólicos de uma nação por parte dos seus setores subalternos e com uma capacidade específica de gerir sentidos sobre a realidade por meio do trabalho e das práticas sociais. (CANCLINI apud SILVA; LIMA; SANTOS, 2008, p. 4).

Por isso, é proposto o abandono das antigas teorias sobre cultura popular, àquelas fomentadas no século XVIII. Período em o termo era interpretado como essência, nacionalismo, raiz cultural de uma nação, práticas tradicionais. Essa conceituação em relação ao popular tornou-se restrita, pois não incorpora os dados que para Canclini são essenciais para pensá-la hoje, entre esses está “a situação de conflito em que estão historicamente inseridos os contextos populares”.

Os conflitos, obviamente, atravessam todas as esferas relacionais, sejam econômicas, sociais, políticas. A desigualdade, característica intrínseca das sociedades capitalistas, como a brasileira, seria sua razão principal. As dificuldades de acesso aos bens

materiais ou imateriais, os precários serviços públicos, as condições exploratórias no trabalho, a que estão expostos a maioria, vão traçar o perfil dessas classes. “As diferenças de classe e a desigualdade constituem um ponto de partida para refletir sobre a produção cultural dos setores subalternos seja no plano da produção, do trabalho, do uso ou do consumo”.

Esse conflito, que permeia as relações culturais, não deve ser analisado como uma situação estanque, através de um embate entre a cultura de elite e a cultura popular, como muitos teóricos pretenderam. Canclini, por exemplo, destaca que “não há uma cultura de elite homogênea, habituada a ditar regras aos dominados, assim como não há uma cultura popular oposta, também homogênea, compartilhada por classes sociais distintas”. Há um processo de circulação das práticas culturais entre os diversos grupos sociais. Dessa forma, a cultura popular só pode ser compreendida a partir de um sistema de trocas e ressignificação de saberes em relação à cultura hegemônica.

Chartier, também, não caracteriza a cultura popular como carente e dependente da cultura dominante. Dentro de uma mesma classe, não é perceptível um sistema simbólico unificado, coeso, imparcial. Regras, desejos, tradições podem ser compartilhadas pelo coletivo, mesmo por indivíduos completamente diferentes. Cada um as interpretará e praticará de maneira diversa.

A cultura deve ser interpretada, segundo Deleuze, como um conjunto de forças. Se alguma tentativa for feita, no sentido de aprisioná-la em modelos fixos e estáveis, haverá uma negação da vida, uma reatividade e não uma afirmação. Exaltar o passado como monumento, concebendo-o a partir de identidades culturais cristalizadas é uma prática de uma vida ressentida, que reduz a pluralidade dos acontecimentos ao conhecido. Tudo o que vive é transitório, os objetos são configurações provisórias, resultado de uma luta, de uma tensão de forças que nunca termina.

Após as breves considerações sobre as teorias de Canclini, Chartier e Deleuze, em relação à questão cultural, podemos dizer que devido a estudos como esses o signo popular é pesquisado com certa autonomia, na atualidade, pelo menos no que se refere à percepção da realidade e na adoção de valores. Segundo Canclini essa proposição encontra respaldo em Gramsci. Segundo esse teórico:

As expressões das camadas populares não podem ser compreendidas nas formas de resistência e resignação em face às relações de poder com a cultura hegemônica e sim sob formas de interação simbólica de pactos que confere aos setores subalternos a capacidade crítica de assimilar, mas também de filtrar e resignificar valores, bem como, suas formas de contestação à produção cultural e estética da hegemonia social. (GRAMSCI apud SILVA; LIMA; SANTOS, 2008).

Para Chartier, a cultura geralmente era pesquisada sob a perspectiva de um legado recebido e também como transmissão de hábitos e costumes de uma geração a outra. No entanto, ele afirma:

Os objetos não são simplesmente aceitos de modo passivo; eles não são recebidos como uma herança perpetuada por uma tradição. Existe um processo de recepção, de apropriação cultural dos objetos, que são utilizados de diferentes formas. A realidade não é recebida como um arquivo e congelada em uma memória em espaços estanques. As realidades sociais seriam sempre construídas e não simplesmente repassadas. (CHARTIER apud SILVA; LIMA; SANTOS, 2008, p.10).

Essa nova perspectiva leva-nos a concluir que a relação entre a cultura popular e a cultura hegemônica é de influxo recíproco. Seja na língua, na temática, na adoção de valores. Ocorre, entre essas linguagens, um entrelaçamento de elementos culturais. Sendo assim, o hegemônico se alimenta do popular e os contextos populares, pelo menos na atualidade, identificam na cultura dominante “aspirações e desejos que em parte se localizam no consumo massivo”.

Nessa direção, a reflexão sobre “o popular na atualidade consiste em abordar a sua ligação com o avanço tecnológico e a perpetuação dos veículos de comunicação de massa”, cuja expansão, obtida nas periferias urbanas e no meio rural, inaugurou mudanças sobre o sentido empregado às culturas populares, como já destacamos anteriormente.

Essa nova condição da cultura apavora tanto os defensores das tradições como aos eruditos, cuja forma específica de texto é menos aberta à relação midiática. Porém, a cultura sempre esteve em circularidade, nunca perdendo, contudo, seu espaço de produção e recepção. Nunca deixando de traduzir, no que concerne às formas populares, um anseio coletivo. Por que a perspectiva de trocas simbólicas entre os meios de comunicação e a cultura popular tanto apavora? É o que tentaremos responder.

Walter Benjamin foi um dos primeiros a trazer para debate a nova relação entre a produção artística e a cultura de massa. Iniciada, segundo ele, com mais afinco a partir da Revolução Industrial. O autor descrevia que a industrialização proporcionou a agilidade de informação e a reprodução artística, isto se refletiria em toda a sociedade, inclusive na expressão literária. As transformações, em relação à divulgação da arte e seu consumo, geraram controvérsias entre teóricos no século XX. Muitos que se dedicaram ao assunto vislumbraram conseqüências fatídicas para as produções artísticas em geral, ao passo alguns procuraram relativizar as opiniões.

O primeiro meio massivo a propagar cultura de massa foi o jornal, cujo desenvolvimento no século XVIII, popularizou o folhetim, gênero baseado nos esquemas melodramáticos. A reprodução da arte, que sempre existiu segundo Benjamin, alcançou patamares nunca dantes vistos no período da Revolução Industrial e proporcionou a expansão dos primeiros gêneros da cultura de massa. Dentre eles, as novelas folhetinescas, uma expressão literária. Mattelart ao refletir sobre a evolução da imprensa, assim se refere:

As leis do gênero encontram-se na encruzilhada das tradições da literatura popular das culturas tão diferentes com as da Inglaterra e Espanha. Primeira fórmula de exportação de uma cultura destinada ao grande público, o folhetim torna-se o vetor de uma verdadeira língua “internacional do sentimento”. Traduzido em várias línguas, seu original é adaptado à mentalidade dos leitores dos países onde é publicado. A cristalização do gênero está ligada à história da imprensa, pois ele nasce de seu seio como meio de elevar as tiragens (...) (MATELLART, 2002,p.45).

A imprensa propiciou a expansão cultural. Essa nova dinâmica transformou de forma sem precedentes a história. Na atualidade, por exemplo, é necessário falar em globalização cultural que também atingiu o Nordeste dos cantadores, assim como inúmeros lugares afastados, no mundo inteiro, configurando uma sociedade de massa. Para o sociólogo brasileiro Renato Ortiz:

[...] na medida em que o peso das tradições se fragiliza frente à mundialização da cultura (via meios de comunicação), formou-se o que se chama de ‘cultura-internacional-popular’. As pessoas definem seus gostos: o que ouvir, assistir ou ler, cada vez menos pelas diferenças regionais de cada grupo e sim pelas informações e estilos unificados que chegam até elas. (ORTIZ, 2006, p.78).

Esse processo perfez-se através do crescimento do capitalismo no século XX. O

aperfeiçoamento técnico e a mudança de uma política econômica focada na produção para o consumo propiciaram a formação de um público moldado pelos fatores culturais apregoados pela Indústria Cultural. O conceito de “Indústria Cultural”, elaborado por Adorno e Horkheimer, ambos ligados à *Escola de Frankfurt* procura traçar as mudanças que esse sistema traria para a sociedade em todos os seus aspectos. Segundo esses teóricos, a principal função dessa indústria era viabilizar o acesso à cultura à grande massa, os meios de comunicação como a televisão e o rádio proporcionaram esse canal entre produto e consumidor.

A forma como a obra de Patativa popularizou-se via-mídia exemplifica a fala dos teóricos: sua poesia de caráter oral, portanto não comercial, passou a ser mediatizada via rádio, logo após, foi impressa e gravada por ícones musicais. Efetuou-se através do rádio não só a passagem da palavra do oral à escrita, mas principalmente, fez-se que um produto eletrônico, marco da sociedade tecnológica, amplificasse o que antes era ouvido apenas por poucos sertanejos em vigílias ou festas de pequena escala. A partir desse momento, Patativa e sua obra tornam-se um produto midiático. Segundo Feitosa:

Patativa do Assaré é mídia porque é também a soma dos produtos poéticos que criou, estando essas marcas significativas de sua vida pontuadas nas narrativas que fazem sua poética. (...) Ele é mídia porque está atento às coisas do mundo, porque se coloca como tradutor e mediador desse mesmo mundo e porque se expõe, fazendo publicidade de si, de sua obra e de sua “missão” como poeta. (FEITOSA, 2005, p. 250).

A aproximação dos poetas populares como Patativa da mídia não agrada aos defensores da cultura popular, como Ariano Suassuna. Segundo ele, “a literatura não é um objeto de mercado, mas uma arte da escrita, escrever é uma missão”. A questão combatida pelo escritor vai ao encontro da dos teóricos alemães. Sua recusa em aceitar a imbricação dos signos populares e massivos apóia-se na idéia de que a obra de arte não deve ser vista como um produto puramente mercadológico. Isso desconsideraria as peculiaridades originais da produção.

Essas questões tornaram-se, nas últimas décadas, muito polêmicas. Devido às diferenciadas linhas de pesquisa desenvolvidas. Teóricos debruçaram-se sobre o assunto à procura de respostas sobre as conseqüências que o cruzamento de culturas,

via meios de comunicação de massa, poderia trazer aos costumes locais e aos conhecimentos tradicionais, bem como à cultura erudita ou acadêmica, porém nem todas as conclusões foram similares, pelo contrário.

Não é intuito, na pesquisa, resolver as inúmeras controvérsias que os estudos sobre os cruzamentos culturais geraram. Menos ainda emitir idéias que busquem a defesa ou a acusação de opiniões referentes ao tema. Porém, faz-se necessário aludir sobre elas. Essa descrição, que será breve, não se objetiva à compreensão do assunto em todas as suas instâncias, mas tão somente à comprovação de que muitas lacunas ainda encontram-se abertas.

Os críticos da *escola de Frankfurt* foram os que se debruçaram, a princípio, sobre a temática. Segundo eles “em nossa sociedade tecnológica, há uma fragmentação da cultura popular e da cultura erudita, considerada de elite”. De acordo com seus estudos, há uma crise de culturas autênticas. Umberto Eco sugere que já não existem mais diferentes tipos de culturas: “para sermos realistas, tudo hoje vem a ser cultura de massa: do folclore, passando pela cultura popular, à cultura erudita”. A absorção da obra de arte pelos meios de comunicação de massa teria desvirtuado a arte de seu sentido original.

Essa re-alocação cultural, citada por Eco, ocasionada pela Revolução Industrial, iniciada no século XVIII, foi um marco inicial no favorecimento ao acesso, à reprodução e à multiplicação de bens, produtos e, posteriormente, serviços e em consequência, a consolidação da chamada cultura de massa. Para fundamentar o que se afirmou recorremos a um trecho da dissertação *Espaços Contemporâneos de Consagração e Disseminação da Literatura Brasileira*:

A indústria cultural, os meios de comunicação de massa e a cultura de massa surgem como funções do fenômeno da industrialização. É esta, através das alterações que produz no modo de produção e na forma do trabalho humano, que determina um tipo particular de indústria (a cultural), e de cultura (a de massa). (OLIVEIRA, 2006, p.72 apud COELHO, 1996, p.10).

A expansão da indústria e o surgimento do consumo entre trabalhadores de baixa renda propiciaram o avanço da Indústria Cultural. O mercado editorial cresceu com o aquecimento da imprensa e a venda de reproduções de obras literárias a preços

reduzidos aumentou, o que não foi de todo mal. Entretanto, o acesso das massas aos bens culturais foi favorecido pelos interesses capitalistas, como esse movimento visa o consumo, a arte afasta-se da visão “sacralizada”, como Benjamin previra.

Conseqüências irreversíveis são sentidas na formação da sociedade.

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. (BENJAMIM, 1969, p.89).

Apesar da opinião, o teórico acredita que a revolução tecnológica, do final do século XIX e início do século XX, não acabou com as culturas eruditas ou populares, mas alterou o papel da arte e da cultura. Os meios de comunicação e produção propiciaram essas mudanças. Entretanto, a percepção e a assimilação do público consumidor, excederam os limites imaginados pelos críticos, pois muitas “atrações” televisivas, musicais ou vinculadas pelo cinema, geraram formas de mobilização e contestação sociais não previsíveis.

Segundo ele, “a possibilidade de reprodução técnica das obras de arte retirou delas o seu caráter único e mágico” (o que ele chama de “aura”). Em compensação, possibilitou que elas fossem reconhecidas por um infinito de pessoas, sendo que cada receptor apresenta uma opinião peculiar daquilo que vê. Por isso, não se deve medir apenas negativamente a extensão do impacto que a dessacralização da arte causou no público em geral.

Theodor Adorno e Max Horkheimer, contrariando Benjamin, acreditavam que a Indústria Cultural “banalizava” a cultura, porque retirava sua autenticidade. Os teóricos viam “a indústria cultural como qualquer indústria, organizada em função de um público-massa - abstrato e homogêneo - e baseada nos princípios da lucratividade”. Dessa forma, essa “indústria não vendia apenas mercadorias, mas, também, imagens do mundo e fazendo propagandas deste tal qual ele é e para que ele assim permaneça”.

Nenhuma crítica, entretanto, impediu que a cultura de massa se desenvolvesse ao lado das tecnologias da imagem. Popularizando marcas e direcionando produtos para uma larga camada da população. O termo popular adquire, a partir desse contexto,

“sentidos ligados à divulgação de mercadorias por diversas mídias e de símbolos culturais, ofertados ao consumo volátil e massificados”. Outro autor ligado à escola de Frankfurt, Adorno, assim se refere:

A indústria cultural tem como objetivos: a dependência e a alienação dos homens. Ao maquiagem o mundo nos anúncios que veicula, ela acaba seduzindo as massas para o consumo das mercadorias culturais, a fim de que elas se esqueçam da exploração que sofrem nas relações de produção. A indústria cultural estimularia, portanto, o imobilismo. (ADORNO, 1976, p.79).

Em relação à cultura popular, uma idéia persistente, entre muitos teóricos, é a de que a vinculação dessas tradições pelos meios de comunicação atrapalharia sua continuidade. Pois, as produções acabariam perdendo suas características peculiares. Mario Vargas Llosa, por exemplo, acredita que “a obrigação de pôr a cultura ao alcance de todos teve, muitas vezes, o indesejável efeito do desaparecimento da alta cultura, minoritária pela complexidade de seus códigos, em favor de um amálgama no qual tudo cabe”.

Beltrão, em **Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados** não possui o receio de Llosa, a quem a absorção das culturas populares pela mídia parece causar repugnância. Segundo Beltrão, muitos teóricos não aceitam essa imbricação entre o popular e o massivo, pois temem “a destruição dos valores genuínos das manifestações tradicionais pelo conteúdo moderno das indústrias midiáticas”.

Pensamos que o receio maior dos teóricos esteja na decadência da importância dos valores culturais, considerados autênticos, numa visão que reproduz a cultura popular dentro de um campo estático, e na uniformização da cultura, como se isso fosse possível inteiramente. Os meios massivos de comunicação passaram a ser vistos, assim, como o apocalipse cultural, cuja ascensão causaria a derrocada da cultura popular. Chartier caracteriza essas opiniões como equivocadas, segundo ele:

Considera-se que, [...] as culturas tradicionais, camponesas ou populares, saíram do isolamento, e portanto se desenraizaram, em proveito de uma cultura nacional e republicana. Outra transformação radical situa-se antes e depois do surgimento de uma cultura de massa: supõe-se que os novos instrumentos da mídia tenham destruído uma cultura antiga, oral e comunitária, festiva e folclórica, que era, ao mesmo tempo, criadora, plural e livre. O destino historiográfico da cultura popular é portanto ser sempre abafada, recalcada, arrasada, e, ao mesmo tempo, sempre renascer das cinzas (CHARTIER, 1995, p. 181).

Canclini, ao se referir à Indústria Cultural, acredita que a massificação da informação e das comunicações não é o “apocalipse cultural da sociedade”. Para ele, o fato dos meios de comunicação difundir as culturas eruditas e populares é reflexo de um processo de reestruturação simbólica dos saberes e culturas anteriormente contrários. As trocas simbólicas, através dos meios de comunicação, “acabaram criando um diálogo entre saberes, etnias, nações e classes sociais, possibilitando o convívio dessas diferenças, sem que seja preciso a opção por uma ou outra”. Segundo Luís Tadeu Feitosa:

A forma ativa com que recebemos as informações não nos faz perder - pela troca e pelo diálogo - as convicções de base de nossa cultura. Estamos vivendo a fusão de gêneros, de gostos, de valores; estamos mixando as tradições cultas e populares, sem com isso perdermos os elementos básicos de nossas tradições e formações específicas. (FEITOSA, 2007, p.83).

As teorias expostas, entretanto, não respondem as questões cruciais do tema. Por isso, recorreremos a Umberto Eco, que na obra **Apocalípticos e Integrados** polemiza ainda mais as discussões ao fazer uma distinção entre aqueles que se dedicam ao assunto. Segundo o escritor italiano, pode-se fazer uma divisão entre os apocalípticos (aqueles que condenam os meios de comunicação) e os integrados (aqueles que os absolvem).

Grosso modo, já que a descrição se quer breve. Eco acredita que os apocalípticos condenam os meios de comunicação pelos motivos seguintes: a veiculação que eles realizam de uma cultura homogênea; o seu desestímulo à sensibilidade; o estímulo publicitário; a sua definição como simples lazer e entretenimento, desestimulando o público a pensar, tornando-o passivo e conformista. Ao passo que os integrados estariam defendendo os pressupostos seguintes: as informações veiculadas por eles poderiam contribuir para a própria formação intelectual do público; uma parcela imensa da população ficaria mais próxima das informações; e a padronização do gosto gerada por esses meios poderia atuar como um elemento unificador das sensibilidades dos diversos grupos.

As duas concepções são passíveis de críticas, segundo Eco. Os apocalípticos equivocam-se ao considerar a cultura de massa ruim simplesmente por seu caráter industrial. Para o autor, não se pode ignorar que a sociedade atual é industrial e que as questões culturais têm de ser pensadas a partir dessa constatação. Os integrados erram

por esquecerem que essa cultura é produzida por grupos de poderio econômico, que visam fins lucrativos, o que significa que esses grupos mantêm seus interesses através dos meios de comunicação.

Essas questões que permeiam **Apocalípticos e Integrados** ocupam espaço em debates, diversos artigos e discussões acadêmicas, sobretudo quando o tema é literatura oral. Essa literatura foi absorvida pela indústria cultural, e “passou de puramente vocal e instrumental, para oral e midiaticizada”. O rádio tornou-se um dos primeiros meios de comunicação a mediar a literatura oral, aqui compreendida “como manifestação da oralidade popular com cânones, mercado e permeabilidade às inovações, serviu como veículo de reforço e difusão dessa manifestação”. A partir da interiorização do rádio, fica impossível pensar no trânsito direto entre o oral e o escrito. Patativa reforça bem essa afirmativa porque sua obra só foi impressa a partir do momento que foi difundida via esse veículo.

Segundo pesquisadores, a inclusão da literatura oral, na mídia, ameaça seus mediadores (os cantadores, repentistas, cordelistas) pelo impacto da civilização material, já “que muitos deles se deixam influenciar pelas cidades, se exibem em capitais, rádios, canais de televisão, em campanhas políticas, tornam-se atores através de um discurso programado”. Renato Almeida reitera que esse deslocamento não é “culpa da sociedade”, pois

são eles mesmos que ambicionam incorporar-se à civilização, transformando a vida andeja e boêmia em profissão organizada com sindicatos e proteções trabalhistas. Sem contar empresários, que já os levaram até a cantar para propaganda eleitoral. (ALMEIDA, 2006, p. 45).

Luiz Beltrão em sua tese de doutoramento: **Folkcomunicação - Um Estudo dos gentes e dos Meios Populares de Informação de Fatos e Expressão de Idéias**, defende a inserção dos poetas orais nos meios de comunicação. Seu argumento é que as mais recentes produções cordelistas são estimuladas pela tecnologia, que permite, por exemplo, a divulgação em *CD-ROM* da arte dos cantadores violeiros. Segundo Beltrão:

O sentimento de margem dos cantadores é certamente menor agora, ao serem tutelados por personalidades acadêmicas proeminentes e procurados

pela imprensa, estão mais conscientes do valor de sua palavra em ação, da sua visibilidade cada vez maior, e, portanto, da sua contribuição capital para a conscientização político-social das camadas mais desfavorecidas da sociedade. (BELTRÃO, 1980, p 177).

Tudo isso, no entanto, não parece responder a questões mais complexas sobre o campo de produção e recepção poética. Eco compreende que falta às dimensões teóricas um caminho que propicie o entendimento desses novos rumos culturais com mais clareza. Seus escritos, sobre o assunto, evidenciam a impossibilidade de pensar, na atualidade, os meios de comunicação afastados das produções culturais e vice-versa. Ainda em **Apocalípticos e Integrados**, o autor mostra empenho em descobrir não uma forma de afastar a arte da massificação e suas possíveis conseqüências, pois a reprodução artística via esses meios só se amplia. Seu anseio parece ser aproximar os meios de comunicação de valores culturais autênticos.

Nesse contexto, destaca-se a importância de investigar o sentido do popular, analisando seu significado a partir do corpus literário de um autor que se utilizou desse código como temática de trabalho na arte literária, mas que passou, também, pela experiência de ter a obra exposta pela mídia. Todavia, a análise da poética de Patativa não pressupõe o encontro de uma resposta à questão suscitada por Eco. Ela apenas propiciará que novas perspectivas sobre o dimensionamento cultural atual sejam suscitadas.

A princípio, vale lembrar que o confronto do poeta com a Indústria Cultural, através do acesso que teve aos meios de comunicação, alterou sua literatura, pois a partir do momento que a mesma foi redimensionada pela mídia, o signo poético adquiriu novas intencionalidades. Ao tornar-se ícone midiático, o espaço ocupado por Patativa modificou-se. Assim como seu novo público.

Essas são algumas das novas dimensões que se apresentarão no caminho da popularização de seu canto. Nesse ponto, podemos vislumbrar uma conseqüência que atinge diretamente a obra popular erigida pela mídia: o recorte necessário para a adaptação da palavra poética para os meios de comunicação dificulta aos interlocutores a percepção do signo poético, já que será exercido sobre o sistema lingüístico, gestual e visual, no caso da TV, um controle. A palavra poética perderá

muito de sua originalidade ao ser mediada.

Segundo Orlandi, esse controle, exercido pela cultura hegemônica sobre as populares e sobre o público, transformado em receptor “pacífico”, nunca é total. “A vida escapa a ele, os fluxos escoam pelos lados, transbordam”. A obra de Patativa, se analisada em sua amplitude, ou seja, nos contextos em que foi produzida, ainda nas décadas de 40 e 50, escapou, através da reelaboração poética, de muitos sentidos impostos por signos culturais hegemônicos. A princípio, o poeta não descaracteriza a poética oral, mesmo quando sua arte ganha o espaço da escrita, ainda nos anos 70. Sua memória individual não sucumbe à uniformização identitária da memória instituída, sobre a qual falaremos adiante, e, a partir do que foi guardado ou esquecido pelo saber coletivo, constrói um sentido poético que confronta com o estabelecido por uma cultura dominante regional, mas não midiática: sendo ela composta por clérigos, coronéis e políticos.

Todo esse cruzamento de valores, que permearam a literatura patativana, resultou em uma obra burilada e bem resolvida, cujas idéias estão atreladas à religião, à política e aos aspectos de submissão que envolve os moradores do mundo rural. Entretanto, os princípios norteadores da ordem utilizados por padres, políticos, fazendeiros, através de vozes que ressoaram pelo universo sertanejo, foram ressignificados poeticamente por Patativa, impedindo que os discursos dessas classes se sobressaíssem nos enunciados poéticos.

Apesar de Patativa inserir-se na mídia, a partir dos anos 70, e sua poética ater-se à Indústria Cultural não iremos tratá-lo como um indivíduo que, como tantos outros, sucumbiu às facilidades do mercado consumidor. Num período anterior ao sucesso midiático, o poeta não se voltou aos discursos hegemônicos, confrontando idéias dominantes como afirmamos nos parágrafos anteriores. Negando-se, inclusive, a escrever cordel, por não aceitar o comércio da lira.

As reduções em relação à cultura popular não devem limitar-se ao campo de discurso que envolve a crítica à Indústria Cultural, para evitar que equívocos, cometidos tantas vezes, inferiorizem a capacidade lingüística dessas produções. A poética de Patativa não se resume, como veremos ao longo da pesquisa, em um produto qualquer. Seu

canto evoca, através da oralidade e da memória, uma coletividade. O suporte da escrita e o acesso à mídia não modificaram os pressupostos primordiais de sua literatura, pois, seu discurso representa, mesmo em contato com o mercado, a memória de uma multidão.

Esse discurso é materializado pela voz e “vem do oco do tempo e do agora”. O que Patativa diz “é dele e de todos os homens, poetas que vieram antes e virão depois”. A citação abaixo evoca esse processo contínuo de embate entre os signos culturais populares e hegemônicos. Esse conflito, que acompanhou a história, poderia ser ocultado pela Indústria Cultural? Nas palavras de Mikhail Bakhtin:

Cada época da história mundial teve o seu reflexo na cultura popular. Em todas as épocas do passado existiu a praça pública cheia de uma multidão a rir, aquela que o usurpador via em seu pesadelo [...] repetimos, cada um dos atos da história foi acompanhado pelos risos do coro (BAKHTIN, 2002, p. 419).

Os capítulos que seguem tentarão dispor os confrontos que compuseram a poética patativana, bem como a troca simbólica estabelecida entre eles e a cultura hegemônica, a enumerar: a oralidade em relação à escrita, a memória coletiva e a memória histórica, bem como a percepção do poeta sobre a religião, a seca e a política. Termos sobre os quais ele discorreu com muita habilidade. Ao final, cremos ser possível estabelecer relações entre a poesia patativana e os meios de comunicação de massa, levantando, assim, dentro dessa pesquisa, novas perspectivas sobre a relação entre a arte e a Indústria Cultural.

4. Patativa é oralidade

...nem se deve pensar que uma coisa é verdadeira porque dita com eloquência. Nem falsa porque enunciada com harmonia. Nem também verdadeira só por ser proferida rudemente. Ou falsa porque a linguagem é rica. Sabedoria e tolice são como alimentos saudáveis ou maléficos. Frases simples ou pomposas são como pratos elegantes ou rústicos; qualquer espécie de iguaria pode ser servida em qualquer qualidade de prato.
Santo Agostinho.

A pesquisa da obra popular pressupõe a análise da oralidade. Uma das características principais, senão a crucial, dessa arte é sua independência da escrita. Mesmo assim, a oralidade nunca impediu a disseminação do popular. Na verdade, a cultura oral

sempre esteve próxima à maioria: nos mercados, nas feiras, nas praças, nas igrejas, nos carnavais, como afirmou Bakhtin. A aproximação do oral da língua escrita apenas facilita-nos a pesquisa sobre o tema.

As discussões contribuíram para se atingir uma maturidade e inserir a oralidade nas perspectivas históricas atuais. Os debates reduziram preconceitos, criados pela classe letrada. Na atualidade, é comum que as culturas orais sejam caracterizadas “não como inferiores, mas como diferentes e com uma lógica própria, com uma coerência interna que pode ser tão sólida quanto a escrita”.

Destacam-se principalmente, os estudos desenvolvidos por Paul Zumthor com seu livro **A letra e a voz** e a publicação de **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais de Mikhail Bakhtin. No Brasil, Luís da Câmara Cascudo enumera as formas orais populares presentes na cultura nacional em **Literatura oral no Brasil**.

Segundo Cascudo, a primeira denominação dada à literatura oral é de Paul Sébillot em **Littérature Oral de la Haute-Bretagne**, “a literatura oral compreende as produções feitas pelo povo, que não substituem as produções literárias”. O brasileiro evita elaborar definições, como muitos fizeram. Seu anseio é encontrar similitudes entre as produções orais e assim direcionar as pesquisas. Em **Literatura Oral no Brasil**, o autor salienta que “a persistência pela oralidade, o anonimato, a resistência ao esquecimento decorrente da memória coletiva são as principais características das literaturas orais”.

Cascudo afirma que a literatura oral é “poderosa e vasta, alcança os lugares mais distantes e diferenciados do globo, entrelaçando a humanidade com histórias, costumes, crenças e manifestações artísticas que não seriam possíveis de numerar”. Por isso, apesar das inquestionáveis dificuldades de estudo sobre o assunto: tais produções não possuem documentação, já que se afastam da escrita, sendo impossível para qualquer estudioso “compreender onde e quando determinada cantiga ou anedota foi criada e, apesar de possuir um público imenso, não possui o nome de um autor sequer”, tornam-se cada vez mais pertinentes pesquisas que aprofundem a temática e

insiram a literatura oral em debates acadêmicos.

Atento às qualidades dessas produções literárias e, também, na tentativa de traçar um caminho de pesquisa para a literatura oral através de estudos mais amplos sobre o tema, o suíço Paul Zumthor desenvolveu várias obras, cuja abordagem central é a “literatura oral medieval”. Zumthor acredita que os estudos sobre a poesia oral medieval:

nunca interpretaram a oralidade da poesia medieval. Contentou-se em observar sua existência. Assim a poesia medieval deve ser separada do meio tardio no qual a existência dos manuscritos lhe permitiu subsistir: foi nesse meio que se constituiu o preconceito que fez da escritura a forma dominante – hegemônica – da linguagem. (ZUMTHOR, 1993, p. 17).

Essa percepção sobre as pesquisas literárias leva Zumthor a questionar alguns dos estereótipos que tem acompanhado a cultura oral. Buscando suporte em pesquisas sobre a oralidade medieval, como falamos, o autor procura provar que o oral está além do conceito de transmitido pela palavra. A dinâmica de toda sociedade medieval era permeada por uma oralidade latente. Mesmo os textos, poucos na época, eram carregados desses índices. Segundo Zumthor, os escritos, nesse período, eram orais porque suas leituras eram feitas em voz alta, condição para sua realização como instrumento de comunicação.

Existia, nesses textos, uma dinamicidade entre o oral e escrito o que propiciava suas leituras para grandes grupos. Segundo Zumthor essas elaborações textuais “possuíam características que permitem ainda a recuperação da oralidade”, como:

...capítulos pequenos, para permitir interrupções freqüentes na leitura e, por via de consequência, para permitir o repouso do narrador; a pontuação e as rimas, para tornar a leitura mais agradável à audiência; as intervenções do narrador no texto (no estilo dos “orcommence chanson”, “ores chanson”, etc.(ZUMTHOR, 1993, p.35-43).

Ao falar sobre a voz, suporte absoluto da oralidade, apesar de julgá-la difusa no tempo e espaço, por isso, tema complexo e cheio de implicações, o autor assina-lhe a importância, pois ela marcava a maneira como os homens se situavam no mundo e em

relação a seus semelhantes: “era social tanto quanto individual”.

Zumthor destaca sobre a voz “o exercício de seu poder fisiológico, sua capacidade de produzir a fonia e organizar a substância”. A palavra era “uma das manifestações mais evidentes da voz, porém não a única ou a mais importante”. Em relação à escrita, na Idade Média, ela se concentrava em alguns espaços, entretanto sua preponderância era inexistente. Muitos nobres e participantes do baixo clero não sabiam ler. O povo, em geral, era analfabeto.

Cabe lembrar que não existia, nessa época, uma distinção clara entre cultura popular ou erudita. A plebe e a aristocracia participavam dos mesmos festejos e dividiam hábitos parecidos. Mesmo o clero, dado a convenções como bem se sabe, adotava certos procedimentos pouco ortodoxos, que Bakhtim enumera na sua obra. Não havia ainda um processo, segundo Burke, iniciado no século XV, que procurou demarcar a cultura de elite e da plebe a partir de contrapontos entre conhecimento e ignorância.

Não é nossa pretensão descrever as relações sociais da Idade Média. Mesmo porque seria uma tentativa frustrada. A “Idade Média” atinge um período muito longo, impossível de ser abarcado. Jacques Le Goff fala da existência de uma longa Idade Média, que se estendeu do século IV até os começos da era industrial, cujo espaço físico privilegiado seria “o núcleo territorial que englobava o império carolíngio, a Península Ibérica, a Itália central e meridional, e a Inglaterra do centro e do sul”. Para Umberto Eco, o termo “Idade Média” foi criado para designar uma “dezena de séculos que ninguém havia conseguido determinar, a meio caminho de duas idades excelentes”.

É certo, porém, que a relação entre a oralidade e a escrita, altera-se lentamente nesse período. Zumthor argumenta que essa coexistência dinâmica pode ser caracterizado como “oralidade mista”, quando “a influência do escrito permanece externa, parcial e atrasada”. Entre os séculos VI e XVI, permaneceu em toda a Europa, uma situação de oralidade mista. Numa sociedade, em que o oral é tão importante, o intérprete é valorizado. Sua voz carregava a tradição.

Por isso, devido à importância da voz: o intérprete (“jograis, recitadores, leitores”) recebia destaque na sociedade medieval, embora ambíguo. Representava, de um lado, a autoridade e a estabilidade e, de outro, o nomadismo e a instabilidade - seu lado carnavalesco num mundo de teatralidade ambiente. Porém, segundo Zilberman, é nesse período que a história sela definitivamente seu compromisso com a escrita.

Essas mudanças no âmbito da fala e da escrita iniciam-se, segundo Zumthor, a partir do século XI, período em que a escrita já assumira em toda a Europa a utilização notarial, comercial e jurídica, servindo como suporte para mensagens utilitárias. Surgiram também, nessa época, os modelos dos livros. No século XIV, os números de livros em bibliotecas ultrapassavam pela primeira vez a casa dos 1000 volumes, tanto que no ano de 1400 a escritura era um fio delgado que atava toda a Europa. No século XV, a leitura silenciosa torna-se obrigatória por regulamento nas bibliotecas, emancipando-se a escrita das dependências vocais. Nesse período a escrita carregava, também, um valor simbólico: representava poder entre os homens. A partir de 1700, ela passa a ser um fio espesso, que cobria toda a Europa.

A forma como ocorreu a preponderância da escrita sobre a oralidade é lamentada por Bakhtin e Zumthor. A passagem para um patamar de oralidade segunda, em que “as expressões poéticas são marcadas pela escrita”, resultou no afastamento de “uma vida comunitária, dos espetáculos improvisados, do próprio corpo”, A cultura popular repousava sobre “as técnicas de *assemblage*, de combinação, de colagem, sem preocupação de autenticidade das partes, que recuou e cedeu o passo rapidamente a uma nova arte, animada por uma vontade de singularização”, Como consequência, ocorreu a marginalização da oralidade. Segundo Bakhtin:

[...]quando se estabelece o regime de classes e de Estado, torna-se impossível outorgar direitos a ambos os aspectos, de modo que as formas cômicas - algumas mais cedo, outras mais tarde - adquirem um caráter não-oficial, seu sentido modifica-se, elas complicam-se e aprofundam-se, para transformar-se finalmente nas formas fundamentais de expressão popular do mundo, da cultura popular. (BAKHTIN, 2002, p.176).

A “classe letrada” disseminou essa estrutura excludente. Seus participantes, geralmente, “praticavam a liturgia do poder, de modo que o alfabeto, conquistado como forma de aproximação da fala, dela se distancia pelos discursos proferidos pelos

letrados”.

A cultura, chamada erudita, permeada pela escrita, inferiorizou as civilizações orais. Os cantos, contos, mitos, lendas, histórias e outras formas literárias, bem como cantadores, jograis e repentistas foram inseridos num discurso negativo. Expressões esdrúxulas foram usadas para defini-los, como: “primitivos, inferiores, de menor valor ou arcaicos”. As manifestações passaram a ser tratadas também sobre os mesmos rótulos. Zumthor descreve alguns dos impropérios criados nessa época:

No interior de uma mesma classe de texto (apesar de não definida como tal), será “folclórico” o que for objeto de tradição oral; “popular” de difusão mecânica. Em outros lugares a “literatura oral” será tomada como uma subclasse da popular, enquanto que alguns se negarão a ligar essas categorias ou atribuirão (despreocupados com essa petição de princípio!) o título de “primitivo” a toda poesia “puramente” oral. (ZUMTHOR, 1997, p.25).

Essa linha de pensamento “levou os eruditos a considerarem, até cerca de 1900, que toda literatura não europeia era folclore”, Esses conceitos, como já falamos, foram redefinidos ao longo do século XX. Só nesse período foi possível ouvir frases como: “é possível haver traços que ligam o literário ao não-literário, misturando o oral e o escrito”. Zumthor alerta que:

É inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando-lhe os traços que contrastam com a escritura. Oralidade não significa analfabetismo, o qual, despojado dos valores próprios da voz e de qualquer função social positiva, é percebido como uma lacuna. Isso porque, é comum atribuir à escrita o caráter de erudição em contraposição aos estereótipos ligados à oralidade, colocada numa zona de rebaixamento, vítima de um julgamento de valor que a torna desvalorizada social e culturalmente. (ZUMTHOR, 1997, p 25)

Mesmo abrigada na “zona da cultura popular” a oralidade adaptou-se aos novos tempos, prova de sua perenidade. O Nordeste tornou-se um território fértil para a disseminação dessa cultura, em que inúmeros trabalhos foram produzidos e deixados como legado. Muitos pesquisadores, que se dedicam à literatura oral, recorrem a essa região. A sociedade nordestina ainda conserva, mesmo que com algumas modificações, muitos dos rituais, crenças e valores pertencentes à cultura medieval.

Luís da Câmara Cascudo observa que apesar de nossa colonização se dar sobre três raças: a indígena, a africana e a europeia “os europeus, que ocupavam o papel de colonizadores, impuseram a Língua Portuguesa e a literatura oral, legadas como

herança”. Maria Mirtis Caser nos lembra que:

A Europa Ocidental que Colombo deixa no final do século XV tem uma estrutura essencialmente feudal, formada por uma pequena aristocracia de nobres e uma grande maioria de servos camponeses. Os conceitos espirituais e as crenças religiosas estão totalmente dominados pela igreja Católica e cegamente atados ao Papa, e não enfrentam, até aquele momento, nenhuma oposição sistemática ou digna de cuidados. A verdade é ditada pela filosofia e pela teologia, que são aceitas como a mais importante atividade mental e cujos enfoques não são contestados. (CASER, 1996, p 113).

A região de difícil acesso possibilitou aos seus habitantes a conservação de “algumas das características da sociedade sertaneja de até algumas épocas atrás, de antes da invasão das estradas, do rádio e da televisão”. Câmara Cascudo, em **Literatura oral no Brasil**, enumera centenas de contos, mitos, poesias, cantigas e tradições ainda presentes na região. Todo esse material pesquisado, pelo teórico, apresenta traços que os vinculam à formação miscigenada do Nordeste, com influências de culturas diversas, destacando-se: a ibérica, a africana, a indígena. Como cada uma delas já havia recebido uma referência anterior, impossível de identificar no tempo e espaço, o autor conclui que a literatura oral acaba por ligar todos os povos, numa simultaneidade sem precedentes.

As tentativas de religar as demonstrações populares nacionais às poéticas ibéricas, geralmente, são bem sucedidas. Dulce Lama Martins, por exemplo, sugere que a “cantoria” surge da prosódia; o seu intérprete, o cantador, pode ser comparado em alguns aspectos ao congêneres europeu, pois “canta, declama, toca a rabeca, viola ou pandeiro, compõe os versos, imprime o folheto e vende suas produções na feira”. A cantoria faz parte da vida diária do sertanejo, como nas sociedades primitivas fazia-se a literatura oral. Manuel Diegues afirma que “as cantorias revelam um caráter irônico, principalmente, se forem improvisadas”.

Luyten também se dedica ao assunto. Segundo o autor: no repertório dos intérpretes nordestinos são comuns “narrativas e histórias da Idade Média européia”. Os folhetos de cordel e os motivos das cantorias “parecem indicar a nostalgia de um passado d’além mar, oral, estranho ao Novo Mundo, e profundamente europeu”. São essas heranças culturais, que, mantidas até a atualidade, transformam o Nordeste num

campo de pesquisa fértil para àqueles que se interessam pelo tema.

Muitos poetas nordestinos, principalmente nas cantorias e pelejas, utilizavam a oralidade como fonte de transmissão das produções literárias. A adoção da escrita, que se inicia por volta do século XVIII, abre uma nova perspectiva a esses poetas. Esses textos impressos receberam o nome de cordel. O gênero poético impresso foi usado como uma forma de registro das performances artísticas a fim de aumentar a renda dos repentistas com a venda de folhetos, feita em praça pública ou feira livre. Essas poesias foram adaptadas nos aspectos literários e formais e se adequaram à escrita. Segundo Zumthor:

No interior de uma sociedade que conhece a escritura, todo texto poético, na medida em que visa a ser transmitido a um público é forçosamente submetido à condição seguinte (a produção, a comunicação, a recepção, a conservação e a repetição. (ZUMTHOR, 1993, p.19).

Ao assumir a autoria individual, entretanto, os poetas nordestinos, de modo geral, e Patativa, a quem nosso estudo privilegia, “não deixam escapar a relação profunda que possuem com a memória coletiva e com a oralidade”. A escrita não afasta os índices de oralidade perceptíveis nas performances. A poesia popular “encontra-se naturalmente ligada aos afazeres cotidianos, articulando-se, dessa forma, à vida social, ao ser textualizada essa vida se torna sonoridade, melodia, gesto, ritmo”. Escrita, ela ainda mantém as características orais. Patativa se fez poeta dentro desse universo. A oralidade em Patativa está presente nas fontes, na transmissão e na memória dos seus versos, apesar de sua obra ter ganhado o suporte da escrita.

Segundo Pinheiro Socorro, a passagem da obra patativana para a escrita acabou propiciando um espaço maior de discussão sobre sua poética, com destaque para a análise do gênero popular e do emprego da oralidade. No entanto, os estudos sobre a oralidade ainda estão em discussão. Não se definiu uma linha de pesquisa concreta para a oralidade, falta-lhe uma “categorização formal”, no dizer de Zumthor. Diversos pesquisadores, no entanto, já concluíram que oralidade e escrita se interpenetram. É o caso de Tfouni que destaca: “o discurso oral, nas sociedades letradas, pode estar interpenetrado por características do discurso escrito”.

Na história da pesquisa literária, vários equívocos sobre a literatura oral já foram cometidos. Chegou-se a conceber que a oralidade expressava ambigüidade e emoção e a escrita, raciocínio abstrato e formal. No entanto, é importante que se tome o uso oral e escrito da língua como constituintes e integrantes das práticas letradas. Pois, não há características e categorias rígidas de classificação para a oralidade e a escrita, sendo que ambas podem conviver paralelamente num mesmo conjunto de texto. Kleiman também postula que:

... nem toda a escrita é formal e planejada, nem toda oralidade é informal e sem planejamento (...) alguns autores que trabalham com a interface entre a oralidade e a escrita (...) têm proposto um contínuo, em vez de pólos extremos de diferenciação entre as duas modalidades. (KLEIMAN, 1995, p.28).

Essa tendência de trabalhar com “a interface entre oralidade e escrita” propicia que se construa uma poética da oralidade que vise encontrar, nas produções literárias escritas, essas marcas, categorizando-as formalmente. Estudos nesse âmbito foram desenvolvidos em centros acadêmicos de renome mundial. Patativa do Assaré, inclusive, foi tema de seminário na Sorbonne. Isso não teria acontecido, obviamente, caso o poeta não publicasse livros, o que ocorreu nos anos 70. O suporte da escrita deu evidência à obra, status também.

A convivência da palavra e da escrita, na produção poética patativana, alterou peculiaridades da oralidade, presentes na performance. Entretanto, a passagem dessa obra deu-se por transcrição, o poeta expressava oralmente seus versos, alguém os copiava. Apesar de a oralidade ganhar o suporte da escrita a partir do momento em que é impressa, o oral continua a apresentar traços e valores peculiares dentro da obra. Por isso, é possível analisar a poética de Patativa e encontrar facilmente as marcas da oralidade popular, como faremos na continuidade desse texto.

Essas marcas textuais, presentes, sobretudo, na grafia, traduzem o discurso do indivíduo como sujeito cultural e expõem as formas como ele se relaciona com os aspectos cotidianos da história. Em Patativa, a oralidade permanece na linguagem e é construída com os elementos da sua realidade rural. Por isso, a análise das poesias que carregam índices de oralidade pode nos dizer muito sobre o processo criativo da cultura.

Buscaremos a oralidade em Patativa para definir, além da estética particular, a relação que se deu entre o poeta e as referências sociais e textuais recebidas. Fora isso, cremos que o emprego da linguagem oral permeia um encontro poético entre Patativa e seu público. Esse encontro faz-se necessário por alardear um projeto social, que necessita da participação coletiva. Sobre isso falaremos nos próximos capítulos.

Um dos aspectos cruciais da oralidade popular são as marcas de recorrência. Esse é um traço definidor dessas produções. Zumthor também destaca esse aspecto na poesia oral, “a recorrência de diversos elementos textuais”, incluindo “fórmulas e repetições”. Esses “clichês” literários, segundo Ong, são necessários numa cultura oral, pois, “o conhecimento, uma vez adquirido, tem de ser constantemente repetido, ou se perde: padrões formuláicos e fixos de pensamento são essenciais para o saber e a administração efetiva”.

A recorrência, no campo temático, possibilitou a Patativa o resgate de uma rede de significados que foi esquecida ou apagada por uma memória histórica. Configurando-se como um movimento interno de foco narrativo que buscou atar o sujeito a seu contexto existencial e histórico. Esse processo deu-se através da repetição, que alguns julgam exaustiva, de temáticas ligadas à seca, ao plantio, à natureza (esses temas encontram-se no universo oral). Porém, o retorno a um campo semântico tradicional não ocorreu mecanicamente. A construção, desses enunciados, sucedeu-se de modo dialógico com o saber popular, os temas se interpenetraram, mas o texto poético patativano abriu um novo diálogo com a época histórica em que foi produzido.

A poética de Patativa parece transportar “uma voz que ecoa entre o presente e a memória”, respeitando o tempo cíclico da poesia popular. Por isso, sua poesia reconstrói poeticamente a história sertaneja, adaptando-a às necessidades epocais. Como em *Antônio Conselheiro*, um poema político, cujos sentidos não nos permitem separar claramente o real da ficção. Antônio Conselheiro é um personagem real, porém sua descrição coloca em relevo o mito, não o homem. Uma nova relação com o tempo e com o passado, que perpassa toda a narrativa, deixa claro que a história é produto de uma interpretação de outros discursos.

Com a sua simpatia/Sua honestidade e brio,/Ele criou na Bahia/Um

ambiente sadio/Onde vivia tranqüilo/Ensinando tudo aquilo/Que a moral
cristã encerra,/Defendendo os desgraçados/Do jugo dos
potentados/Dominadores da terra. (ASSARÉ, 2007, p. 234).

O enunciador recorre a uma personagem de não ficção, descrevendo-a pela percepção da ficção. É o que atesta o uso dos termos “simpatia”, “honestidade”, “brio”, “tranqüilo” e “defensor”. Essa mistura especificamente dialética entre ficção e não ficção fornece a base da narrativa popular. Pois, o poeta procura, nas lembranças históricas, mas também poéticas (Conselheiro aparece em incontáveis cordéis), a matéria para a reconstrução do próprio texto, num “processo cíclico” que alimenta sua literatura.

Mesmo não sendo inovadora, essa narrativa torna-se contemporânea, pois a temática de Antônio Conselheiro, muito explorada no cancioneiro nordestino, aparece atrelada à questão política. Ele é descrito como um homem de ação, capaz de “acabar com a anarquia”, “defender os desgraçados”, “mostrar a luz e a verdade”, “incutir amor e fraternidade”. Tornando-se, assim, um símbolo de força e resistência no Nordeste, infere-se, logo, que sua luta não deve ser abandonada. Essa “luta” é temática recorrente em Patativa, como veremos ao longo da pesquisa. Em relação aos personagens, tal estrutura (baseada na formalidade da poesia popular) permite a construção de tipos, cuja definição depende do lugar que ocupam em relação aos outros.

Nos aspectos textuais, a recorrência vocabular e sintática procura empregar formas da língua não padrão que construam um campo de proximidade com o “irmão sertanejo”. O emprego da linguagem conativa e o uso dos possessivos indicam esse anseio de proximidade entre locutor e interlocutor, bem como a grafia, dada a vocalizações e alteração ou eliminação de consoantes ou grupos consonantais, próprias do linguajar do interior. Além do emprego da rítmica, que pressupõe o reconhecimento e a memorização rápida do ouvinte no momento da performance.

José Arraes Alencar descreve a linguagem sertaneja “fértil em metafonias e metástases, avessa aos esdrúxulos, com freqüente abrandamento ou amolecimento e vocalização de consoantes ou grupos consonantais, com a eliminação de letras e fonemas finais”. Essas características correspondem, pelo menos de modo geral, à

linguagem empregada por Patativa em seus textos. Não há dúvidas dos objetivos dessa escolha: aproximar-se e construir um interdiscurso com àqueles que lhe são próximos.

O trecho abaixo de *A terra é naturá* possui um registro não padrão da língua e um vocabulário regional que lhe confere a aproximação da língua matuta.

Esta terra é como o vento,/O vento, que, por capricho,/Assopra, às vez, um momento,/Brando, fazendo um cuchicho,/Outras vez, vira o capeta,/Vai fazendo pirueta,/Roncando com desatino,/Levando tudo de móio,/Jogando arguêro nos óio/Do grande e do pequenino. (ASSARÉ, 2007, p. 82).

O emprego da função conativa da linguagem, muito comum em Patativa, visa: interpelar, interrogar, destinar, construir um ritual discursivo, indagar ou ordenar. Nos trechos seguintes, observam-se essas facetas: *Cante lá que eu canto cá*, *Meu Deus, que é de nós? Ao poeta do sertão*. Querem saber quem eu sou? “Quero que me dê licença para uma histora conta”. “Vem cá, Maria Gulora”.

O interlocutor, geralmente o sertanejo, é evocado em diversos poemas. Ao se dirigir a um vizinho, amigo ou sertanejo, o enunciador prefere o emprego do tom possessivo, que constrói um campo semântico familiar: “*meu*”, “*minha*”, “*nossa*” que indicam o enraizamentodo enunciador a seu povo e seu meio. O poeta, enquanto personagem familiar é oriundo do mesmo meio de seu interlocutor. Observe o trecho abaixo

Meu cumpadre Zé Fulo/Meu amigo e companhêro/Faz quage um ano que tou/Neste Rio de Janêro... (ASSARÉ, 2007, p.178).

Ao se referir a pessoa de outra estirpe ou região, o tom torna-se mais respeitoso, o que propõe distanciamento. É o que acontece a seguir:

Seu doto, fique ciente,/Tudo aqui ta bem contente/Proque no sertão chueu./Tudo mudou de sintido,/Tem mio e feijão nascido/E a chapada enverdeceu. (ASSARÉ, 2007, p.174).

O improviso, característica da língua oral, especialmente desenvolvido no Nordeste por cantadores e repentistas, pode ser percebido num repertório de situações, mas principalmente em motes e glosas. Segundo Carvalho a improvisação está ligada ao universo da oralidade. Nas visitas que fez a Patativa, essa foi uma das facetas que marcou o pesquisador. Os visitantes, geralmente, eram recebidos com versos improvisados, acompanhados das performances. Patativa demonstrava nesses

instantes um orgulho da genialidade rítmica. “É uma vantagem danada, viu? É quase inacreditável. Não é pra todos não. É porque, olhe, a minha vantagem é eu não ter estudo nenhum e saber de tudo por aí afora, pelas universidades, não é?”

O desejo de se fazer ouvir não é parte somente da vaidade latente nas biografias do poeta. Acreditamos que há um projeto maior, dentro de sua estrutura textual. Por isso, o enunciador busca aproximar o sertanejo de seu discurso. Pois, seu projeto só ocorrerá, caso surja um interdiscurso entre seu texto e o ouvinte. Ou seja, o discurso deve ser ouvido e compreendido para assim causar transformação, daí o emprego de uma linguagem recorrente, que atende as expectativas do receptor popular.

No poema abaixo, por exemplo, a voz do enunciador dirige-se ao interlocutor, a princípio, polidamente. Criando-se uma relação de vizinhança no discurso. Através da expressão “que eu tive a gulora/de também sê cearense”, conota-se o grau de igualdade entre poeta e ouvinte, ambos enraizados no Ceará. A relação de identidade entre o poeta e a terra comprova-se pelo endereçamento descrito: “filho de Assaré”, “luga do meu nascimento, que fica no interiô” e “De junto do Cariri”. Vejamos a estrofe do poema:

Mas, porém, peço licença/Mode eu dize de onde eu venho/E onde é meu
torrão querido, /Lá onde tenho vivido,/Que eu não quero que argüem
pense/Que eu sou sujeito de fora,/Pois eu tive a gulora/De também sê
cearense/Eu sou fio do Assaré/Onde viveu meu avô/Luga do meu
nascimento/Que fica no interiô/De junto do Cariri. (ASSARÉ, 2007, p.
32).

A situação de fala é expressa nas frases: “mode eu dize”, “que eu não quero que argüem pense”, “pois eu tive a gulora”, “que fica no interiô”. O discurso que permeia toda a poesia revela “a oralidade que permanece nos versos”. Essa oralidade é assegurada ainda mais, pois Patativa “imagina que o outro está presente, como se pudesse vê-lo”.

O poema tem estrutura de um diálogo. Ainda que ouçamos apenas quem enuncia, sua voz supõe o outro, representado por uma pessoa, com a qual o poeta pretende manter um discurso. O diálogo entre o ouvinte e o locutor é um traço próprio da oralidade. Muitos poemas de Patativa recorrem a essa marca e apresentam-se geralmente o

matuto como interlocutor.

A recorrência - temática, vocabular e sintática - sustenta-se, principalmente, na memória. A capacidade de memorizar compõe a teia de lembranças pessoais que, por sua vez, atuam, como dizia Halbwachs, como um ponto de vista sobre a memória coletiva.

Essa habilidade Patativa conquistou ainda na infância por meio da “escuta diária, da leitura de livros de cordéis e pela sua imersão, ainda nessa fase, no exercício de composição de repentes e poesias”. A forma ritmada da poesia facilita também a memorização. Segundo Kunz, “é uma forma rígida, dogmática, é também resistente, mineral. Uma imensa rede de versos e palavras, de rimas e vozes que prende e protege na sua forma imóvel, retém e exalta, ao mesmo tempo, uma arte ameaçada”.

O processo de memorização dos versos, sua dinamicidade, a capacidade de lembrar as histórias e de dizê-las sem falhas remetem também à oralidade. Patativa era um hábil memorizador. Recitava com perfeição suas produções poéticas, mantendo-as na memória por tempo infinito. Prova desse fato é a impossibilidade de organizar uma cronologia da obra. Toda ela guardada na memória, a princípio. Só depois ganhando o suporte da escrita. Esse processo foi descrito a Gilmar:

Faço a primeira estrofe e deixo retida na memória. A segunda, do mesmo jeito. A terceira e assim por diante. Pode ser um poema de trinta estrofes. Quando eu termino, estou com todas elas retidas na memória. Aí é só passar para o papel. Sempre fiz verso assim. (depoimento oral).

Os poemas de Patativa também dialogam, construindo uma teia de significados que se intertextualizam. Suas construções textuais encontram-se dentro de esquemas temáticos e lingüísticos. Mesmo que em alguns poemas o tom seja de desespero, como em *A triste partida*, boa parte de sua obra inscreve-se dentro de um anseio de justiça que se traduz em esperança.

Verificamos que o poema *A reforma agrária* vai ao encontro de *Agregado e operário*. Em ambos, a injustiça e a esperança são eixos centrais. A obra de Patativa do Assaré é, sem dúvida, a tradução de uma memória coletiva, por isso, através dela é que se subscreve um projeto baseado na luta por direitos. Observemos o seguinte trecho:

Pobre agregado, força de gigante,/Escuta amigo o que te digo
agora,/Depois da treva vem a linda aurora/E tua estrela surgirá brilhante/
Lutai ativo, corajoso e esperto/Pois só verás o teu país liberto/Se
conseguires a Reforma agrária. (ASSARÉ, 2007, p. 218).

A luta pela reforma agrária deve ser o objetivo do “pobre agregado”. A proximidade entre receptor e locutor dá-se através do emprego do vocábulo “amigo”. O enunciador caracteriza o agregado como “forte gigante”. Entretanto, sua estrela só brilhará se houver luta pela reforma. A relação dialógica se expande no próximo enunciado. Neles, os operários também são conclamados a participar da luta por justiça. Só assim surgirá a “estrela brilhante”, a “estrela da bonança”.

Camponeses, meus irmãos/E operários da cidade,/É preciso dar as
mãos/Cheios de fraternidade,/Em favor de cada um/Formar um corpo
comum/Praciano e camponês/Pois só com esta aliança/A estrela da
bonança/brilhará para vocês.(ASSARÉ, 2007, p.227).

O Brasil rural é o eixo central da temática em ambos os discursos, porém o poeta percebe que a marginalização não se circunscreve somente a essa classe. Na cidade, o operário também sofre a exclusão social. Esse operário, geralmente possui raízes rurais. Milhares de migrantes abandonaram o campo e serviram de mão de obra a uma industrialização crescente. Daí a proximidade.

Gilmar de Carvalho atesta que as poesias de Patativa produzem no receptor outro sentido, caso a declamação seja ouvida, pois o uso de flexões, modalizações, entonações e onomatopéias perpassam o tom poético no momento da performance. Há ainda a prosódia, ais, gemidos e pausas que quando pronunciados complementam significados. Se um poeta canta ou recita, sua voz, por si só possui autoridade. Caso o que diga seja lido, a autoridade provém do livro.

Acreditamos que uma análise teórica desse processo, chamado performance, só ocorre numa relação efetiva entre cantador e pesquisador, o que se faz impossível. Como se torna necessária a exposição do processo performático dentro dos domínios da oralidade poética, perseguimos outros estudos, de Carvalho, Skinner e Feitosa. Esses teóricos procuraram Patativa na Serra de Santana. O contato direto com a palavra poética propiciou-lhes melhor análise.

A presença dos atos performáticos, nas exposições poéticas, de Patativa “mantém uma

herança trovadoresca que se supõe perdida em meio a um emaranhado de referências massivas”. Zumthor descreve a ocorrência desse processo no período medieval:

A performance é uma fronteira tênue entre a voz e a letra, em que os diversos elementos que a compõe - oralidade, movimento, texto, arquétipo, vocalidade etc. - oscilam no tempo e no espaço. Embora apenas o leitor especializado tenha contato com essas informações, a performance, por encenação, também envolve o leitor não especializado, na emoção da leitura. (ZUMTHOR, 1997 p. 218).

A poesia adapta-se perfeitamente à vocalidade. Esse processo de vocalizar a palavra poética expressa uma performance que procura legitimar a interação locutor/receptor. As “piscadelas e gestos, franzimento de sobrancelhas e sorrisos, mudanças na entonação formam o que Thompson chama de *deixas simbólicas*”. Essas marcas simbólicas somadas ao ambiente em que o poeta convive com o ouvinte formam - no caso das declamações aqui ilustradas - a performance.

Segundo Carvalho, era comum encontrar Patativa declamando sua poesia num tom performático. Modificando inclusive seus modos de enunciação dependendo das pessoas a quem recebia. Skinner afirma isso em uma das visitas que lhe fez:

Patativa tem prontas peças declamativas para atender prontamente os fãs e anônimos que lhe visitam diariamente em sua sala de jantar. Para esses, os poemas são reduzidos. Prefere mais o improviso, quando recita quadras curtas, geralmente contemplando os nomes ou os lugares de onde provêm os visitantes. Nessas ocasiões, a performance é limitada ao gracejo e às formas poéticas de apresentação e agradecimento. Por outro lado, quando os visitantes são autoridades, alguém da mídia ou intelectuais o poeta prefere os poemas extensos e mistura poesias “matutas” às “eruditas” em sua declamação. (SKINNER, 1998, p.15).

Carvalho enfatiza não só sua voz, mas o corpo “que cresce e diz o poema”. A performance e seu poema escrito ou impresso é apenas um ponto de partida para “uma dimensão muito maior que se perfaz quando de sua enunciação. Para cada poema elocucionado e para cada público há uma interpretação própria”. Segundo Carvalho:

O poeta usa um jeito diferente de dizer que impressiona, comove e persuade, como se ele tirasse da maleta a melhor forma para a enunciação de seu canto. Ora é demorado, melancólico, tristonho, ora é vibrante, forte e revoltado, e ainda alegre e humorado. Ao fazer uso de um desses ritmos, ele diz o poema vivendo-o, o verso é dito com poesia, tornando a performance viva e perpassando um sentimento de mundo que vai sendo alimentado a cada poema ouvido. (CARVALHO, 2002, p.47).

Feitosa em **Patativa do Assaré**: a trajetória de um canto enfatiza que “o poeta dirige-

se a seu interlocutor num diálogo direto, sem rodeios ou performances mais elaboradas”. O teórico ainda se refere à performance no campo da escrita.

No âmbito da letra, sua performance encontra-se preservada, deitada na escrita, mas enigmática, quase sempre reclamando uma declamação, ‘uma profissão de fé’, que, quando elevada ao posto da declamação performática, o poeta assume a função gregária e reveladora. (FEITOSA, 2003 p. 18).

O discurso, se acompanhado pela performance, atinge o ouvinte e encontra, neste, cumplicidade. Ambos se integram num ato “encenado”. Essa encenação ganha movimento, pois é dinâmica. Feitosa caracteriza esses atos ilocucionários como “voz e movimento, tempo e espaço (e suas respectivas ausências), desejo e realização, conhecimento e enigma, tradição e modernidade, descrença e fé”. Esses discursos, que interagem nos enunciados, provêm das experiências poéticas: vocalizadas na ancestralidade e ancoradas na escrita. Esse discurso compõe um canto, que surgiu de vários outros cantos. Portanto, no universo patativano, a performance e a oralidade atuam num processo de construção do “texto cultural”.

As trocas simbólicas, que permeiam o texto cultural, atingem o receptor da Serra de Santana. Este reconstrói o discurso adaptando-lhe ao seu desejo e vontade. Esse vínculo é estabelecido pela poesia, que engendra a linguagem, buscando, através desta, atingir a expectativa do leitor. Para alcançar seu público, o poeta, que é consciente da região periférica onde habita, recorre à tradição, estética marcada pela convenção lingüística. Assim, é comum, ao longo da obra, a adaptação do texto aos convencionalismos da fala sertaneja: a projeção tônica das paroxítonas, para a última sílaba, a fim de aferir-lhe sentido de rima em relação ao verso antecedente, por exemplo.

Entretanto, essa proximidade com o receptor carrega um anseio maior dentro da estrutura poética. Permeado pela linguagem, o poeta configura um projeto coletivo, que busca atingir uma região marginalizada no sertão nordestino. Estudar as peculiaridades dessa produção implica, antes de qualquer coisa, em transpor as barreiras dos pressupostos eruditos de uma civilização letrada. Ou seja, há outros discursos e vozes, não acadêmicos ou esteticamente originais, que conseguem traçar, através de uma dinâmica textual tradicional, novas especificidades históricas. Patativa dedicou-se a essa perspectiva, daí as caracterizações de “poeta camponês, poeta

matuto, poeta roceiro, e tantas mais”.

O argumento que perpassa o capítulo é o de que a letra e a escrita são partes de um todo que tem como matriz o oral e que o oral ainda persiste. Na poesia Patativana essa oralidade impera, a despeito de ela se nos apresentar majoritariamente na forma escrita. A escritura, aqui entendida como um confronto no âmbito da cultura, não apagou a oralidade. Cabe, então, encontrar nessa obra, e em qualquer outra, que persiga a mesma dinâmica, não os “limites” das enunciações populares, mas perceber que há por traz de cada marca lingüística um processo dinâmico de interação com o público e com a memória.

5. Memória e identidade

Somente palavras que andam, passando de boca em boca, lendas e cantos,
no âmbito de um país, mantêm vivo o povo.

Grundtiv.

Segundo Feitosa “indícios percebidos na poesia de Patativa indicam que o papel da família e a vida gregária da Serra de Santana foram cruciais para a formação da sua poesia”. Ele destaca que o desenvolvimento da personalidade deu-se através do contato que, desde menino, o poeta teve, principalmente, com adultos, através do trabalho precoce, a conversa com os mais velhos, a observação dos valores e tradições da região, as rítmicas poéticas do interior.

Isso nos leva a perceber que é possível estabelecer uma relação entre o fazer poético e o contexto cultural e lingüístico de Patativa. A idéia de memória coletiva em Halbwachs aproxima-se muito desse postulado, pois segundo o autor “a memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a igreja, com a profissão, com a linguagem; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo”. Segundo ele, esses seriam os “quadros sociais da memória”.

As imagens que a poética de Patativa apresenta sobre o meio social são próximas das

que ele recebeu desses “quadros”. Mas “as percepções apresentadas pela sua poesia sobre as relações entre o signo lingüístico e a natureza, entre o trabalho e o homem, entre a fé e a reivindicação social são pessoais”. É certo que “a matéria da memória presente na poesia é fruto de lembranças”. Ou seja, “essa relação particular que ele teve com a roça, com a natureza, com os mais velhos, com a modernidade dá à sua memória uma individualidade não desprezível na análise de sua obra”. Segundo Feitosa

As marcas da memória presentes na obra patativana são imagens que, via de regra, tem suas matrizes ora na tradição do grupo, ora nas conversas que ouvia dos adultos. O restante da composição dessas imagens foi se lhe apresentando ao longo do tempo, mas também das reservas que certamente estavam guardadas na mente do menino e, na vida adulta, foram reatualizadas pelo poeta. (FEITOSA, 2003, p. 103).

Halbwachs afirma, ainda, que a memória individual relaciona-se à memória coletiva, pois as lembranças são experiências assimiladas e transmitidas por um grupo aos seus componentes. Os comportamentos, as reflexões, os sentimentos e as ações, atribuições aparentemente individuais, são, na verdade, inspiradas pelo saber coletivo. A coesão do grupo é garantida por esse sentimento de unidade, como um espaço de conflitos e influências de uns para com os outros.

Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazemos recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum. (HALBWACHS, 2006, p. 39).

Nessa perspectiva, a memória individual sempre é participante de referências e lembranças grupais, de onde se conclui que as construções poéticas de Patativa sempre partiram de um ponto de vista da memória coletiva. Pois, segundo Habwachs, nenhuma memória funciona isoladamente: “o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as idéias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente”.

Pode-se inferir, então, que a obra de Patativa revigora as experiências vividas pelos antepassados sertanejos. Ou seja, muito do que é expresso por seus poemas traz como sujeitos enunciadoreis da realidade rural os camponeses. O poeta não empresta a voz a eles, mas deixa-se identificar com o coletivo, administrando o registro da memória

desses que não puderam escrever a própria história. Sobre esse aspecto, Viçoso observa:

Nas obras poéticas, a ficção de uma identidade comunitária (o *nós*) que une o escritor ao colectivo camponês centrar-se-ia na própria matéria discursiva. Daí a propensão para os registos da oralidade popular, de provérbios ou de aforismos, enquanto vivência e memória da cultura camponesa. (VIÇOSO, 1999, p. 244).

Outra característica da memória é a seletividade. Ela sofre flutuações no momento em que é articulada ou expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de sua estruturação. Ela acaba tornando-se, assim, um objeto de disputa importante. São comuns os conflitos entre as instituições sociais para determinar o que será gravado na memória de um povo. Esse último elemento da memória - a sua organização em função das preocupações pessoais e políticas do momento - mostra que ela pode sofrer intervenções.

É esse caráter momentâneo da memória, perceptível principalmente na sua organização, que reformula as memórias coletivas a partir de um referencial simbólico dominador. Sendo assim:

A memória, enquanto conjunto de símbolos que dá sentido a uma coletividade_ seja de tipo literária, artística ou urbana_, é uma construção social na qual entram em jogo as lutas pelo poder, e nessas lutas o domínio da memória social significa controlar o espaço simbólico e, com ele, o espaço da realidade. (LE GOFF, 1990, p. 476).

Essa relação de força, perceptível no campo cultural, acaba por apagar o que não deveria ser esquecido e preservar aquilo que, de acordo com o poder hegemônico, deve ser levado a público. Jacques Le Goff afirma:

Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 1984, p.342).

“Memória histórica” é o nome que Edgar de Decca atribui a essas construções “forçadas” da memória: “aquela definida pela instauração simbólica de determinados sentidos”. Pois, segundo o teórico em determinadas situações “a memória coletiva espontânea passa por uma redefinição histórica, perdendo o elo com a experiência social”. Essa memória redefinida serviria para legitimar a dominação “(...) para destruir a memória dos vencidos e para impedir que uma percepção alternativa da

história fosse capaz de questionar a legitimidade de sua dominação”.

Le Goff em **Memória e história** enfatiza a importância da preservação da memória coletiva, de modo que a mesma não sofra manipulação simbólica absoluta. Pois, uma memória coletiva não deflagrada pode emancipar os grupos colocados à margem nas relações sociais, fazendo com que aqueles que os compõem consigam se identificar como senhores da própria história. Ainda segundo Le Goff, “Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens”.

Logo, pode-se concluir que a memória é um fenômeno construído em sociedade. Essa organização inicia-se por meio das preocupações sociais e individuais que se estabelecerem em determinado momento histórico. Segundo Pollak

Esse elemento da memória - a sua organização em função das preocupações pessoais e políticas do momento mostra que a memória é um fenômeno construído. Quando falo em construção, em nível individual, quero dizer que os modos de construção podem tanto ser conscientes como inconscientes. O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização. (POLLAK, 1992, p. 203-204).

É importante citar ainda os estudos de Halbwachs sobre o esquecimento. Segundo o autor, a memória coletiva também se volta para aquilo que é esquecido e, neste caso, não se pode menosprezar a participação individual no ato esquecido. Por isso, um aspecto que passou despercebido para a maioria dos conterrâneos de Serra do Santana pode ter sido marcante para Patativa.

Não é de se estranhar, portanto, que apesar de ter tido experiências coletivas, muito do que Patativa fala sobre natureza, vida social e religiosidade, soe estranho aos seus. Os valores percebidos nas lembranças provêm, também, de um processo de esquecimento, que acabam por constituir a memória coletiva e individual. Isso explica um ponto fundamental da obra patativana: muitas de suas poesias acabam contrapondo-se em relação a pontos cruciais da temática tradicional sertaneja.

Apesar de “sua obra se configurar em parâmetros culturais definidos, e ainda que suas fontes sejam eclipsadas por uma divisão marcadamente coletiva”, é preciso notar que,

na sua elaboração poética, muitas percepções sobre a religiosidade, a política e outros aspectos sociais são re-significados, obtendo sentidos não compartilhados por um olhar eminentemente coletivo.

A memória em Patativa não se configura somente como “a habilidade de fazer vir à tona um emaranhado de imagens vivenciadas ao longo do tempo”. Ela é “engajada, atuante e militante”. O empenho do poeta em preservar a identidade sertaneja não deve ser esquecido. Através de sua poética ele impediu que discursos obliterassem a história de seu povo. Mais do que traduzir um universo sertanejo, sua poética evoca direitos sociais, alerta para a questão política da seca, reelabora discursos. Ou seja, toda sua enunciação procura preservar uma memória coletiva que esteja a serviço da construção de uma identidade, ou quando necessário, questionar uma memória instituída por artifícios históricos.

Sendo a memória um elemento construído socialmente, pode-se também dizer, como Pollak, que há uma relação muito próxima entre memória e identidade.

A memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1992, p. 204).

Identidade, aqui, é tomada na sua forma mais superficial, “um sentido da imagem de si, para si e para os outros”. Ou seja, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida, essa imagem ela constrói e apresenta aos outros e a si mesma, pois é necessário que ela creia na própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros. Podemos, portanto, dizer que

a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1992, p. 204).

Se for através das relações sociais que cada indivíduo configura uma identidade pessoal, em toda sua complexidade, podemos concluir que Patativa configura para si uma identidade sertaneja. As identidades se relacionam dialeticamente com a sociedade, na medida em que se constituem a partir dela e são constituídas por ela.

Como parte desse processo de produção da identidade sertaneja, o processo de transmissão da memória coletiva irá “atuar de forma decisiva, na medida em que esta envolve não só uma realidade individual, mas também uma incorporação de elementos construídos coletivamente”.

A poética patativana auxilia no processo de produção da identidade sertaneja, porque atua como um movimento de busca pelas memórias compartilhadas. Dessa forma, a memória do indivíduo interiorano, se confrontada com sua poética, acaba por inserir-se numa perspectiva coletiva, pois a identificação e conseqüente pertença ao grupo atuam como fatores determinantes na fundamentação do indivíduo. A sensação de pertença a um grupo produz o vínculo, que compreende a maneira específica pela qual o sujeito se relaciona com a coletividade.

Caso os conteúdos transmitidos pela memória sejam inconsistentes, ou seja, não estejam imbuídos de uma memória coletiva autêntica, pode ocorrer um processo de desenraizamento. Este pode ser definido como uma condição desagregadora da memória, na qual indivíduo e grupo perdem suas referências. Caso o trabalho de transmissão da memória coletiva não ocorra, o significado das recordações é esvaziado de sentido, ocasionando a espoliação das lembranças.

O esvaziamento, ou a espoliação das lembranças, ocorre quando a memória encontra “obstáculos” concretos, que podem levar a perda dos referenciais coletivos. Dessa forma, o desenvolvimento do processo grupal é prejudicado, acarretando a perda dos valores que constituem sua coesão. Um grupo que apresenta inconsistência na transmissão de sua história e, portanto, da memória coletiva, provavelmente terá dificuldades em fortalecer o processo de produção de uma identidade, visto que esta é a união dialética de fatos biográficos e sociais.

Segundo Ciampa, o processo de transmissão da memória coletiva pode ser considerado um direito, dada sua importância para o grupo. Por essa memória, o indivíduo e seu grupo constroem seu alicerce cultural e sua identidade, através da revitalização do próprio saber.

As formas poéticas utilizadas nas produções patativanas, sem dúvida, utilizam-se dos

artifícios da memória para a construção de uma identificação entre o sujeito e a comunidade. Essas produções propiciaram a elaboração de uma identidade sertaneja por meio de representações simbólicas que permitem compreender melhor os valores do homem do interior. Por isso, é necessário compreender como se emolduram os espaços poéticos da oralidade a partir das impressões coletivas. Essa se torna uma questão mais complexa que merece espaço nesse trabalho. Antes, porém, procuraremos enumerar alguns dos elementos constitutivos da memória, presentes na poesia patativana.

De acordo com Carvalho, esses poemas surgiram após o contato com os típicos cantadores do sertão. Em sua obra encontram-se motes, glosas, cordéis, desafios e um emaranhado de versos compostos em medidas populares diferenciadas. Destacando-se as seguintes, muito usadas e conhecidas atualmente: quadra, sextilha, setissílabos, decassílabos, martelo agalopado, martelo alagoano, Brasil caboclo, galope à beira-mar, treze por doze, quadrão, coqueiro da Bahia, trava-língua, rojão pernambucano.

Os temas da poesia seguem, também, muitos daqueles adotados pelos cordéis: o desafio real e imaginário, histórias tradicionais, seca e retirantes, mística, histórias bíblicas, o diabo, histórias de amor, festas religiosas, santos, campanhas eleitorais, fatos políticos, crítica de costumes, histórias de animais, entre outros.

Os elementos temáticos e formais que compõe a obra do poeta são, sem dúvida, advindos do ambiente cultural sertanejo. A partir deles é que se reconstitui todo o emaranhado de lembranças presentes na memória. Entretanto, gostaríamos de lembrar através de um trecho de Feitosa que Patativa escutava as cantorias e as guardava na memória. Depois trabalhava, manipulava, engajava essas lembranças num labor lingüístico e contínuo.

Segundo Michel Polack, os lugares são os principais elementos que constituem a memória. Carvalho lembra que a obra de Patativa mantém todo o tempo um diálogo com a Serra de Santana e seus elementos constitutivos. Segundo Feitosa, “esses objetos ligados à Serra de Santana, são como uma crônica da vida. Crônica esta que tem a memória como matéria”. Cabe lembrar, porém, que a terra, em que viveu o

autor, é alardeada por uma visão poética muito particular.

As serras, as plantações, a terra, as nascentes, os baixios, os pássaros e as folhas, o vento e a chuva são as marcas de sua terra natal rememoradas poeticamente e que acabam por compor dentro do espaço delimitado da palavra um mapa afetivo. O pequeno município, Assaré, e a localidade de Serra de Santana são dois lugares incorporados à poesia de Patativa. A relação do poeta e a terra natal é muito forte. Mesmo assim, “Patativa não retrata a paisagem concreta do sertão, que aparece apenas como um pano de fundo para os temas que ele aborda”. Em um artigo sobre *Geograficidade e a poética do espaço: Patativa do Assaré e a paisagem do Cariri*, Jörn Seeman afirma:

Patativa do Assaré guardava as paisagens da terra natal na mente. Patativa acusava os problemas do Nordeste, mas não os ligava à paisagem do Cariri. Os seus poemas falam da necessidade de uma reforma agrária, a vida dura do agricultor nordestino, da queda do preço do algodão e das paisagens dicotomizadas do sertão no verão e no inverno, mas raramente menciona um lugar geográfico. Sua paisagem do sertão não tem nome. O cenário, nos seus poemas, pode ser qualquer lugar do Nordeste que se baseia menos no Cariri e mais nas notícias veiculadas na mídia e discutidas nas praças públicas de Assaré. (SEEMAN, 2000, p.12).

O sertão oferece elementos para a memória poética que propiciam a construção de um rico imaginário, esse material simbólico será referencial para a narrativa da vida agrícola, retratada em consonância com a “arte poética”. Cariri, onde o poeta residiu e de onde tirou sua inspiração poética será mencionado como o *local* em que essa poesia foi realizada e menos o lugar sobre o qual ele poetizou. Essa admiração pelas “coisas” do sertão trazida para grande parte da obra poética fica clara em *O retrato do sertão*, disposto abaixo:

Se o poeta marinheiro/canta as belezas do mar,/como poeta roceiro/quero
o meu sertão cantar/com respeito e com carinho./meu abrigo, meu
cantinho,/onde viveram meus pais./O mais puro amor dedico/Ao meu
sertão caro e rico/de belezas naturais. (ASSARÉ, 2007, p.99).

A aproximação do enunciador com o sertão, no poema, é estabelecida a partir do uso dos possessivos, repetidos diversas vezes nessa única estrofe, o adjetivo “roceiro” também aproxima o enunciador do seu objeto de louvor. Percebe-se, ainda, a ligação familiar com a casa dos pais. Segundo Ecléa Bosi, “o ambiente materno é uma presença constante na memória, geralmente esse local é o centro geométrico do

mundo, o espaço que perpassa nossas recordações cresce a partir dele”.

A partir das lembranças do ambiente materno e impregnado da natureza do sertão, a composição de seus poemas acompanhará o ritmo do trabalho com a terra. O trabalho na lavoura será semelhante ao trabalho com a palavra. O poema ganhará corpo, crescerá, florescerá para ser colhido. De acordo com Carvalho a obra poética de Patativa pode ser comparada ao canto de trabalho, que “o embalava por dentro e que só muito depois podia brotar como a semente do chão. (...) Uma poesia comprometida com a terra, que é roça e sementeira, que é broto e floração”. Basta observar um trecho da poesia *Eu e meu campina*, para compreender a relação profunda entre a poesia e a vida rural.

Cresci entre os campos belos/ De minha adorada Serra,/Compondo versos
singelos/Brotados da própria terra,/Inspirado nos primores/Dos campos
com suas flores/De variados formatos/Que pra mim são obras-primas,/Sem
nunca invejar as rimas/Dos poetas literatos. (ASSARÉ, 1988, p. 67).

Patativa enfatiza, nos versos, a relação que se dá entre a palavra e a natureza, pois o signo lingüístico de sua arte materializa-se somente a partir da inspiração dos elementos naturais: campos, flores, serra, são eles que fornecem o material simbólico que se aloja na memória e, posteriormente, inspira-lhe a imaginação. Os objetos ligados ao cotidiano sertanejo também são rememorados em muitos textos.

Mais do que um sentimento estético ou de utilidade, a citação de objetos, na poesia, situa o enunciador no mundo, pois são elementos agregados à sua identidade. Cada um deles tem sua individualidade, seu nome, suas qualidades, seu valor, seu poder. Em *O puxadô de roda*, rememoram-se os momentos em que mutirões coletivos se reuniam em volta de um moinho, movido à força, para a fabricação de um alimento. O objeto usado na fabricação da farinha persiste na lembrança como um elemento que facilitava a interação social. Sua ausência, nos dias modernos, leva o poeta à lamentação, a um sentimento de perda.

Sinto o meu corpo gela,/ Meu coração triste chora/Quando eu pego a me
lembra/Das farinhadas de outrora,/ Quando a roda eu sacudia/Que ela
zínia, zínia,/Zínia como um pião,/E tão depressa rodava,/Que a gente não
divurgava/Se ela tinha veio, ou não. Gritando e dizendo graça,/Cantando e
a joga potoca,/Eu fazia virá massa/Um putici de mandioca;/Não tinha
quem me agüentasse,/Desmancha que eu trabaiasse/Corria com bom
despacho/ Digo sem acanhamento,/Pra roda de aviamento/Seu moço, sou

cabra macho! (ASSARÉ, 2007, p. 25).

O predomínio, no início da primeira estrofe, de um campo semântico lamurioso como: “meu corpo gela”, “meu coração triste chora” é explicado pela saudade do trabalho com a roda do moinho, cujo zunido é comparado ao de um brinquedo, o pião. O clima de brincadeira é mantido, na segunda estrofe, no momento em que o putici de mandioca torna-se massa através da brincadeira da potoca. O trabalho era encarado com alegria, um momento de interação. A chegada dos moinhos, movidos à eletricidade, finaliza esses instantes e modifica profundamente a relação entre o homem do interior e o trabalho. Esse fenômeno, denominado desenraizamento, acarreta o esquecimento. Ou seja, os indivíduos acabam se esquecendo dos antigos hábitos em detrimento das novidades.

O desenraizamento, segundo Ecléa Bosí, é uma condição desagregadora da memória. Uma de suas causas é o predomínio das relações de dinheiro sobre outros vínculos sociais. Quando um objeto perde sua função social, como os antigos moinhos de farinha; os objetos de lida com a terra: a enxada, a foice, o canivete; as vestimentas do vaqueiro, como: o gibão, as alpercatas, a gibeira impede-se a sedimentação de um passado, perde-se a crônica de uma cidade, de um indivíduo.

O número de lembranças que compõe a tessitura dos poemas de Patativa se compõe ainda de uma grande quantidade de sons, que cerceiam um mapa afetivo em relação a terra e seus costumes: o canto dos pássaros, o barulho dos ventos, as cantorias ao pé da fogueira, as litâneas religiosas. Algumas percebidas, no trecho abaixo, de *Eu e o sertão*:

No rompe de tua orora,/Meu sertão do Ciará/Quando escuto as voz sonora/Do sadoso sabiá/Do canaro e do campina,/Sinto das graça divina/O seu imenso pude,/E com munta razão vejo,/que a gente sê sertanejo/É um dos maió prazê.(ASSARÉ, 2007, p. 54).

As lembranças, comumente, estão povoadas de sons. Ecléa Bosí afirma que “os sons se complementam como uma conversa ou uma orquestra, sem ruídos antagônicos, envolvendo vida e trabalho em ciclos”. Segundo Gilmar de Carvalho

O som é um dos elementos mais lembrados na poesia de Patativa, mesmo porque vivendo num ambiente rural, nas primeiras décadas do século XX, onde as maiores distrações das pessoas eram conversas e reuniões nos terreiros das casas, embaladas por cantorias e leituras de cordéis agregadas à labuta do trabalho diário na roça, não poderia ele ficar

indiferente à musicalidade que o cercava. (CARVALHO, 2002, p.128).

Daí a utilização da memória sonora na composição dos enunciados poéticos. Os sons dos elementos da natureza: o vento, a chuva caindo sobre a terra, o trovão. O canto dos pássaros: o sabiá, a garaúna, o campina. O canto dos homens: os desafios, os motes, os cordéis, as litanias.

Há, também, ao longo de seus poemas, uma memória intertextual, que dialoga com textos, populares ou não, em busca da recomposição de um tema, um ritmo, uma identidade. Um exemplo factual desse processo são os provérbios, as fábulas, os textos bíblicos e eruditos, como os de Camões e Castro Alves. O emaranhado de construções proverbiais, os textos compostos em tons de fábulas, baseados numa matriz bíblica ou que se aproximam da temática clássica ajudam Patativa a elaborar, através de diálogos explícitos ou não com esses enunciados, um retrato da terra e da condição social dos indivíduos que nela sobrevivem.

Seria necessário alongar demais a pesquisa a fim de conseguir exemplificar todos os elementos rítmicos e temáticos, procedentes da memória, que compõem a obra poética de Patativa. Por isso, encerraremos aqui essa enumeração, não sem esquecer que seu contexto de produção poética se insere num momento de mudanças históricas importantes, muito dos elementos utilizados na sua produção literária serão significados a partir dos confrontos que esse período sugeriu ao enunciador, como poderemos perceber nos próximos parágrafos.

A partir da década de 30, ou na opinião de Barbero, ainda no século XIX, o mundo reordenou-se em termos econômicos, de relações de trabalho e nas relações de cultura. Essas transformações constituíram elementos de estranhamento e estão presentes na obra do poeta. Segundo os enunciados de seus poemas, os avanços da modernidade nas sociedades rurais propiciaram com muita rapidez uma desagregação de costumes que recaíram sobre a comunidade e sua identidade. Quando a memória e a identidade não estão suficientemente constituídas, instituídas ou amarradas, as intervenções vindas de grupos externos à comunidade podem apagar uma identidade coletiva através de um conflito identitário. Por isso, perpassa pela obra patativana uma visão dicotomizada sobre alguns temas.

Segundo Feitosa, essas dicotomias podem surgir nas constantes recordações das diferenças de identidade, exemplificadas em *Cante lá, que eu canto cá*. Há ainda outra oposição: campo/cidade. Ela se perfaz, através de dicotomias baseadas em valores sócio-econômicos: educação e saber contra analfabetismo e ignorância; dinheiro e bem estar contra pobreza e sofrimento; hipocrisia e vaidade contra honestidade. Através desses diferenciais, o poeta torna perceptível que a perda de valores, quando cristalizados na memória coletiva, influencia no andamento da comunidade, que rapidamente altera seus ritmos cotidianos e anseios.

As questões envolvendo territorialidade também são abordadas na poética, principalmente nas dicotomias Norte/Sul. Esse tema é desenvolvido a partir da migração. Feitosa acredita que “a situação do sertanejo obrigado a abandonar sua terra em função da seca, em direção às cidades do litoral, desperta essa oposição entre o moderno e o tradicional”. Ainda segundo o autor, esta “é uma posição delicada, na medida em que o sertanejo passa sem transição de um mundo sertanejo a um mundo urbano onde imperam outros costumes”.

Entretanto, se analisada cuidadosamente, a obra de Patativa carrega uma relação ambígua com o tradicional e o moderno. O contexto de produção a inseriu num mundo de mudanças, sua produção foi feita sobre tais dicotomias. As mudanças tecnológicas, sociais e econômicas levaram a obra a uma série de adaptações, pois o cantador da roça teve livros publicados, discos lançados por gravadoras de prestígio, sua imagem foi assessorada por empresas de marketing. Porém, suas representações de mundo foram derivaram experiências numa sociedade em modificação, daí as ambigüidades entre o moderno e o tradicional.

A temática poética, o apego aos valores da tradição, a necessidade de construir uma identidade sertaneja, o emprego da linguagem levou muitos enunciados a enaltecer categorias tradicionais, como o fez em *O puxado de roda*. Segundo Feitosa “o tradicional se levanta sobre o moderno na imagem que o poeta faz sobre sua vida”. No plano social e econômico, o moderno passa a ser requisitado como forma de reivindicar melhorias para si e para o povo.

Quando em tua igreja vou/Fazê minhas orações/Com amo e com frevo/Mode te dá proteção/A Nossa Senhora peço/Pruquê a luz do

progresso/Tu não tem na tua vida/É grande o teu sofrimento/Tu não pissui
carçamento/Nem Colejo, nem vinida. (ASSARÉ, 2001, p. 43).

Assim, o tradicional e o moderno, presentes na obra de Patativa, “antes de serem apenas esquemas antípodos, são o registro involuntário da memória, ou seja, das etapas pelas quais ele foi passando na vida”. Através desses registros podemos observar as mudanças que cercearam a vida e a obra do poeta.

Na poética de Patativa é inevitável perceber que a memória se manifestou sob vários aspectos, podendo ser até mesmo ambígua, ao nos reportarmos para a questão das dicotomias como discurramos. Entretanto, em relação ao emprego da linguagem ela sempre “foi emoldurada pela estética de uma criação poética que se caracteriza pelo emprego da oralidade popular, acompanhada por um esquema rítmico próprio dessas produções”. Apesar da temática de Patativa ter se alargado e o poeta conseguido espaço midiático, a estrutura rítmica e poética nunca abandonou os antigos modelos empregados pelos cantadores do sertão ou absteve-se de uma oralidade premente.

Uma poesia, cujos estilos preponderantes são a oralidade e a memória, não poderia abster-se de reconhecer o eco dos sofrimentos e desgraças do povo sertanejo. Outra dimensão, ainda perceptível na sua poética é: “a elaboração de uma identidade sertaneja que passa pela reivindicação de direitos sociais”. A partir desses dois eixos: a constatação da vida sofrida do sertanejo e a reivindicação dos direitos sociais, delimitaremos os espaços poéticos em Patativa.

Uma importante questão deve ser levantada, então: como sua memória, inscrita poeticamente, conseguiu tornar perceptíveis enunciados encobertos ou esquecidos pela memória nacional e traduziu um desejo de mudanças e melhorias para o sertanejo? Não há dúvidas de que nesse aspecto, o poeta foi inventivo, pois trouxe para o espaço interlocutório de sua poesia o agricultor, protagonista de qualquer assunto que envolva o sertão.

O sertanejo será o protagonista e o interlocutor que conduzirá o discurso poético à narrativa da vida da vida rural e à reivindicação de direitos sociais. É claro que o elemento mais tocante na invocação desses direitos é a própria identidade: “a vida

extremamente difícil, a terra hostil, um universo que se fecha sobre si mesmo”. Por isso, a única legitimidade admissível é pertencer a seu povo, partilhar as memórias herdadas e construir a identidade a partir de aspectos peculiares da própria cultura. A longa convivência do enunciador com o Nordeste levou-o a ser conhecedor dos problemas decorrentes da seca, do analfabetismo, das más políticas. Nada foi esquecido na poesia, e em grande parte delas sobressai-se um tom coletivo, indagador e libertário.

Em *O poeta da roça*, o enunciador delimita seu público. Sua poesia será feita para os que vivem da terra. Dessa forma, ele assume uma identidade e escolhe defendê-la. Essa poesia é um espaço privilegiado de recomposição da memória. Ao longo das estrofes, além de citar aqueles que são a base de sua temática, o enunciador reconstitui a posição que cada um ocupa e a que tipo de situações acabam sujeitados. Observe:

Sou fio das mata, canto da mão grossa,/Trabaio na roça, de inverno e de estio./A minha chupana é tapada de barro,/Só fumo cigarro de paio de mio./Sou poeta das brenha, não faço o papé/De algum menestré, ou errante canto/Que veve vagando, com sua viola,/Cantando pachola, à percura de amo.(ASSARÉ, 2007,p. 21).

O fato de ter “mãos grossas” aproxima o enunciador de seu interlocutor, as pessoas do interior. Em oposição, aparecem outros cantadores: os que vendem sua lira e têm uma vida errante. Porém, esses não vivem numa casa tapada de barro, não fumam cigarros de palha, nem trabalham na roça, ou seja, não possuem a experiência do cotidiano agrícola. Na memória do enunciador, esses poetas parecem usar o canto para um objetivo menor, conquistar moças.

O analfabetismo que aparece nos próximos enunciados está atrelado à dificuldade financeira. Este problema social que afeta os sertanejos parece determiná-los a uma vida de exclusão, pois o enunciador deixa claro que só sabia assinar o nome, assim como o pai, que a vida inteira viveu sem dinheiro.

Não tenho sabença, pois nunca estudei,/Apenas eu sei o meu nome assiná./Meu pai, coitadinho!vivia sem cobre,/E o fio do pobre não pode estuda./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.(ASSARÉ, 2007,p. 21).

É preciso notar, no trecho, a habilidade do autor em definir a situação do analfabetismo no interior. As pessoas não são analfabetas por serem incapazes, como, outrora, definiu a memória histórica, a situação econômica do país é que acaba por excluí-las. O filho não é herdeiro da incapacidade do pai, como atesta o vocábulo “coitadinho”. Ambos foram espoliados do direito à instrução, condição necessária para o ingresso social.

A presença de analfabetos no Nordeste é um fator de fome e miséria da região. A pior consequência do analfabetismo é a exclusão; sem o domínio dos padrões cultos da linguagem o agricultor tende a ser visto como ignorante e atrasado. Assim, nada do que expressa é considerado ou ouvido por aqueles que possuem uma condição favorecida. Mesmo assim, esse iletrado não se cala, observe:

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 paióça, da serra ao sertão./Só canto o buliço da vida apertada,/da lida pesada, das roça e do eito/E às vez, rescordando a feliz mocidade,/Canto uma sôdade que mora em meu peito. (ASSARÉ, 2007,p. 22).

A caracterização do verso como “rastêro, singelo e sem graça” parece se opor a opinião que os leitores possuem. Pois, mesmo que não entre “na praça, ou no rico salão”, ele alcança um público maior, inumerável que habita da serra ao sertão. O que determina o sucesso do enunciador não é o prestígio dos cultos, mas daqueles que, assim como ele, conhecem as dificuldades do trabalho no campo, do analfabetismo, da vida sem dinheiro.

Adiante, a temática de *O poeta da roça* se alonga, pois o enunciador caracteriza àqueles que são o assunto de sua obra:

Eu canto o cabôco com suas caçada,/Na noite assombrada que tudo apavora,/Por dentro da mata, com tanta corage/Topando as visage chamada caipora./Eu canto o vaqueiro vestido de côro,/Brigando com o tôro no mato fechado,/Que pega na ponta do bravo novio,/Ganhando lugio do dono do gado./Eu canto o mendigo de sujo farrapo,/Coberto de trapo e mochila na mão,/Que chora pedindo o socorro dos home,/E tomba de fome, sem casa e sem pão. (ASSARÉ, 2007,p. 22).

Apesar da situação desvantajosa a que estão sujeitos todos os personagens, o caboclo, o vaqueiro e o mendigo apresentam coragem, força e persistência. O caboclo enfrenta o medo herdado da crença popular, uma figura folclórica denominada Caipora. O vaqueiro domina o animal bravio, numa luta que pode lhe determinar a morte. O mendigo apela por ajuda, pois seu desejo, mesmo em total abandono, é viver.

A memória do enunciador volta-se para àqueles que são seus personagens principais: as pessoas do interior. Ao lembrar-se de cada uma acaba por caracterizá-las por meio de uma determinante, todos os sertanejos são lutadores e agarram-se à vida dando-lhe total importância. Essa memória remete ao enunciado de **Os Sertões**: “O sertanejo é antes de tudo, um forte”.

Essa força camponesa, presente na temática de *O poeta da roça*, assume, na obra patativana, uma função. O sertanejo deve usá-la como poder reivindicatório, como uma perspectiva social de melhoria para si e para a família. Pois, através da força usada no campo, o sertanejo cumpre uma função que merece ser reconhecida: seu trabalho alimenta a cidade. É assim que o enunciador se dirige ao sertanejo em *Caboclo roceiro*:

Caboclo Roceiro, das plaga do Norte/Que vive sem sorte, sem terra e sem lar,/A tua desdita é tristonho que canto,/Se escuto o teu pranto me ponho a chorar/Ninguém te oferece um feliz lenitivo/És rude e cativo, não tens liberdade./A roça é teu mundo e também tua escola./Teu braço é a mola que move a cidade/De noite tu vives na tua palhoça/De dia na roça de enxada na mão/Julgando que Deus é um pai vingativo,/Não vês o motivo da tua opressão/Tu pensas, amigo, que a vida que levas/De dores e trevas debaixo da cruz/E as crises constantes, quais sinas e espadas/São penas mandadas por nosso Jesus/Tu és nesta vida o fiel penitente/Um pobre inocente no banco do réu./Caboclo não guarda contigo esta crença/A tua sentença não parte do céu./O mestre divino que é sábio profundo./Não faz neste mundo teu fardo infeliz/As tuas desgraças com tua desordem/Não nascem das ordens do eterno juiz/A lua se apaga sem ter empecilho./O sol do seu brilho jamais te negou/Porém os ingratos, com ódio e com guerra./Tomaram-te a terra que Deus te entregou/De noite tu vives na tua palhoça/De dia na roça , de enxada na mão/Caboclo roceiro, sem lar , sem abrigo./Tu és meu amigo, tu és meu irmão.(ASSARÉ, 2007, p. 146).

No poema, o emprego da linguagem aproxima o enunciador do interlocutor, criando-se uma relação de pessoalidade e proximidade entre ambos, como nos versos: “Tu pensas, amigo, que a vida que levas” ou em “Tu és meu amigo, tu é meu irmão”. O enunciador procura, também, estabelecer confiança, ao lembrar que o pranto do

agricultor lhe desperta o choro ou que sua vida sofrida é cantada com tristeza. Logo após, em tom de conscientização, procura, através dos enunciados “o mestre divino que é sábio profundo,/ não faz neste mundo teu fardo infeliz” ou “caboclo não guarda contigo esta crença/A tua sentença não parte do céu”, derrubar uma memória instituída na classe rural: a de que tantos sofrimentos são resultados de um castigo divino. Por fim, uma verdade apagada da memória coletiva emerge na poesia: “teu braço é a mola que move a cidade” e “tomaram-te a terra que Deus te entregou”.

Bosi afirma que “o discurso poético ou a representação não é passiva, nem mecânica e nem estática” Os enunciados poéticos de Patativa se configuram historicamente e “revelam consciência da situação vivida, desmascaram ações reificadas e denunciam imposturas convencionalizadas”. Ainda segundo o autor, “o que ficou na memória de poucos indivíduos é que será responsável por manter vivo o passado, acrescentando-lhe o estatuto de consciência histórica”. A constatação de que o sofrimento não é castigo divino, no caso do poema acima, atualiza fatos, situações, acontecimentos vivenciados e partilhados por todos do grupo. O empenho do poeta ao lembrar essa memória acaba conduzindo o receptor a novas percepções.

Além da elaboração de uma memória atrelada aos costumes e anseios da terra, outro destaque é o desejo de unir os sertanejos em um projeto utópico. Essa “utopia” é ancorada em temáticas ligadas à luta e à esperança. Nesse sentido, sua poética resgata a memória coletiva, atribuindo-lhe significado, resgata ainda a identidade de seu grupo social, propondo-lhe novas perspectivas. Almeja, por fim, um projeto comum entre todos. Essa expectativa, que permeia a expressão poética patativana, é alardeada por elementos ligados à religiosidade.

A religião aparece como temática constante na literatura popular. Entretanto, em Patativa “o cristianismo primitivo, ansioso pela partilha, pela igualdade de oportunidades e pela correção do social não aceita discursos impostos por uma memória histórica”. Foram os elementos da cultura sertaneja, principalmente aqueles ligados à oralidade e à memória que deram suporte à obra de Patativa. Porém, foi à religiosidade que propiciou, dentro dessa obra, a subversão da ordem e a construção de um projeto utópico que envolvesse todos num mesmo anseio.

6. Religiosidade: luta e utopia

O pai de fãmia honrado/A quem to me referindo,/É Deus nosso Pai
Amado/Que lá do céu ta me ouvindo,/O Deus justo que não erra/E que pra
nós fez a terra,/Este planeta comum;/Pois a terra com certeza/É obra da
natureza/Que pertence a cada um.

Patativa do Assaré.

O corpus literário, até aqui analisado, aponta para um sujeito enunciativo que se utilizou da cultura popular nordestina para a elaboração de uma identidade sertaneja, baseada na constatação da vida sofrida e de discursos reivindicatórios. Dessa forma, traços da memória coletiva foram analisados, em busca de reconhecer, na materialidade da linguagem, uma poesia que retratou essa realidade. Como elemento dessa poética, já se ressaltou também a oralidade. Cabe agora perceber como que a religiosidade contribuiu para a construção de um sentido ainda maior dentro da poética patativana: a construção de um projeto utópico e libertário.

A literatura popular foi um poderoso veículo de disseminação da religião no interior do Nordeste, principalmente no período em que os meios de comunicação não imperavam. De acordo com Mark J. Curran: “a religião, na época em que os meios de comunicação eram rudimentares, encontrou no folheto um intermediário para as idéias religiosas”. Nesse ambiente, a poética de Patativa não poderia afastar-se da religiosidade, prova disso são seus versos, sempre permeados pela mentalidade coletiva, pelos ritos, símbolos e divindades cristãs.

Entretanto, as muitas poesias de Patativa, que têm como tema a religião, não são meras recriações de histórias bíblicas, repetidas à exaustão. Elas são bastante inventivas, pois se pode perceber, nesses discursos, o desejo de resgatar a memória legitimada sertaneja, a partir das interferências que essa memória sofreu, e articulá-la a outros enunciados e percepções, inaugurando, assim, uma nova rede de significados sobre o objeto tematizado.

Apesar da base cristã católica e da enorme influência dos valores morais estabelecidos na obra do poeta, faz-se necessário ressaltar a originalidade de alguns de seus poemas, principalmente no que se refere à interpretação de conceitos estabelecidos na memória dos indivíduos pela instituição católica. A forma como muitos temas são tratados pela

igreja não poderia coincidir com o discurso poético utópico e libertário como o de Patativa do Assaré. Segundo Cristiane Cobra:

Patativa recorre ao imaginário religioso cristão católico como fonte de sentido e significado, revelando formas típicas à Cultura Popular de compreensão da religiosidade e da idéia de Divina Providência, não somente revela, mas recria, reelabora, reinventa e ressignifica essas maneiras populares de atribuir sentido e significado a realidade. (COBRA, 2005, p.8).

A partir desta constatação, começa-se a compreender como as referências religiosas em Patativa serviram de base para a construção de um discurso sobre o Nordeste e suas mazelas. A princípio, é necessário observar que a retomada das referências religiosas, dentro das enunciações poéticas, faz-se através da citação dos sentidos legitimados dentro do universo católico sertanejo. Porém, essas referências são “retomadas, repetidas e re-significadas”. Apesar de manter o camponês atrelado à religiosidade, o discurso poético questiona aqueles que se utilizam da fé para legitimar, na memória dos indivíduos, a seca, a miséria e o sofrimento como provações divinas.

Antes, porém, é necessário contextualizar essa poética dentro das referências religiosas a que foi exposta, para assim compreender como o poeta conseguiu dar-lhe, no que concerne à religiosidade, feições e significados inovadores. Adentrar pelo universo imaginário religioso não é tarefa fácil, pois ele moldou-se, no interior do Nordeste, a partir de um emaranhado de hábitos herdados dos colonizadores portugueses, mas também dos negros e indígenas, ganhando uma feição própria naquelas regiões.

O catolicismo brasileiro é reflexo das muitas divergências sobre a prática religiosa nas colônias européias. Os costumes religiosos que integram a cultura nordestina, por exemplo, são herdados de uma tradição medieval, afastada da religião cristã instituída. Pois, o cristianismo oficial, na Europa, impôs-se gradativamente. Há ainda a forte presença de danças, símbolos, narrativas, principalmente de origem africana, que contribuíram para a formação da consciência religiosa coletiva. Criaram-se assim, conflitos no âmbito da religião e da religiosidade no Nordeste. Estudos apontam o sincretismo nas muitas demonstrações religiosas nordestinas:

...tratam-se, sobretudo, de um catolicismo piedoso, santoral e festivo expresso nos exercícios de piedade individual e de comunicação com Deus, quase sempre intermediado por divindades, além da valorização dos aspectos visíveis da fé, através das cerimônias públicas dos sacramentos, das novenas, das trezenas, das rezas fortes, das romarias, dos *te-déuns*, das procissões cheias de alegorias, de que participavam centenas de pessoas, dos santos padroeiros, das devoções especiais às almas do purgatório e muitas outras, conforme a região. (JURKEVICS, 2004, p.26).

A citação sugere que a religiosidade nordestina não é acompanhada de um emaranhado de símbolos e introspecções espirituais, pois a ênfase maior recai nos atos exteriores, como o culto aos santos dentro de rituais festivos.

as festas de santos que acompanham as principais datas e épocas do calendário anual e, toleradas pelos padres, “pouco tem a ver com a ortodoxia católica, apostólica e romana (...) valorizam as práticas cristãs da generosidade e solidariedade ‘dos homens de Deus’ que promovem a comensalidade, as danças, a música e os autos das festas santorais. (ZALUAR, 1994,p.117).

Em *A Triste Partida*, um dos poemas mais conhecidos de Patativa, percebe-se que o desespero que perpassa os meses de seca é acompanhado pela esperança, e revelam-se, liricamente, nesse poema, as diversas formas de resistência do nordestino submetido à estiagem. Durante o período, a religiosidade é o único fator de apoio mediante a miséria que se inscreve. Entretanto, as figuras de Deus e Cristo são preteridos. Mesmo diante dos maiores infortúnios, impera na religiosidade nordestina a fé nos santos ou em experiências premonitórias.

Setembro passou,/ 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 pedras de sal,/Mas noutra esperança,/ com gosto se agarra,/ Pensando na barra,/ Do alegre natal. Rompeu-se o natal/Porém barra não veio/O sol bem vermeio/Nasceu muito além,/Na copa da mata/Buzina a cigarra,/Ninguém vê a barra/ Pois barra não tem. Apela pra março/Que é o Mês preferido/Do santo queido/Senhor São José/Mas, nada de chuva/Ta tudo sem jeito/Lhe foge do peito/O resto da fé. (ASSARÉ, 2007, p. 51).

As experiências feitas no sertão como processos divinatórios estão amplamente relacionadas ao âmbito da religiosidade. Ficam circunscritos na materialidade lingüística, do poema em questão, os processos divinatórios dessa religiosidade. As pedras de sal remetem à previsão de chuvas. Essa simpatia realiza-se no dia dedicado à Santa Luzia. No entanto, a experiência com as pedras mostra que não haverá chuva, pois elas não derreteram. O abalo da crença será seguido por outro passo: reconhecer no calendário de festas, a chegada da chuva. Como ela não se confirma, e outros sinais

se apresentam indicando que o verão será rigoroso: a cigarra não canta, buzina, anunciando a tragicidade. Os sertanejos se voltam para os santos.

Eles apelam para São José que também não lhe responde. No Nordeste, o milho é plantado no dia de São José, é colhido no mês de Junho, comemorando-se a colheita por ocasião das festas de São João e São Pedro. Em nenhum momento, mesmo a partir da constatação da necessidade de abandonar a terra, pela falta de chuva, o sertanejo fará orações em busca da intercessão de Deus.

Nas narrativas poéticas patativanas são perceptíveis ainda, principalmente nas épocas de boas colheitas, quando o objetivo era homenagear os santos, as demonstrações de religiosidade popular acompanhadas de momentos festivos. A dança, a bebida, o namoro marcavam o ambiente religioso, contrariando os aspectos de introspecção do clero tradicional. Esses festejos propiciavam a interação entre os moradores. Dessa forma, a religiosidade permeava um encontro do coletivo. Em *A escrava do dinheiro*, o enunciador recria o ambiente das festas religiosas do interior:

Vinha chegando janêro,/Era vespra de Nata;/Foguete de toda sorte/Subia rompendo o á;/A meninada em folia/Brincando se divertia/Com traque, com buscapé,/E as moça e seus namorado,/Cada quá mais animado/Rodava nos carrossé./Os cabôco mais farrista/Devorava aqui e ali/Um traguinho gostoso/De cana do Cariri./E o beato Zé Pereira/Com as muié rezadêra/E otras famia de bem,/Todos de prazê repreto/Preparava os objeto/Da lapinha de Belém. (ASSARÉ, 2007, p.39).

Percebe-se a felicidade completa do enunciador ao enumerar todas as alegrias que acompanhavam essas festas: os foguetes, as crianças brincando, os namoros, a cachaça. Apesar de estarem cercados por referências profanas e nada silenciosas, o beato e as rezadeiras confeccionam tranquilamente o presépio. Mesmo sendo véspera de natal, as peças do presépio não se configuram como objetos principais, mas apenas um dos elementos que compõe a expressão da religiosidade.

As práticas produzidas por essa religiosidade são peculiares e devem ser interpretadas numa relação paradoxal com o catolicismo tradicional. O caráter social e familiar da religiosidade é percebido, principalmente na estreita interpretação da religião com a vida social e comunitária. Na sociedade, a religião representava um núcleo firme de convivência, impregnando todas as manifestações da vida social e comunitária.

As festas e as manifestações religiosas constituíram uma forma de reunião social, verdadeiras expressões comunitárias. As procissões e as festas religiosas quebravam a monotonia e a rotina diária, sendo na maior parte das vezes, uma das poucas oportunidades para o povo se distrair e divertir. (JURKEVICS, 2004, p.27).

Mikhail Bakhtin, assim descreveu a presença desses festejos na Idade Média:

A instituição católica e seus membros conviveram com ritos e festejos cômicos que parodiavam inclusive a própria religião. Seja porque os próprios religiosos deles participassem, individual ou coletivamente, ou porque os aceitassem como válvulas de escape seguras, das quais o povo podia se servir para aliviar-se da opressão, o fato é que a vida religiosa misturava-se à vida festiva do povo. E desta, o riso era um elemento inseparável. Os clérigos de baixa e média condição, os escolares, os estudantes, os membros das corporações e finalmente os diversos e numerosos elementos instáveis, situados fora dos estratos sociais, eram os que participavam mais ativamente nas festas populares. No entanto, a cultura cômica da Idade Média pertencia de fato ao conjunto do povo. A verdade do riso englobava e arrastava a todos, de tal maneira que ninguém podia resistir-lhe. (BAKHTIN, 1993 ,p. 71).

Essas festas são interpretadas no Nordeste “como rituais de intercâmbio de energias entre os homens e as divindades, além de um investimento no futuro, tornando a vida dos devotos, mais interessante e segura”. Mary Del Priori, numa visão próxima de Bakhtin, analisa-as:

como expressão teatral de organização social, procurando focalizar a participação dos diferentes atores, como elementos da elite, índios, populares, negros e escravos, o que tornou o seu significado multifacetado e dinâmico, podendo ser um espaço de solidariedade, alegria, prazer, diversão, criatividade, troca cultural.(DEL PRIORI apud JURKEVICS, 2004, p.43).

Em *Mãe Preta*, uma agregada da casa canta durante a noite, para uma criança, uma cantiga representativa da diversidade religiosa que permeia a mentalidade do Nordeste. Observe:

- Dorme, dorme, meu menino,/ Já chegou a escuridão,/A treva da noite escura/Está cheia de papão./No teu sono terás beijo/ Da rosa e do bugari/E os espíritos benfazejos/Te defendem do saci./Dorme, dorme, meu menino,/Já chegou a escuridão/A treva da noite escura/ Está cheia de papão/Dorme o teu sono inocente/Com Jesus e com Maria./Até chegar novamente/O clarão do novo dia.(ASSARÉ, 2007,p. 168).

Numa única canção de aspecto oral, elementos bastantes dissonantes são agrupados: o papão, o saci, espíritos benfazejos, Jesus e Maria. É curioso perceber que os símbolos

cristãos, Jesus e Maria, acompanharão placidamente o sono do menino, porém quem protegerá a criança serão os “espíritos benfazejos”, numa referência clara aos seres cultuados pela religião africana. Longe de compreender a função de cada referência na poesia, mas procurando demonstrar a importância de elementos tão diversos na formação de uma mentalidade sertaneja, tentemos perceber a importância da canção na formação do enunciador, através dos versos abaixo:

Isutando com respeito/Estes verso pequenino,/Eu sentia no meu
peito/Tudo quanto era divino;/Nem tuada sertaneja/Nem os bendito da
igreja,/Nem os toque de retreta,/In mim ficaro gravado,/Como estes versos
cantado/Por minha boa mãe Preta.(ASSARÉ, 2007, p.169).

Apesar da “pequenez”, a cantiga englobava elementos que compunham a divindade. Interpretada aqui como uma junção de elementos pertencentes a culturas opostas. Foram esses elementos unificados numa nova religiosidade que marcaram a memória do enunciador. “A toada sertaneja, os hinos da igreja, os toques da retreta” são apenas referências secundárias na sua mentalidade religiosa.

Pode-se inferir, através desses enunciados, que no interior do Brasil prevaleceu um catolicismo doméstico. Herdado das formas profanas de festejos europeus, porém reformulado a partir dos elementos novos aqui encontrados. Entretanto, esse espírito religioso, pautado em valores medievais, acabou facilitando que discursos ideologicamente elaborados incutissem, na mentalidade do povo sertanejo, uma visão a-histórica da sociedade, tornando-o por vezes passivo e resignado em relação ao destino.

Na época dos engenhos era comum, nas fazendas do interior, a construção de uma capela. Ali, um sacerdote prestava assistência. No entanto, as doações, recebidas pelos padres, eram tão irrisórias que levavam muitos deles a se submeterem à aristocracia rural. Outros ainda optavam por desenvolver atividades paralelas ao sacerdócio, como a política e o comércio.

Eduardo Hoornaert procura esclarecer que, “este perfil resultava de um imenso poderio econômico que fortalecia os senhores de engenho”. Como o clero possuía uma hierarquia fraca, a religião era, sobretudo, uma forma de propagar os anseios dos senhores. Os fazendeiros procuravam orientar o povo através do discurso sacerdotal.

Por isso, muitos donos de terra procuravam formar aliança com algum padre disponível e submetê-los ao seu poderio. Esses párocos deviam:

Dizer missa na capela nos domingos e dias santos, explicar a doutrina cristã, alertar sobre a magnitude do pecado mortal e das penas, ouvirem em confissão aos seus aplicados, atalhar discórdias, honrar a Deus e à Virgem, cantando-lhes aos sábados as ladainhas e o terço do rosário, não receber noivos, nem batizar sem licença *in scriptis* do vigário, morar fora da casa do senhor, benzer o engenho somente se o senhor não convidar o vigário, ensinar aos filhos do senhor (ANTONIL, 1976, p.81).

Essa “submissão” garantia boas condições de vida aos sacerdotes, que passavam a dividir a mesa com os senhores. Dessa forma, “a religiosidade subordinava-se à força aglutinadora dos engenhos de açúcar, integrando o triângulo Casa-grande-senzala-capela”.

Em *O padre e o matuto* percebe-se o descrédito do enunciador em relação ao discurso sacerdotal. Chico Mutuca, que se denomina “veio contrito” não aceita as opiniões do sacerdote acerca da figura divina, exposta sobre o Corcovado. A forma como a fala do padre é confrontada “pressupõe sérias divergências entre o poder católico e a memória poética inscrita no texto”. A instituição católica, na figura do padre, perde a relevância, na enunciação poética, por pregar “verdades” questionáveis.

Quem já me conhece, sabe/Que eu sou um veio contrito,/Mas nisto não acredito/Nem que o mundo se acabe,/Pois essa historia não cabe/Em cabeça de ninguém!/Só um Deus a gente tem,/E este Deus foi o Messia,/Fio da Virge Maria/O que nasceu em Belém.”/_ “Eu vivo mais enrascado/Com este santo esquisito/É proquê já tem me dito/Veio do sécro pasado,/Que este Cristo Rêis falado/Não havia de prêmero,/Foi no Rio de janêro/Que ele foi aparecido,/Munto grosso e bem comprido,/No picote de um lagêro. (ASSARÉ, 1998, p 26).

O trecho apresenta uma situação de diálogo. Porém, o tom usado pelo padre e por Chico difere. Essa contradição é perceptível, pois o enunciador, nesse caso, não ocupa a mesma esfera social do sacerdote. Chico enumera argumentos para comprovar o erro do sacerdote: “só um Deus a gente tem”, “este Cristo Rêis falado/não havia de prêmero”, para provar sua ligação com a fé, Chico descreve-se como “contrito”. O padre prefere intimidá-lo: “Chico, você se defenda do perigo, nas palavras que te digo”. O diálogo é concluído pelo padre que apela para o castigo divino “em vez de um supremo gozo e santa felicidade, terá lá na eternidade um sofrimento horroroso”. O enunciador percebe que a igreja possui “as verdades sobre as quais não permite contestação e aqueles que ousam questioná-la podem receber duras punições na

eternidade, concretizadas com a condenação ao inferno”.

Apesar de utilizarem o discurso religioso para impor ordem, os clérigos e donos de engenho sabiam que era importante permitir aos portugueses nativos e africanos, a expressão de suas tradições religiosas, das danças e dos fogos nos festejos de São João, as imagens de santos domésticos e, até mesmo, no caso dos escravos, a invocação das divindades africanas, ainda que sob nomes católicos. O padre Antonil afirmava:

...negar-lhes os seus folguedos, que são o único alívio do seu cativo é, querê-los desconsolados e melancólicos, de pouca vida e saúde. Portanto, não lhes estranhem os senhores o criarem seus reis, cantar e bailar por algumas horas honestamente em alguns dias do ano e o alegrarem-se inocentemente à tarde depois de terem feito pela manhã suas festas de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito (ANTONIL, 1976, p. 161).

Dessa forma, a religiosidade nordestina persistiu permeada por uma dinamicidade cultural. A fé variou de acordo com as múltiplas vivências a que o povo expôs-se. Muitas vezes, a religião configurou-se, perante os sertanejos, assumindo formas opostas àquelas propostas pela igreja. Um exemplo que elucida essa informação foi o modo como Cristo passou a ser cultuado pelas classes populares, sobretudo no interior nordestino. Percebe-se, numa rápida análise, que o mesmo não carrega as características do Cristo abordado no cristianismo tradicional. Além disso, no momento da dificuldade: fome, seca, doença não é a figura cristã que o sertanejo recorre, sendo ela preterida em relação aos santos.

Nesse momento, uma questão crucial merece ser abordada. Mesmo que em festas, folguedos ou procissões, as formas de cultuar as divindades fossem livres, a mentalidade teocêntrica, amedrontadora, punitiva participou da formação da memória coletiva. Desagregando, das culturas que se estabeleceram no Nordeste, muito do caráter conflitivo. Permaneceu nos costumes uma forma maleável de tratar símbolos e datas, sujeitando-os a novas roupagens. Porém, o sertanejo absorveu um caráter de sujeição às intempéries, à política, ao destino, que deveriam ser aceitos, segundo o discurso dominante, como pagamento de alguma dívida, castigo divino, provação ou imitação às dores de Cristo.

Nas enunciações poéticas de Patativa, esse caráter apático do sertanejo aparece alardeado por um discurso histórico, que procura incutir papéis diferentes às figuras presentes na mentalidade religiosa local. No caso de Patativa do Assaré, mesmo tendo a vida inserida em um ambiente influenciado pela cultura popular, percebe-se que em sua visão muitos elementos ou figuras cristãs acabam constituindo-se a partir de um anseio pessoal. Jesus, por exemplo, mantém, na poesia, uma posição clara, pois é visto como aquele que deixou grandes ensinamentos e que, se seguidos, poderão gerar equilíbrio para a vida humana.

Após fazermos uma breve descrição da religiosidade nordestina, alcançamos um outro patamar dentro da pesquisa: pretendemos entender como o poeta apropriou-se de uma memória histórica instituída e através de seus elementos formadores, reelaborou um novo discurso para o povo sertanejo, ao tirá-lo de uma situação desvantajosa de aceitabilidade pacífica da miséria, da seca, da morte utilizando-se da religiosidade. Cabe lembrar que em momento algum, o enunciador ataca a fé, porém derruba, sem meias palavras, os discursos que se apropriaram da crença para mascarar uma realidade latente.

Os símbolos aparecem, em muitos dos poemas, alardeados por uma nova leitura, a exemplo do conceito de inferno. O enunciador amplia o sentido de um emaranhado de símbolos de forma que o sertanejo entenda, por exemplo, o significado do *inferno*. Não o significado imposto pela religião, “mas aquele experimentado por cada um ao sentir na pele a aflição de uma vida traduzida em angústias e sensações decorrentes da constatação de se viver no mais explícito abandono.”

Símbolos abstratos foram aproximados da realidade do povo. O inferno, por exemplo, marca a vida diária das pessoas exploradas. Em *O Purgatório, o inferno e o Paraíso*, que se constitui em uma analogia da vida real com o imaginário religioso popular do catolicismo, o poeta destila ironia, bem como faz a elaboração de uma crítica social aguda.

O purgatório, o inferno e o paraíso é associado à realidade das classes sociais. O

inferno representa a classe baixa. Onde segundo ele:

Este inferno, que temos bem visível/E repleto de cenas de tortura,/Onde nota-se o drama triste e horrível/De lamentos e gritos de loucura/E onde muitos estão no mesmo nível/De indignação, desgraça e desventura,/É onde vive sofrendo a classe pobre/Sem conforto, sem pão, sem lar e sem cobre. (ASSARÉ, 2001, p. 67)

O abismo que separa as classes sociais no Brasil é fruto dos aspectos históricos que cercaram um país colonizado como o nosso. Patativa é consciente desse fato.

Segundo Rosemberg Cariry, “ao recitar seus versos, o poeta falava sobre a miséria camponesa e a corrupção política.” Esta foi uma preocupação que o acompanhou a vida toda “desde os primórdios de seu trabalho, não apenas nas atividades da enxada, desenvolvida por mais de sete décadas, mas também na elaboração de sua poética.”

A classe pobre, em sua poética, expõe a imagem de um país excludente, com pessoas que mendigam ou que trazem as marcas da vida sofrida no rosto. Todavia, sua atenção principal volta-se para a realidade do roceiro, que “sem gozar do direito do salário, trabalhando na roça o dia inteiro, nunca pode ganhar o necessário, vive sempre sem roupa e dinheiro, e, se o inverno não vem molhar o chão, vai expulso da roça pelo patrão.”

A classe média também “vive no aperto” e sua situação não é fácil, uma vez que nela os indivíduos lutam para não se tornarem pobres. Essa classe busca a aparência, por isso deseja ingressar na elite.

Mas acima é que fica o purgatório/Que apresenta também sua comédia/E é ali onde se vive a classe média./Este ponto também tem padecer,/Porém seus habitantes é preciso/Simularem semblantes de prazer,/Transformando a desdita num sorriso. (ASSARÉ, 2001, p. 67).

Entrar para o mundo do consumo é o anseio desses indivíduos. Caso não consigam tal intento: “o morador dessa classe fracassado, com grande prejuízo, desespera-se, enlouquece, perde a bola e no ouvido dispara uma pistola”. O paraíso, transformado no lugar de poucos, dispõe daquilo que a elite almeja.

De riqueza, grandeza e majestade/Ali o homem desfruta ouro e brilhante,/Vive em plena harmonia e liberdade./Tem sossego, conforto e amante,/Tudo quanto há de bom tem a vontade/E a mulher, que possui corpo de elástico,/Para não ficar velha, vai ao plástico. (ASSARÉ, 2001, p. 68)

Nessa poesia, cujos símbolos católicos representam as classes sociais, percebe-se claramente a intencionalidade do enunciador: alterar a perspectiva ilusória de que recompensas serão encontradas na pós-vida.

Percebe-se ainda a criatividade do poeta em torno da figura do diabo, visto e retratado de muitas formas, pela igreja. Há até um dito que diz “o diabo foi um grande apóstolo”. Segundo Patativa, quem assim o fez foi muito perspicaz, ou seja, inteligente, pois, para nos fazer medo deu-lhe “os chifres, o esporão e um rabo.” Mesmo assustador, o diabo pode ser visto pelo poeta sobre outra perspectiva, apresentada em um dos poucos cordéis produzidos, *Brosogó, Militão e o Diabo*.

[...]

A gratidão é virtude/Do mais alto valor,/Neste singelo folheto/Eu vou mostrar ao leitor/Que até o diabo agradece/A quem lhe faz um favor./Em um dos nossos Estados/Do Nordeste Brasileiro/Nasceu Chico Brosogó,/Ele era miçangueiro/Que é o mesmo camelô/Lá no Rio de Janeiro./Em uma destas viagens,/Numa certa região/Foi vender mercadoria/Na famosa habitação,/De um fazendeiro malvado/Por nome Militão./O ricoço Militão/Vivia a questionar,/Toda sorte de trapaça/Era capaz de inventar,/Vendo assim desta maneira/Sua riqueza aumentar. Brosogó naquele prédio/Não apurou um tostão/E como na mesma casa/Não lhe ofereceram pão/Comprou meia dúzia de ovos/Para sua refeição./Quando a meia dúzia de ovos/O Brosogó foi pagar/Faltou dinheiro miúdo/Para a paga efetuar/E ele entregou uma nota/Para o Militão trocar./O rico disse: eu não troco,/Vá com a mercadoria,/Qualquer tempo você vem/Me pagar essa quantia,/Mas peço que seja exato/E aqui me apareça um dia.

[...]

No festejo oferecia/Vela para: São João,/Santo Ambrósio, Santo Antônio/São Cosmo e São Damião”, prova do sincretismo religioso nordestino.

[...]

Disse consigo: o diabo/Merece vela também,/Se ele nunca me tentou/Para ofender a ninguém/Com certeza me respeita,/Está me fazendo o bem./Se eu fui um menino bom,/Fui também um bom rapaz/E hoje sou pai de família/Gozando da mesma paz,/Vou queimar estas três velas/Em tenção do Satanaz./Certo dia ele fazendo/Severa reflexão,/Um exame rigoroso/Sobre a sua obrigação,/Lhe veio na mente os ovos/Que devia a Militão

[...]

Veja bem, seu Brosogó/O quanto eu posso ganhar/Em um ano e sete meses/Que passou sem me pagar,/A conta é de tal maneira/Que eu mesmo não sei somar./Vou chamar um matemático/Pra fazer o orçamento,/Embora você não faça/De uma vez o pagamento,/Mesmo com mercadoria./Terreno, casa e jumento.

[...]

Quando ia passando assim/Avistou um cavaleiro/Bem montado e bem trajado/Na sombra de um juazeiro,/O qual com modos

fraternos/Perguntou ao miçangueiro!/Que grande tristeza é esta!/Que você tem Brosogó?/O seu semblante apresenta/Aflição, pesar e dó,/Eu estou a seu dispor,/Você não sofrerá só./Brosogó lhe contou tudo/E disse por sua vez/Que o coronel Militão/O trato com ele fez/Para as dez horas do dia/Na data quinze do mês./E lhe disse o desconhecido:/Não tenha má impressão,/No dia quinze eu irei/Resolver esta questão/Lhe defender de trapaça/Do ricaço Militão.

[...]

Mentira contra mentira/Na reunião se deu/E foi por este motivo/Que a verdade apareceu/Somente o preço dos ovos/O Militão recebeu./Brosogó agradecendo/O favor que recebia,/Respondeu ao cavaleiro./Era eu quem lhe devia/O valor daquelas velas/Que me ofereceu um dia./Eu sou o diabo a quem todos/Chamam monstro ruim,/E só você neste mundo/Teve bondade sem fim/De um dia queimar três velas/Oferecidas a mim.
(ASSARÉ, 2001, pg 125)

O diabo aparece retratado em diversas demonstrações populares: na literatura, na tradição oral, no teatro, nos folguedos, espetáculos e carnavais, é possível encontrar essa figura diabólica. Geralmente não retratado como “poderoso Satanás, eterno inimigo de Deus, mas um ser ambíguo, capaz de fazer o mal e o bem, dependendo das circunstâncias”. Esse personagem pode ser representado como temido e querido ao mesmo tempo, a partir das perspectivas adotadas no texto. Geralmente, ele não vive nas profundezas dos infernos, mas suficientemente próximo aos humanos. O diabo assume, nessas demonstrações, um aspecto diferente das representações cristãs que lhe são atribuídas, chegando a ser absolutamente inusitado, caso o leitor não conheça a relação da cultura popular com esta figura.

Trata-se nesse texto, sobretudo, de um diabo simpático, que desperta antes a amizade do que o medo. Segundo o poema, logo que o diabo é avistado, à sombra de um juazeiro, percebe que “era um cavaleiro, bem montado, bem trajado e com modos fraternos”. O Diabo que aparece na narrativa patativana é uma personagem muito comum na literatura popular. Sua existência localiza-se “nas fronteiras da religião e do folclore, das culturas erudita e popular, agregando em seu caráter contribuições de várias tradições. Ele pode ser engraçado, pregador de peças, bufo, às vezes abestalhado”.

Outra de suas características é nunca estar dentro dos domínios do mal absoluto: o mal que faz a um é quase sempre o bem que faz a outro. É o que acontece no texto: o bem que faz a Militão, tornou-se o mal para Brosogó. Nas formas cômicas da cultura popular, é muito comum encontrar bons diabos, contrariando a tradição cristã que enfatiza o caráter maléfico da personagem.

A defesa era gesto de gratidão do diabo, não bondade gratuita. Brosogó lhe dedicara três velas. Com toda e perspicácia que geralmente as pessoas lhe atribuem para o mal, o “Satanás” realiza uma eloqüente defesa de Brosogó, inocentando-o e impedindo o fazendeiro de aproveitar-se da situação. Antes de acender três velas para o diabo, Brosogó acende outras para os santos: “São João,/Santo Ambrósio, Santo Antônio/São Cosmo e São Damião”.

A participação intensa da figura do diabo na cultura popular nordestina pode ser considerada herança dos portugueses e sua cultura medieval, embora outras culturas, como a africana, também representem essa figura mítica. Entretanto, a compreensão desse ser na poesia popular de Patativa necessita de uma análise mais particular, mesmo porque, a poética popular não deve ser generalizada. Cada autor, mesmo que seguidor de uma tradição, possui um caráter próprio. Pois, como focamos até o momento, toda sua obra é permeada por uma oralidade e memória sertanejas, mas é redimensionada a partir de impressões individuais.

A princípio deve-se perceber que a figura mítica é transportada das profundezas do inferno para o mundo terreno do pensamento simbólico. Daí sua presença no caminho de Militão. Neste movimento, o diabo acaba por situar-se numa fronteira entre o bem e o mal. Posição na qual lhe é possível experimentar diferentes combinações e gradações de maldade e bondade. “Na fronteira como lugar social privilegiado da coexistência das oposições, ele torna-se um sujeito exemplar da liminaridade”.

A liminaridade “é um paradigma daquilo que é ambíguo e não pode ser enquadrado nas definições e classificações previstas pela cultura”. Liminar parece, portanto, a figura do Diabo, quando representado como sujeito capaz de beneficiar e alegrar Brosogó. Como se houvesse escapado da tenebrosa sina de guardar em si todo o mal, porém permanecendo sempre incapaz de uma conversão total ao bem, ele é condenado a vagar, como todo ser ambíguo e indefinido, pelas margens da sociedade, da cultura e da religião. Daí o fato dele surgir como um cavaleiro andante, um ser sem eira.

O Diabo, dentro dessa situação de liminariedade, acaba tornando-se uma figura proscrita do sistema social. Sua figura é pura ambivalência, percebe-se isso no

momento em que ele advoga a favor de Brosogó. Apesar de fazer um bem: defender um injustiçado. Todos seus argumentos são mentiras. Ele não tem compromisso com a “verdade”, pois seu reino é a fantasia, a ilusão e a enganação. O diabo acaba, assim, por transitar entre diversas dicotomias. A própria poesia traduz ambivalências: o pobre e o rico, o letrado e o não letrado, os santos e Satanás. Nesse terreno incerto é que o diabo se move, um ser contraditório. O fato de auxiliar Brosogó não o transforma numa figura do bem, porém a sabedoria de Militão em enganar merecia um castigo. Há um grande entrave então, não para punir o fazendeiro, mas para provar que ele não poderia ser tão esperto quanto o diabo.

A solução proposta por Satanás foi vantajosa para Brosogó, que não pagou os juros da dívida. Além disso, foi um desfecho rápido para uma situação de injustiça. A rapidez do diabo contrasta com a lentidão divina. Os problemas terrenos têm data e hora, no caso do texto, tudo seria resolvido “às 10 horas do dia quinze daquele mês”. Muitas vezes, o sertanejo ouviu a história do reino de justiça divino que seria alcançado após a morte e esperou pacientemente por ele, aceitando o destino que lhe foi imposto por um discurso sacerdotal.

Outro questionamento que permeia a história é sobre o vocábulo verdade. A religião incute a importância de ser verdadeiro para alcançar o reino de Deus. Numa sociedade como a sertaneja, em que as relações são permeadas pelo poder patriarcal, a verdade acaba por sujeitar o indivíduo aos poderosos. A enganação ou a esperteza seria muito mais válida para o sertanejo. Muitos personagens do cançãoeiro popular como João Grilo e Pedro Malasartes traduzem, também, o aspecto de esperteza do diabo na literatura de cordel. A atitude do diabo “usar a mentira para chegar à verdade” parece suscitar o sertanejo a ser esperto também, principalmente com os enganadores.

O diabo, incorporado nesse cordel patativano, é uma criatura meio fabulosa, meio realista, com partes de diabo e partes de malandro, dotado de espírito e malícia caracterizadamente plebeus. É, sem dúvida, “dotado de um engenho maléfico inato”. Tem fundo cômico e sabe transformar em vantagens todas as desvantagens imputadas pela condição social, transcendendo a ordem e invertendo a hierarquia. É uma espécie de herói marginal, “sem nenhum caráter”, cujo “espírito zombador e vingativo volta-se

sempre contra a ordem, o poder e o prestígio estabelecidos”. No caso do texto, o poder era Militão, o diabo ignorou-o, utilizando a sagacidade e a esperteza.

A poética patativana rejeita também a hipótese de que o sofrimento do sertanejo possa ser atribuído a Deus ou ao pecado; sua visão a respeito da Divina Providência não se limita a esse discurso que aponta o sofrimento como destino ou sina. Ao afirmar que todos possuem a razão, dom de Deus, sendo ingratos e opressores aqueles que negam os direitos aos demais, sua poesia deixa clara a seguinte intenção: mostrar que são as injustiças, a indiferença e a exploração que criam a condição de miséria do sertanejo.

A atribuição da seca como castigo está arraigada no saber popular. Muitos absorvem esse discurso como verdadeiro. A seca permeia outro tema em Patativa: a migração. Muitos sertanejos migraram, por causa da estiagem prolongada, para as cidades do Sul, que passavam por um surto da construção civil ou de industrialização e exigiam mãos-de-obra baratas. Sobre tais condições de miséria, o sertanejo, ao abandonar o sertão, acaba perdendo sua identidade, inicia-se, assim, um processo de desenraizamento, já que ele e sua família serão engolidos pelo processo de massificação urbano. Só lhe restará, então, a saudade da terra, dos animais, de um modo de vida que lhe é peculiar.

Muito da obra de Patativa falará sobre a situação desses imigrantes. *Vaca estrela e boi fubá*, que deu notoriedade a Patativa na voz de Fagner ou *A triste partida*, gravada por Luís Gonzaga, são, provavelmente, as produções poéticas mais conhecidas de Patativa. Em ambas, destaca-se o sertanejo e seu drama: a seca e a migração. Os nordestinos passaram, desde então, a serem legitimados dentro dessa situação de miséria.

Nordestino, sim, nordestinado, não, produzida na década de 80, reflete a visão do eu-poético, “através da articulação de vários discursos: o político, o religioso, o social, o jurídico”. A dinâmica desses discursos, dentro do texto, confrontará a memória legitimada pelo domínio hegemônico. A busca por uma nova perspectiva histórica far-se-á ao longo da narrativa.

padecer, Nunca diga que é o pecado/Que lhe deixa fracassado/Sem condição de viver./Não guarde no pensamento/Que estamos no sofrimento/É pagando o que devemos,/A Providência Divina/Não nos deu a triste sina/De sofrer o que sofremos./Deus o autor da criação/Nos dotou com a razão/Bem livres de preconceitos/Mas os ingratos da terra/Com opressão e com guerra/Negam os nossos direitos./Não é Deus que nos castiga,/Nem é a seca que obriga/Sofreremos dura sentença,/Não somos nordestinados,/Nós somos injustiçados/Tratados com indiferença./Sofremos em nossa vida/Uma batalha renhida/Do irmão contra o irmão,/Nós somos os injustiçados/Nordestinos explorados/Mas nordestinados, não./Há muita gente que chora/Vagando de estrada a fora/Sem terra, sem lar, sem pão,/Famintas escaveiradas/Morrendo de inanição./Sofre o neto, o filho e o pai/Para onde o pobre vai/Sempre encontra o mesmo mal/Esta miséria campeia/Desde a cidade à aldeia/Do sertão à capital./Aqueles pobres mendigos/Vão a procura de abrigos/Cheios de necessidade,/Nesta miséria tamanha /Se acabam na terra estranha/Sofrendo fome e saudade./Mas não é o pai celeste/Que faz sair do Nordeste/Legiões de retirantes, /Os grandes martírios seus/Não é permissão de Deus,/É culpa dos governantes./Já sabemos muito bem/De onde nasce e de onde vem/A raiz do grande mal,/Vem da situação crítica /Desigualdade política/Econômica e social./Somente a fraternidade/Nos traz a felicidade./Precisamos dar as mãos, /Para que vaidade e orgulho/Guerra, questão e barulho/Dos irmãos contra os irmãos./Jesus Cristo, o Salvador, /Pregou a paz e o amor/Na santa doutrina sua,/O direito do banqueiro/É o direito do trapeiro/Que apanha os trapos na rua./Uma vez que o conformismo/Faz crescer o egoísmo/E a injustiça aumentar,/Em favor do bem comum/É dever de cada um/Pelos direitos lutar./Por isto vamos lutar, /Nós vamos reivindicar/O direito e a liberdade/Procurando em cada irmão/Justiça, paz e união/Amor e fraternidade./Somente o amor é capaz/E dentro de um país faz /Um só povo bem unido,/Um povo que gozará/Porque assim, já não há/Opressor nem oprimido. (ASSARÉ, 2005, p 207).

O poeta utiliza o vocábulo “nordestinado” para designar que o sertanejo não tem um destino *pré-determinado*. Ou seja, seu futuro não é viver em situação de fome, nem enfrentar pacificamente as adversidades que o cerca. Essa percepção da existência ainda é comum entre as classes mais baixas. O sentido do sufixo “ado” indica submissão, passividade. O que permeia a poesia é a tentativa de negar essa idéia.

Nas primeiras estrofes, rompe-se a visão teocêntrica. Reformula-se, dessa forma, um discurso religioso pré-estabelecido, que não deve ser aceito pela população. A demolição de um discurso referenciado por trechos bíblicos é, no mínimo, muito difícil, mesmo porque o que medeia essa fala é a voz sacerdotal.

Essa tentativa de reformulação do discurso chama atenção. Principalmente pelo empenho e força do enunciador. O uso da linguagem conativa, no entanto, comprova o caráter incisivo da poesia: os signos são agrupados através de imperativos, a

linguagem é direta, como num sermão, a intenção é tão somente destruir uma ideologia religiosa, utilizando-se, por isso, uma linguagem panfletária.

Ao operar pelas negativas, *não e nunca*, produz-se no texto “um efeito de ruptura, de descontinuidade com o discurso fundador”. Esse interdiscurso produz uma nova verdade ao desmistificar outra voz que se fazia verdadeira. Dessa forma, chega-se à constatação de que o sofrimento não é castigo de Deus, mas é causado pela falta de investimentos e de uma política eficaz com melhor distribuição de rendas. Assim, parte-se do campo religioso para o político em busca de uma argumentação que seja convincente para o sertanejo, eximindo-se, nesse jogo verbal, questionamentos mais profundos sobre a fé e as possibilidades divinas, dado o caráter do receptor: apegado à religiosidade e defensor desses valores como suportes únicos da existência.

A referência à migração é utilizada como um argumento que reforça o aspecto político em detrimento do religioso. Há uma forte presença de interferência do homem como transformador da realidade social do sertanejo, representado na figura dos governantes: “é culpa dos governantes.” O que era dado como explicação divina para a saída de legiões de retirantes do seu espaço regional, ganha enfoque social.

Não é Deus que nos castiga,/Nem é a seca que obriga/Sofremos dura
sentença,/Não somos nordestinados,/Nós somos injustiçados/Tratados com
indiferença.[...]/Já sabemos muito bem/De onde nasce e de onde vem/A
raiz do grande mal,/Vem da situação crítica/Desigualdade
política/Econômica e social. (ASSARÉ, 2007, p. 211).

A criação da “indústria da seca” resultou-se da difusão desse discurso marginalizante. Dessa forma, “unificou-se a decadente elite nordestina em torno de reivindicações de investimentos na região por parte do governo federal. Era o início, naqueles anos, da indústria da seca.” No entanto, esses recursos financeiros não foram aplicados para todos de forma eficaz, devido ao favorecimento de verbas.

A identidade nordestina, vista pela perspectiva da fome da miséria, passou a ser caracterizada por meio de determinantes climáticas, o que “repercutiu na forma de ver e dizer a região e seus habitantes”. Desde o final do século XIX e início do século XX, o Nordeste foi apresentado como um lugar de atraso e miséria; o nordestino

como incapaz, determinado à inferioridade.

No entanto, o que se percebe, na poesia em análise, é a reelaboração dessa idéia. Esses significados, o poema não incutiu naqueles que vislumbram a região à distância. Ele percebe que novos olhares sobre a identidade se configuram num processo interno de revisão e reconstrução do sujeito como indivíduo e como comunidade. Apenas assim, o olhar do outro pode reconhecer nesse processo a proposta real da necessidade desse grupo. Só assim será possível escapar a homogeneização.

Observa-se dessa forma, que se constrói, no discurso poético, uma nova prática de pensamento: ancorada nas questões históricas, que almeja o envolvimento num projeto coletivo de existência. O tom usado por Patativa na poesia acaba por “negar o eixo passado-presente, e imagina o que ainda não é”. Bosi afirma que, “a poesia que se desapega das imagens passadas ou presentes, está madura para a produção dos signos do futuro”. Em toda poética produzida por Patativa esses signos apareceram permeados pela vontade, pela consciência e pela imaginação.

Seu discurso além de resgatar o vivido, atribuindo significado a determinados elementos, resgatando a auto-estima de seu grupo social através da proposta de uma nova identidade, projeta um sonho futuro, utilizando-se da “voz profética”. Patativa intitula-se “o poeta que traduz a voz divina”.

Aquele que, apesar do pouco ensino formal, elabora a poesia a partir da natureza, como dom divino; o tom de seu discurso denota-se por meio de sua memória, sua valorização do passado e da tradição, bem como por sua crítica utópica com vistas a um futuro melhor para seu grupo social, com bases no catolicismo tradicional popular.(CARVALHO, 2002, p.68)

O discurso patativano diferencia-se daquele instituído pela igreja católica. A crença num Deus providente, responsável pelo destino humano ou a perspectiva de recompensa futura, não se encaixa dentro da perspectiva poética que o autor escolheu para si. São inúmeros os trechos de enunciados que ressaltam uma elaboração pessoal da *divina providência*, por exemplo; podemos, inclusive, afirmar que essa é uma das principais temáticas, senão a principal. Observe um trecho de a *Vida Sertaneja*:

[...] Por força da natureza,/Sou poeta nordestino,/Porém só canto a
pobreza/Do meu mundo pequenino [...]/Canto a vida desta gente/Que
trabáia inté morre/Sirrando, alegre e contente,/Sem dá fé do padecê, [...]/E,

como nada conhece./Diz, rezando a sua prece:/Foi Deus que
ditriminou!/Pensando assim desta forma,/Resignado, padece;/Paciente, se
conforma/Com as coisa que acontece./Coitado! Ignora tudo,/Pois ele não
tem estudo,/Também não tem assistência./E por nada conhece/Em tudo os
camponês vê/O dedo da Providência [...].(ASSARÉ, 1992, p. 75-78).

No início, o enunciador elogia a força trabalhadora do sertanejo. Essa valorização acaba aproximando-o das mágoas e necessidades dessa classe; logo após, o poeta retrata e reforça a identidade, os valores e as crenças do povo, enaltecendo os preceitos cristãos. Contudo, o poeta denuncia as injustiças sociais que são, muitas vezes, vistas como desígnio divino, esse texto instaura uma dialogia com *Nordestino sim, nordestinado, não*. O enunciador, por fim, percebe que as condições desfavoráveis de vida do pobre permanecem, por sobressaírem posturas resignadas, decorrentes da doutrina tradicional da Providência que foi inculcada à mentalidade popular.

O poema *A morte de Nanã* contesta, também, o discurso alardeado pela classe hegemônica. Essa outra exemplificação procura comprovar a recorrência do tema dentro da obra. Após narrar em cores fortes a morte de uma criança vitimada pela seca na década de 30, o narrador é seguro ao afirmar:

Nana foi, naquele dia,/A Jesus mostra seu riso/E omentá mais a
quantia/Dos anjo do Paraíso./Na minha imaginação,/Caço e não acho
expressão/Pra dize como é que fico./Pensando naquele adeus/E a culpa
não é de Deus,/A culpa é dos home rico.(ASSARÉ, 2007,p. 112)

A estratégia discursiva, no trecho acima, é a mesma dos textos anteriores: consiste em mostrar que mazelas como a seca não são castigos divinos. Vale observar que a Deus é reservado um lugar distante na narração do poema: ele receberá a menina. Sua “mão poderosa” não pune, nem salva, apenas acolhe aqueles que sofrem. Quem, então, é o responsável pela morte da criança? O enunciador é bem claro, “A culpa é dos home rico”.

O confronto da ideologia instituída, através da reformulação do discurso religioso, no entanto, não deve ser interpretado como uma oposição sistematizada, principalmente pelo caráter fragmentário da literatura popular e pelo fato dessa concepção de mundo utilizar-se de elementos reinterpretados da própria cultura dominante, combinados às tradições, como aqui já falamos. O retorno constante ao tema da Providência deve ser

“considerado como reflexo de um desejo, qual seja o de recuperar, através do signo, o estrato de uma experiência vivida anteriormente”.

Bosi acredita que o retorno à linguagem, seja dentro de uma estrutura rítmica ou temática, “recupera a sensação de simultaneidade, reitera e retoma, e apesar da repetição, revela que se perfaz um caminho, dando idéia de prosseguimento e continuidade”. Em Patativa do Assaré, essa recorrência reelabora e ressignifica, segundo elementos da cultura popular, as idéias incutidas na mentalidade coletiva sertaneja.

A obra poética de patativa pode ser entendida como um confronto, uma vez que símbolos assumem novos significados e representações em seus escritos, a partir de outros discursos já existentes. No caso específico da religião, temas como inferno, purgatório e paraíso, a imagem de Cristo e do diabo e a providência divina passam por novas formulações, que divergem das orientações oficiais da igreja e de seu corpo de doutrinas.

Essas divergências evidenciam uma astúcia criadora, apesar de nascido em meio a uma sociedade religiosa, ter sido educado na fé e ser consciente dos simbolismos adotados pela religião. Nos versos, a temática constante de Patativa é alardeada pela oralidade e pela memória, que constituem a identidade do sertanejo. A partir disso, o homem do interior é conclamado ao sonho e à utopia através de um projeto alardeado por um discurso que se utiliza de preceitos religiosos, reinterpretados em consonância aos aspectos históricos que cerceiam as relações no mundo sertanejo.

7. Cultura popular e cultura de massa: confrontos

É muito difícil para um contemporâneo avaliar com lucidez as tendências culturais de seu tempo.

Ana Luísa

Escorel.

Apesar de Patativa construir uma poética identificada e entrelaçada à comunidade sertaneja de Serra do Santana, sendo a maior parte da vida ouvido e conhecido

somente pelos que lá viviam, após a década de 70, sua obra passa a ser inserida nos meios de comunicação. Partindo do pressuposto de que sua literatura expressa, de certo modo, a visão de mundo do sertanejo a quem originalmente se dirige, qual seria o sentido da apropriação dessa manifestação artística dirigindo-a a um público urbano? Como sua arte popular é traduzida para as imagens televisivas? Como sua poética aparece nesses novos discursos? Seu discurso confronta essa nova ordem?

Para refletir sobre essas questões realizaremos uma análise da relação entre a poética de Patativa e os meios de comunicação de massa. A pretensão, no capítulo, é compreender o que levou a Indústria Cultural a massificar um corpus literário popular como o dele, bem como discorrer sobre os recortes promovidos em relação à linguagem dessa poética para adaptá-la às intencionalidades do universo midiático. A partir de tais informações novas perspectivas em relação à cultura de massa e à arte popular serão suscitadas. Nesse trajeto, focaremos nossa análise nas produções poéticas de Patativa que foram veiculadas na mídia ou impressas em livros.

É necessário destacar, a princípio, que “as características lingüísticas e textuais peculiares da cultura popular se tornaram referenciais nas produções de massa. Análises sobre a estruturação massiva ressaltam que “a utilização da linguagem é um dos diferenciais em relação à cultura erudita”. A aproximação com a linguagem oral e o uso das técnicas narrativas seriam utilizadas, pelos meios de comunicação, para agradar a um público com um “menor nível cultural ou educacional”. Segundo Dias, por essa “tentativa de uma maior aproximação com o leitor das classes modestas da população, os meios massivos optam por uma linguagem coloquial, popular”.

Em programas de TV, essas estratégias lingüísticas são facilmente observáveis: “o uso da função fática, a extrema coloquialidade, o emprego de gírias e palavrões, o aparecimento de marcadores conversacionais”. A cultura midiática acaba constituindo-se a partir de um campo de linguagem aproximado daquele utilizado pela cultura popular. Para alguns autores, “a oralidade e a coloquialidade – características das formas narrativas – são específicas das culturas populares”.

Os agentes midiáticos, por exemplo, privilegiaram, nas narrativas de Patativa, a função emotiva. Assim, acontece em “*A triste partida*” e “*Vaca Estrela e boi Fubã*”.

Uma das estratégias da mídia foi focar, nesses textos, a simplicidade da linguagem – relacionada à estrutura narrativa mais próxima da oralidade – muitos produtores citam essa junção como fator de atração para um público desacostumado com a leitura e, muitas vezes, com dificuldades de entendimento da linguagem abstrata.

Entretanto, não se deve confundir o emprego dessa linguagem em relação à intencionalidade da arte popular e a dos meios de comunicação em massa, assim não se cometer o erro de vislumbrar um parâmetro idêntico nos dois discursos. A mídia, de modo geral, empenha-se em divulgar produtos mercadológicos. Ao passo que a cultura popular é um vetor que impulsiona a identificação de um grupo através da disseminação de valores que correspondem à coletividade de uma determinada região. Na Indústria Cultural, qualquer produção acaba tornando-se um bem de consumo. Falta, porém, à cultura de massa uma autenticidade, uma matéria lingüística ou temática que lhe seja própria. Sua configuração discursiva ocorre através das culturas populares ou eruditas. Sendo que ambas são absorvidas e desconfiguradas tornando-se um “produto de massa”.

Para exemplificar esse processo retomemos a questão da linguagem. É comum a presença de personagens, em programas televisivos, que utilizam o falar caipira. A maioria aparece retratada por estereótipos. Sua função na trama é causar riso fácil. Enid Yatsuda, num artigo intitulado *O caipira e os outros* salienta que nos meios midiáticos “o termo caipira aparece relacionado a um sujeito abobalhado, desconfiado, violento, preguiçoso, de modos grosseiros, que não sabe apresentar-se em público”. sendo vista da mesma forma a linguagem que dele emana. Na música, o sucesso da linguagem popular é indiscutível. Essas construções rítmicas fundamentam-se através do emprego de uma linguagem simplificada.

Esse processo de adaptação da linguagem popular, nas produções midiáticas, preenche as expectativas de um público majoritariamente urbano e incluído no processo de consumo capitalista. Esse receptor não é o mesmo que ouvia, nas feiras do sertão nordestino, os romances cantados pelos poetas sertanejos. Outra estratégia utilizada foi privilegiar, além da língua oral, as produções culturais populares que agrupavam técnicas herdadas da matriz simbólico-dramática de cunho narrativo (as obras patativana inseriam-se nessa matriz). Uma das principais estratégias narrativas é a busca da dramatização, operação que constitui o melodrama e que tem fundamental importância para nossa análise do popular e do massivo.

A tipologia textual narrativa é privilegiada pelos meios massivos, pois segundo Wolf “é a que agrupa características maiores de entretenimento”. O interesse humano por um acontecimento está ligado às pequenas curiosidades que atraem a atenção do público, geralmente elas são apresentadas sob um enfoque melodramático. Segundo o autor, “a capacidade de prender a atenção do público é importante na literatura como um fim em si”. Porém, na Indústria Cultural esse instrumento, dentro da narrativa, passa a ser utilizado para objetivos comerciais.

Os textos populares de patativa são relatos de fatos reais, de acontecimentos ou meta-acontecimentos, que se aproximam do relato histórico e da ficção pelo uso dos recursos lingüísticos empregados. Ou seja, as formas dos relatos patativanos utilizam a estrutura da narrativa para contar como é o mundo. Essa é uma característica intrínseca da poesia oral popular. Essas formas poéticas atraíram a atenção de produtores de rádio e televisão, por manterem um vínculo com a matriz simbólica dramática,

Albuquerque constata que “a narrativa constitui um elemento importante para a compreensão do fenômeno massivo em geral”. O melodrama seria o vértice do processo que levou do popular ao massivo. Nesse espaço, que pode ser mais facilmente delimitado a partir do século XVIII, constituíram-se as massas. O discurso midiático procurou configurar esse público apoiando-se numa memória narrativa e gestual populares, moldada a partir dos caracteres melodramáticos. Esse estilo de narrativa contrariava a moral burguesa, que defendia o racionalismo. Jean-Marie Thomasseau assim se refere ao surgimento do gênero:

...um público aumentado pelas classes populares e extremamente sensibilizado pelos anos de peripécias movimentadas e sangrentas, conduz à eclosão do que se convencionou chamar “estética melodramática”. A ética melodramática realiza, com efeito, nesse momento, todos os desejos da população (THOMASSEAU, 2005, p.13-14).

Apesar de contrariar os valores racionais da burguesia, o gênero não deixa de ir ao encontro de alguns anseios políticos dessa classe, como a tentativa de reconstrução nacional e moral e a busca do fortalecimento das instituições sociais e religiosas. “O melodrama põe em prática o culto da virtude e da família, remete à honra, ao senso de

propriedade e dos valores tradicionais”.

O melodrama constituiu-se como o gênero básico da comunicação popular massiva. Seu início dá-se com o teatro, e propicia, posteriormente, diversas manifestações dos meios de comunicação de massa. O anseio da pesquisa é encontrar, ao longo dos próximos parágrafos, as similitudes entre esse gênero e as produções populares de Patativa. Esse caminho, nós cremos, preencherá as primeiras expectativas do texto.

Segundo Martín-Barbero, a estrutura dramática do melodrama e sua operação simbólica comportam quatro sentimentos (medo, entusiasmo, pena e riso), aos quais correspondem quatro tipos de situações (terríveis, excitantes, ternas e burlescas). Sensações vividas por quatro personagens básicos (traidor, justiceiro, vítima e bobo) e que, ao se juntarem, realizam uma releitura de quatro gêneros: novela negra, epopéia, tragédia e comédia. Em sua operação simbólica, o melodrama busca a intensidade à custa da complexidade.

A Indústria Cultural identifica as dinâmicas melodramáticas nos contextos de produção populares. Seu anseio é conseguir transformar essa arte em produto, para que dessa forma se movimente o mercado. Em *Vaca Estrela e Boi Fubá*, canção escrita e musicada por Patativa, tornando-se grande sucesso de Pena Branca e Xavantinho vislumbra as seguintes categorias (medo, pena, terrível e vítima). Observe um trecho abaixo

Eu sou fio do Nordeste,/Não nego meu natura/Mas uma seca medonha/Me tanjeu de lá pra cá./Lá eu tinha meu gadinho/Não é bom nem maginá,/Minha bela Vaca Estrela/E o meu lindo Boi Fubá,/Quando era de tardezinha/Eu começava a aboiá./ Aquela seca medonha fez tudo se atrapaiá;/Não nasceu capim no campo/para o gado sustenta./O sertão se esturricou/Fez os açude seca/Morreu minha vaca Estrela/Se acabou meu boi Fubá/Perdi tudo quanto tinha/Nunca mais pude aboiá (ASSARÉ, 2007, p. 183)

Mesmo sendo “fio do Nordeste”, o enunciador demonstra pela colocação do advérbio “lá” e “cá”, a ausência da terra natal, criando, assim, a conotação de *medo* em relação à terra estranha. Nota-se que sua viagem foi similar a de um animal, pois o verbo “tanjer” liga o enunciador aos bois quando estes são conduzidos por vaqueiros, narrando-se, dessa forma, uma situação *terrível*. Já o “gadinho”, nome dado a um pequeno rebanho, pertencente a pequenos fazendeiros, ficou no sertão seco, morrendo em decorrência dessas calamidades. A morte cruel dos animais e o fato deles serem

humanizados, através da nomeação Estrela e Fubá, *penalizam* os interlocutores. Empobrecido, o camponês será obrigado a aceitar subempregos e a morar empilhado em casebres, o que o torna *vítima* da seca e da exploração urbana.

Por preencher os anseios melodramáticos, a canção torna-se um chamariz midiático. O uso de uma temática atual, acompanhada pela voz arrastada e já envelhecida de Pena Branca e Xavantinho conduz o leitor à emoção. Na análise do poema percebe-se a intenção de re-alocar o texto como um bem de mercado, através do direcionamento de sua temática, pois se buscou tão somente sua instância melodramática. Até o processo melódico, arrastado em meio a poucos acordes de viola, procura conotar a situação fatídica do narrador.

O melodrama pressupõe, mesmo que não necessariamente, um final feliz, agradável ao consumidor. Não é o caso da poesia original, por isso foi inserido, no final de cada estrofe, o seguinte refrão: “êê vaca Estrela, ôô boi Fubá”. A perspectiva melódica da canção modifica-se, o ritmo torna-se mais forte e alegre; a voz dos cantadores se exalta. Essa força rítmica, impressa à canção, cria a impressão de que o enunciador não está mais pesaroso. O que destoa da situação de solidão descrita na última estrofe.

E hoje, nas terras do Su,/Longe do meu torrão nata,/Quando vejo em
minha frente/Uma boiada passa,/As água corre dos óio,/Começo logo a
chora,/Me lembro da vaca Estrela/Me lembro do boi Fubá/Com sodade do
Nordeste/Dá vontade de chora.(ASSARÉ, 2007,p.184)

“O melodrama tem por base o triunfo da inocência oprimida, a punição do crime e da tirania: a diferença encontra-se nos meios que levam a este triunfo e punição”. Essa característica permeia a poética patativana. Destaca-se, principalmente, nos poemas: *A terra é natura*, *Brosogó*, *Militão e o Diabo* e *Brasi de cima*, *Brasi de baixo* .

Entretanto, enquanto o foco da narrativa melodramática elege um personagem que triunfará após a perseguição brutal, em Patativa, o individualismo costumeiramente é substituído pelo personagem coletivo, no caso o sertanejo. Ele é puro e sem manchas, impondo-se, dessa forma, ao vilão. “Este nunca tem uma qualidade sequer”.

“Porém, as semelhanças são visíveis, principalmente se “relacionarmos a concepção religiosa de mundo e a convicção profunda do triunfo dos bons sobre os maus”.

Outras personagens, de forma geral, podem ser descritas assim, “a mulher é a encarnação de todas virtudes domésticas”. Em *As proezas de Sabina*, “Sabina é muié direita,/Muita honestidade tem,/Não apóia nem aceita/Brincadêra com ninguém”. A criança desempenha “o papel de vítima”. “E, naquela afrição loca,/ela também conhecendo/Que a vida tava no fim,/Foi regalando pra mim/Os triste oínho seu,/Fez um esforço ai,ai,ai/E disse: ‘abença, papai!’/Fecho os óio e morreu.

A personagem cômica traz alguma graça à narrativa. Na obra de Patativa, Zé Tataíra carrega comicidade na fala, nas roupas, no gesto, no nome. A personagem caracteriza-se como um contador de histórias cômicas: “Nunca disse uma mentira/ nem pra engana muié”, “este nasceu alejado,/deu um trabalho danado,/até que um dia, morreu” ou “José, de dentro pra fora, veio na onça montado./Meu pai, assim que foi vendo,/Deu um pinote dizendo:/Credo em cruz, valha-me Deus/E a onça doida a corrê/José só pôde dize:/Abençoa meu pai, adeus!”

A utilização de animais responde a duas funções dentro do melodrama: criar horror, caso seja animal selvagem; caso seja doméstico, esse animal participa diretamente da intriga. Em Patativa, a incidência de animais é muito grande: a vaca Estrela e o boi Fubá, a onça, na narrativa de Zé Tataíra, a gatinha e o cachorro, em *A Triste Partida*, o pássaro Campina, o boi Zebu. Segundo Raymond Cantel uma das funções da fábula é “agradar e instruir”. Muitos textos populares vão ao encontro desse gênero, adaptando a moral daquelas para as necessidades históricas do agora. Como é o caso de Patativa em *O boi Zebu e as formigas*. Observemos um trecho desse último:

As formiga a defende/Sua casa, o formiguêro,/Botando o boi pra corre,/Da sombra do juazêro,/Mostraro nesta lição/Quanto pôde a união;/Neste meu poema novo/O boi zebu que dize/Que é os mandão do pudê,/E esta formiga é o povo. (ASSARÉ, 2007, p. 211).

Raymond Cantel já havia citado algumas das intenções da literatura popular: os sentimentos tradicionais, a família e o amor ao próximo, mas, antes de tudo, ensinar ao sertanejo, sempre o distraíndo, que se ele não resistir aos impulsos do temperamento, terá de suportar as conseqüências. Outro papel assumido pelo poeta, através da narrativa, é o de defensor dos direitos coletivos, estabelecendo-se, assim, uma proximidade da poesia satírica, que critica, veladamente, ou não, o poder

estabelecido.

A moral fabulosa vai ao encontro da “abnegação, ao gosto do dever, à aptidão para o sofrimento, à generosidade, o devotamento, à humanidade, muito praticadas no melodrama”. Há ainda a necessidade de manutenção de uma hierarquia social e o devotamento incondicional ao padrão. Por isso, os vilões dos melodramas são aqueles que recusam esta moral: os bandidos, os marginais, os cúmplices, os ateus, os desertores. Claro que muitos traços estéticos do melodrama tornam-se frouxos. Mas, mesmo assim, o gênero é adaptado à nova época, tornando-se, inclusive, central nas produções de massa.

Em relação a Patativa, por exemplo, o melodrama atravessa a própria biografia. Sua vida foi transformada em ficção. A pouca escolaridade em relação à grandeza poética, a relação do menino órfão com o trabalho e a poesia, a cegueira e sua relação com a literatura oral, a vida simples do campo em oposição à vida urbana, a memória privilegiada, o apelo à justiça e à verdade, a dicção cristã na defesa de seus valores, o “não” comércio de sua poesia. Além de outros fatos marcantes - acidentes, lançamento de livros, homenagens recebidas - transformaram sua vida em saga, em que as intempéries do destino, tão adversas a ele, não conseguiram prejudicá-lo.

O mecanismo da Indústria Cultural provocou, no caso da figura de Patativa, a fusão da realidade com o imaginário ficcional. Uma espécie de ritual narrativo impera nas matérias. Patativa acaba tendo a vida narrada por etapas, que nem sempre condizem com a realidade, mas que desencadeiam em circunstâncias atrativas para o público. Segundo Luís Tadeu Feitosa:

Não que as descrições biográficas ou as marcas de história de vida não sejam, em última instância, o desencadeamento de fatos e acontecimentos, uns como conseqüências dos outros, mas porque aos fatos, as marcas aos aspectos biográficos, os valores e perfis apresentados de Patativa nem sempre são elucidativos de sua trajetória poética, tampouco de sua trajetória de vida. (FEITOSA, 2003, p. 259).

Muito além da poesia que produziu, o poeta acaba por tornar-se um produto lucrativo. Todas as referências sobre ele, utilizadas pelos meios midiáticos, são configuradas dentro de um conjunto de características narrativas escolhidas pelos meios de

comunicação como divulgação de um produto. A figura do poeta chama atenção para a arte que criou e que agora se configura como um produto através de livros, discos, documentários. Dessa forma, sua produção acaba por não ultrapassar, em interesse, a trajetória de quem a produziu.

A similitude encontrada entre as características do melodrama e a obra de Patativa buscou demonstrar que há uma continuidade entre as formas populares e o melodrama, ou seja, o gênero melodramático reatualiza a matriz popular, aproveitando características, formatos e temáticas de formas já consagradas junto ao povo.

O intuito da comparação entre as regras do estilo melodramático e a poética de Patativa é promover uma discussão que se encontra ainda aberta nessa pesquisa. Como já deixamos claro no capítulo, o melodrama surge no século XVIII, período que coincide com inúmeras mudanças, principalmente nos países do Ocidente. Esse gênero alimenta-se de certos arquétipos da literatura popular. Mais tarde, com o avanço da sociedade tecnológica, o melodrama permanecerá como o principal gênero no universo da Indústria Cultural. Os anseios de consumo se alargam, produtos artísticos são criados e abandonados numa dinâmica veloz, próxima ao descarte. Não só os signos populares são utilizados e reelaborados dentro do processo de consumo, mas os próprios cantadores.

Na pior hipótese, caso pensemos como os apocalípticos, a literatura popular, bem como a vida pessoal daqueles que a produzem, será invadida pelo emaranhado de tecnologia massiva, que buscará nas produções populares a matriz cultural já testada e aprovada pelo público. Essa “invasão” provocaria o descrédito dessa arte que seria apagada devido às dinâmicas do mercado que a utilizaria para fins puramente mercadológicos. Dessa forma, teríamos uma cultura fadada ao esquecimento e engolida pela voracidade do consumo.

Entretanto, a compreensão do universo cultural não pode, como provado por teorias aqui descritas, ser tão rígido. Seguimos o enfoque proposto por Canclini de que a cultura é um “instrumento voltado para a compreensão, reprodução e transformação

do sistema social”. isto é, através dela, a hegemonia de cada classe é elaborada e construída. Não cabe, então, acreditar que a única função desempenhada por Patativa dentro da Indústria Cultural seja vender produtos. Alienando sua arte poética a outros discursos.

Buscaremos no melodrama, os argumentos que darão suporte à teoria de Cancline. Segundo Barbero, mesmo que o gênero contribua para a manutenção da hegemonia, por ser utilizado pelos meios de comunicação como um processo facilitador do consumo, o autor acredita que, através do universo melodramático, é possível que as classes populares tenham “acesso à cultura hegemônica” e comuniquem sua memória e experiência.

Pois, o melodrama é uma encenação que estabelece grande cumplicidade com o ouvinte, sendo que nela o público pode olhar para si mesmo. Nas cenas melodramáticas não se procura palavras, mas “ações e grandes paixões”. Nelas se lidam com os sentimentos de “medo, entusiasmo, dor e riso”, já citados aqui. O melodrama pode representar, assim, uma metáfora das relações sociais vividas pelo povo. A busca por uma identidade coletiva seria representada na estrutura narrativa melodramática. A “retórica do excesso”, que compõe o melodrama é, segundo Barbero: “uma vingança popular contra a repressão, contra uma economia da ordem, da poupança e da retenção, introduzida no continente pela burguesia”.

Sendo assim, o melodrama pode ser visto não apenas como um gênero que reelabora o popular, mas como uma instância de mediação entre o folclore das feiras e o espetáculo popular-urbano, isto é, massivo. O capitalismo destruiu a economia popular, ao desmoralizar o sistema de trocas, que criava uma obrigação recíproca entre sujeitos. Em sentido contrário, promoveu a economia conhecida atualmente: auto-regulada, abstratamente mercantil, cujas relações se dão entre objetos, não mais entre pessoas.

Esse confronto foi respondido com protestos simbólicos: tumultos, humor, expressões bíblicas usadas para legitimar greves e protestos. Devido ao peso que a “imagem” tem na cultura popular, Barbero afirma que as formas simbólicas de luta popular foram essenciais para preservar alguns valores básicos da cultura que a burguesia tentava

exterminar.

Entretanto, quiçá resulte mais escandaloso afirmar sem nostalgias populistas que nessa cultura da taberna e dos romances, dos espetáculos de feira e da literatura de cordel, se conservou um estilo de vida em que eram valores a espontaneidade e a lealdade, a desconfiança das grandes palavras da moral e da política, uma atitude irônica perante a lei e uma capacidade de gozo que nem os clérigos nem os patrões puderam amordaçar (Martín-Barbero, 1987, p. 109).

Jean-Marie Thomasseau também acredita que:

O melodrama, é verdade, pratica em geral uma moral convencional e 'burguesa', mas não se pode esquecer que ele veiculou, durante uma boa parte do século não só idéias políticas, sociais e socialistas, mas sobretudo humanitárias, apoiando-se na esperança fundamental de um triunfo final das qualidades humanas sobre o dinheiro e o poder. (THOMASSEAU, 2005, p.140).

Esperamos que a breve argumentação, cujo objetivo era a procura pela autenticidade, mesmo que relativa, dentro do gênero melodramático, tenha sido alcançada. Pois o melodrama, sem dúvida, propiciou a preservação de um mundo e de uma forma de viver que estavam sendo ameaçados pela nova perspectiva de mercado. Sendo esse gênero ancorado na linguagem popular e Patativa um autêntico representante da cultura genuinamente popular, podemos concluir que, dentro do universo massivo, recheado de signos melodramáticos, a poética patativana pode “materializar a capacidade e o modo de viver das classes subalternas”.

Como as práticas culturais de Patativa estão carregadas de carga política, uma vez que a cultura é um campo estratégico na luta por um espaço articulador dos conflitos. Ele traduz, mesmo que mediado, um universo caracterizado pela força da palavra falada: o discurso, que emana de sua profundidade espacial, se distancia da ordem. Ainda que o poeta em presença da imprensa submeta sua fala à autoridade e a sujeite à censura, como muitos afirmaram através de críticas mordazes, sua voz, calorosamente corporal, elevada em meio a tantos discursos fugazes e sem peso, significa outra coisa.

Caso consideremos a voz, como observou Paul Zumthor, como um dos elementos capazes de transgredir a ordem, a palavra falada em Patativa, mesmo que mediada, representaria um diferencial em termos de “fala revolucionária”. Essa, em última análise, seria a função de sua literatura em aparições midiáticas: colocar em cena o potencial transformador da voz.

A poética patativana suscita no espectador, apesar de mediatizada eletronicamente, uma atitude perceptiva específica, pela qual a poesia e o canto apontam para a esperança e para um despertar da ação. Por meio de sua poesia o espectador é colocado na condição de ouvinte. Apesar de não participar da performance, pois a posição do ouvinte é pacífica, ele é implicado na interpretação. Sua posição define o ato de compreensão.

O componente fundamental da recepção é assim a ação do ouvinte que recria para seu próprio uso e de acordo com suas próprias configurações interiores, o universo significante que lhe é transmitido. Os traços que lhe imprimem esta recriação pertencem a sua vida íntima e não aparecem necessariamente e imediatamente no exterior. Mas pode ser que eles se exteriorizem em uma nova performance: o ouvinte torna-se, por sua vez, intérprete, em seus lábios, em seu gesto, o poema se modifica de forma, quem sabe? radical. É em parte assim que se enriquecem e se transformam as tradições (NEMER, 2005, p.139).

Vale lembrar, brevemente, que “o gestual e a aparência melodramáticas são primordiais para atingir o público televisivo”. A expressão corporal e o exagero nos gestos “são importantes para efetuar a comunicação das idéias, bem como os efeitos especiais óticos e sonoros que estimulam as sensações no público, ajudando a criar o clima da história”. Essa característica vai ao encontro à performance. Entretanto, ao ser mediada a poética popular perde espaço interativo e é reduzida. “As performances mediadas ou no âmbito da mídia são peças de um espetáculo articulado e gerido com o fim de seduzir, de promover, de amplificar a voz deitada na escrita poética”.

Porém, a força transformadora de uma canção não reside apenas na performance, mas, na mensagem, nos sons, no ritmo, nos tons, capazes de liberar o inconsciente coletivo, de evocar a memória daqueles a quem a palavra se limita a descrever. Inúmeros são os exemplos de canções que incitaram à luta; “canções transformadas em armas”, como observou Paul Zumthor que, entre outros casos, citou a folk-song americana. Essas canções, conhecidas, sobretudo, a partir da década de 60, através dos meios de comunicação propiciaram mudanças no senso comum. Na linha da canção engajada, inspirada na tradição, os exemplos mais expressivos no Brasil são Raul Seixas, Zé Geraldo e Zé Ramalho, que recuperaram alguns temas e melodias da poesia popular sertaneja dando-lhes um ritmo de rock e uma conotação política.

Assim como Bob Dilan fez nos Estados Unidos.

Luís Gonzaga, um ícone da música nordestina, tornou-se reconhecido nacionalmente ao popularizar o cancionero nordestino via-mídia. A voz de Gonzaga transportou para a mídia a memória dos retirantes em *A triste partida*, uma história que se encaixa nos moldes melodramáticos. Apesar disso a canção implica em uma transformação da história. Transformação, não apenas decorrente da voz do intérprete (diferente da voz de Patativa), mas decorrente, sobretudo, da relação que se estabelece entre o enunciador e receptor através da materialidade lingüística. Essa interlocução acaba escapando dos limites midiáticos através do emprego criativo da linguagem.

A canção de Patativa, gravada por Luís Gonzaga, traz à tona o canto dos penitentes, evocando o sacrifício daqueles que foram excluídos e a ligação desses com o sagrado. Esse canto fala de sofrimento, das provações e horrores do mundo sertanejo. A voz evoca algo que aconteceu no passado: a saída do Nordeste. Mas as imagens que se sucedem ao final do texto situam-se no presente. Diferentemente do relato oral que permeia a maior parte da cantiga, com verbos no pretérito perfeito e imperfeito, ao final sobrepõe-se o presente massificante: “Faz pena o nortista tão bravo, tão forte/Vive como escravo/ nas terra do Su”.

Nessa estrofe final, o sentido remete à condição de submissão que o sertanejo vive. Em meio à saudade que o invade, ainda ligado à terra natal, cujo sentimento fica expresso no fato de encher os olhos de água ao ouvir notícias do Nordeste e no verso “distante da terra tão seca, mas boa”, o sertanejo continua a viver em condições sub-humanas. Agora não mais pelas condições climáticas, mas pela desigualdade social que invade as grandes cidades.

É possível perceber na colocação do presente do indicativo “vive” a discussão da relação de classes sociais. O poeta busca fazer uma denúncia, levantar questões que ainda, nos dias atuais, devem ser retomadas: a relação patrão-empregado, por exemplo. O sertanejo fugiu da seca que castigava sua região, para tornar-se submisso não mais do clima, mas ao trabalho assalariado.

Todas as inferências que podem ser feitas a partir dessa constatação contrapõem os

aspectos comuns das narrativas televisivas. A intencionalidade dos meios de comunicação é definir em início-meio-fim um processo ficcional. Em *A triste partida*, o campo interpretativo escapa da solução feliz. Essa narrativa rejeita a finalização, pois, numa estrutura de classes, como a nossa, a miséria torna-se uma perspectiva.

A poesia é aquilo que é recebido: mas sua recepção é um ato único, fugitivo, irreversível e individual. Duvidamos que um mesmo texto seja experimentado de maneira idêntica por dois ouvintes. Também, não cremos que a passagem de uma literatura oral para os meios midiáticos poderá implicar na destruição dessa cultura ou que a mesma deixará de cumprir uma função dentro do universo literário.

A impressão dominante é de que as culturas populares são engolidas pelos signos hegemônicos. Um olhar diacrônico, no entanto, parece revelar que a cultura oral tende a desaparecer, mas, como lembra Oswaldo Elias Xidieh “a mobilidade da cultura popular é tal que ao perder sua função num determinado setor encontra espaço nos setores que sobrevivem”.

As classes hegemônicas, a cultura erudita, a cultura de massa, o racionalismo, a igreja não interromperam o dinamismo lento, mas seguro, da arte popular, que se reproduz no interior da rede familiar e comunitária, apoiada pela tradição, pela memória, por poetas como Patativa. O que propicia esta capacidade de sobrevivência da cultura popular? Muitos julgam que seja fragmentariedade, a sua dinâmica. Graças a esse metabolismo, não se dá a homogeneização cultural das camadas populares.

Patativa criou e recriou suas representações e suas práticas. Como pessoa simples, que era, construiu suas concepções sobre o mundo, sobre si próprio, sobre o poder, sobre a fé, enfim sobre a vida. Na sua poética, que foi alardeada por simbolismos externos, residiu, também, uma reserva de resistência. Esse espaço de criação propiciou-lhe a autenticidade do discurso. Sua voz ocupa um espaço autônomo na obra. Ali ele avaliou a realidade e tentou modificá-la. É certo que o processo de mediatização da sociedade contemporânea é irreversível, mas não se pode concluir que ele impedirá que outros poetas criem e recriem cultura popular, como fez Patativa.

8. Conclusão

Ao ambiente urbano do século, implicando a velocidade dos meios de comunicação e dos transportes, instaurando cada vez mais os ambientes como não-lugares e conduzindo à fragilidade do contato interpessoal e à fragmentação da identidade, contrapõe-se o meio rural encenado poeticamente por Patativa.

Sua busca incessante pela palavra poética, burilada no cotidiano da roça, ansiava preservar os valores peculiares do povo do interior: uma cantiga de roda, o instrumento do vaqueiro, os encontros comunitários. Enfim, um modo de “ser” que se perde em meio aos referenciais tecnológicos e midiáticos.

Ao resgatar a história dos sertanejos, o poeta insere suas poesias num ambiente cultural marcadamente cristianizado e agrário. Apesar de assolado pela seca e pelos governantes, esse “locus” resguarda as tradições atacadas pelos simbolismos hegemônicos.

Os enunciados poéticos de Patativa excedem os limites que tantas vezes lhes são impostos nesses ambientes. São, antes, formas de reação a toda e qualquer imposição. Confrontam-se veladamente ou não, com o poder. No caso do poeta, que morreu nonagenário, esse confronto atravessou o século.

Em Patativa, a poesia cria rupturas com a percepção alienada do presente. Sua palavra não se envolve com o discurso dominante. Muitas vezes, é esse discurso que serve de matéria à poesia: reelaborado, ressignificado, transformado.

Como porta-voz dos encontros e desencontros da vida nordestina, ele irrigou a mente daqueles que o ouviram, principalmente, os sertanejos. Sua pequena terra, onde se casou com uma rapadeira de mandioca e com a qual teve cinco filhos, deu-lhe a inspiração. A partir dos elementos que encontrou vida afora, compôs sua arte, questionou verdades, conclamou os sertanejos ao envolvimento social, econômico, político.

O contato com a mídia, bem como com pesquisadores, universitários e escritores

agradavam ao poeta que, dono de uma vaidade exacerbada, sentia-se lisonjeado com a atenção. Sua arte, entretanto, apesar de exposta midiaticamente ou dissecada pelas “teorias acadêmicas” nunca se absteve de privilegiar a terra e o povo sertanejo.

O poeta defendeu o povo sertanejo, as tradições, a própria poesia. Segundo Orlandi “somente acreditando no mundo, podemos suscitar novos acontecimentos”. Foi o que Patativa fez : acreditou no sertão para dessa forma despertar uma nova consciência naqueles que ali habitavam.

9. Bibliografia

ADORNO, Theodor. A indústria cultural e Televisão, consciência e industria

cultural. In: COHN, Gabriel (org). **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: ed. Nacional, 1975.

ALMEIDA, Renato. **Educação estético-visual**. Lisboa: Horizonte Ltda, 1980.

AMARAL, Ricardo Ferreira do. **A reinvenção da pátria**: a identidade nacional em Os sertões e Macunaíma. Ijuí: Unijuí, 2004.

ANTONIL, P. **Cultura e Opulência do Brasil por suas Drogas e Minas**. São Paulo: Melhoramentos, 1976

ASSARÉ, Patativa do. **Antologia poética**. 5 ed. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2007

ASSARÉ, Patativa do. **Ispinho e fulô**. Fortaleza, Secretaria de Cultura, Turismo e Desporto, Imprensa oficial do Ceará, 2001b

ASSARÉ, Patativa do. **Inspiração Nordestina**. 13.ed. Assaré:UECE, Ceará.1999c

ASSIS, Ângelo. **O poeta do povo**: Vida e obra de Patativa do Assaré. São Paulo: CPC – UMES, 1999.

BARROS, Manoel de. [sem título], In: _____ **Retrato do artista quando coisa**, Rio de Janeiro: Record, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura Popular**: Na Idade Média e no Renascimento. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BELTRÃO, L. **Folkcomunicação**: a comunicação dos marginalizados. São Paulo: Cortez, 1980.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.) **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1990.

BERNARDES, Cristiane Brum. **A narratividade como categoria estratégica para a produção de um jornal popular massivo**. Revista da faculdade de comunicação da UFGS. Vol.9(1): 95-108, 2007. Disponível em: <http://www.tve.com.br>

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo, Companhia das Letras.3a ed.1995

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977b

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das letras, 1994. p 315.

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

CANCLÍNI, Nestor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo, Brasiliense. 1983

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003b.

CANDIDO. Antônio. **Literatura e sociedade**. São Paulo, Publifolha, 2000,

CANTEL, Raymond. **A literatura popular no nordeste brasileiro**. São Paulo: Atual, 1999.

CARIRY, Rosemberg, BARROSO, Oswald. Patativa do Assaré, sua poesia, sua vida. In: **Cultura insubmissa**, Nação Cariri Editora, Fortaleza.

CARVALHO, Gilmar de. **Poesia e liberdade**: Canto de trabalho, 05 de março de 1999. Disponível em:
<http://www.noolhar.com.br/especial/patativa/artigos/111360.html>. acesso em: 05/07/2008.

CARVALHO, Gilmar de. **O povo**. 04 de março de 2002b. Disponível em:
<http://www.noolhar.com.br/especial/patativa/artigos/111810.html>. Acesso em: 05 de julho de 2008b.

CARVALHO, Gilmar de. **Patativa do Assaré**: pássaro liberto. Disponível em:
<http://www.overmundo.com.br>. Acesso em: 16 de junho de 2008c.

DE CARVALHO, Luciana Gonçalves. **O Diabo e o Riso na Cultura Popular**. ENFOQUES - revista eletrônica dos alunos do PPGSA - ISSN 1678-181. Rio de Janeiro. 2008

CASCUDO, Luís Câmara. **Literatura oral no Brasil**. São Paulo: Global, 2006.

CASER, Maria Mirtis. O pós-modernismo latino americano. In: _____ **Contexto**. Ano v. nº 04, 1996.

CHARTIER, Roger. Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico. In:

_____. **Estudos Históricos**, vol 08, nº 16. Rio de Janeiro, 1995.

CIAMPA, A. C. **A estória do Severino e a história da Severina**. São Paulo, Brasiliense, 2000

COBRA, Cristiane Moreira. **Patativa do Assaré, uma hermenêutica criativa: reinvenção da religiosidade na nação semi-árida**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006 (Dissertação de Mestrado em Ciências da Religião).

COMBLIN, José. **Para uma tipologia do catolicismo no Brasil**. In: Revista Eclesiástica Brasileira V 10, n. 5, 2005.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1936.

CURRAN J. Mark. A sátira e a crítica social na literatura de cordel. In: JÚNIOR, Manuel Diegues (org). **Literatura popular em versos: estudos**. 4 ed. São Paulo: Itatiaia Limitada, 1986

DEBS, Silvia. **Patativa do Assaré: uma voz do Nordeste**. Introdução e seleção. São Paulo: Hedra, 2000

DECCA, Edgar Salvadori de. Tal pai, tal filho? Narrativa da identidade nacional: In: BRESCIANI, M. S.; CHIAPPINI, L. (Org). **Literatura e Cultura no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2002

DELEUZE, G. **Bergsonismo**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2004.

DIAS, A.R.F. **O discurso da violência: as marcas da oralidade no jornalismo popular**. São Paulo, EDUC/ Cortez. 1996

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados: Debates**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1976b

ECO, Umberto. **Sobre espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989c

FEITOSA, Luis Tadeu. **Patativa do Assaré: A imortalidade de um canto**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

FEITOSA, Luis Tadeu. **Patativa do Assaré: a trajetória de um canto**. São Paulo:

Escrituras Editora, 2003b

FORMIGA, Marcone. O radical da cultura. In: **Brasília em dia**, ano 2, nº 102, 1998.

GINSBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1976.

GRAMSCI, Antonio. **Os Intelectuais e a Organização da Cultura**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1982

GRUNDTVIG, N. F. S. [sem título] In: MORIN, E. **Cultura de massas no século XX**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990.

HOORNAERT, E. **Formação do catolicismo brasileiro (1550-1800)**. Petrópolis: Vozes, 1977.

JÚNIOR, Manuel Diegues (org). **Literatura popular em versos: estudos**. 4 ed. São Paulo: Itatiaia Limitada, 1986

JURKEVICS, Vera Irene. **Os santos da igreja e os santos do povo: devoções e manifestações de religiosidade popular**. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2004

KUNZ, Martine. **Cordel Expedito Sebastião da Silva**. São Paulo: Hedra, 2000.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: Um conceito antropológico**. 6. ed. Rio de Janeiro, 1992.

LATER, Phil. **A origem e o significado da escola de Frankfurt**. Rio de Janeiro: Zandar, 1978.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Unicamp, 1990.

LAMAS, Martins Dulce. A música na cantoria nordestina. In: JÚNIOR, Manuel Diegues (org). **Literatura popular em versos: estudos**. 4 ed. São Paulo: Itatiaia Limitada, 1986

LUYTEN, J.M.. **O que é literatura popular**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MELO, Marques de. Mídia e cultura na era da globalização. In: **Imprensa: set**. 2001,

nº. 164.

MELO, Ricardo Moreno de. Cultura Popular: Pequena discussão teórica. In: **Monografia.com S.A.**, 2006. Disponível em: <http://espaçoacademico.com.br>. Acesso em 24 set. 2008b.

NASCIMENTO, Maria Eliza Freitas. **Sentido, Memória e Identidade no discurso poético de Patativa do Assaré**. Recife: UFP, 2005.(Dissertação de mestrado em estudos literários)

NEMER, Sylvia Regina Bastos. **A função intertextual do cordel**. UFRJ. Rio de Janeiro, fevereiro de 2005. (Dissertação de doutorado em Comunicação social)

NOGUEIRA, Lisandro. **O Autor na Televisão**. Goiânia: Ed. Da UFG; São Paulo: Edusp, 2002.

NUNES, Mônica Rebeca Ferrari. **A memória na mídia: a evolução dos memes de afeto**. São Paulo: Annablume, 2001.

NUNES, Ozeias da Silva. **Inspiração nordestina: uma leitura teológica na poética de Patativa do Assaré na ponte do diálogo entre teologia e literatura**. São Paulo: Universidade Metodista de São Paulo, 2005 (Dissertação de mestrado em ciências da religião)

NUVENS, Plácido Cidade. **Patativa e o universo fascinante do sertão**. Fortaleza: Fundação Edson Queiroz, 1996.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra**. Campinas: Papyrus, 1998.

ORLANDI, E.P. **Discurso e Leitura**. São Paulo: Cortez, 1987

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo, Brasiliense, 1991.

PACÍFICO, Soraya Maria Romano; ROMÃO, Lucília Maria Souza. **A semente da palavra: fragmentos de poemas camponeses**. USP. In: *Linguagem & Ensino*, Vol. 8, No. 2, 2005 (121-144)

PINHEIRO, Socorro. **Patativa do Assaré: entre o oral e o escrito**. Rio de Janeiro: UFRJ. *Revista de Estudos Linguísticos e Literários Diadorim* – n.1, 2006. v.II

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: CPDOC, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. Rio de Janeiro, Record, 2003.

REGO, André Herácio. **Oralidade na Europa Medieval e no Sertão nordestino**.

Brasilianische Botschaft, Universitat Paris X, 1999

RICOER, Paul. In: LE GOFF, Jacques. **Enciclopédia Enaudi**: memória/história. v. 1. Lisboa: Imprensa nacional – casa da moeda, 1984.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

SANTOS, Maria de Lourdes. Questionamento à volta de três noções (a grande cultura, a cultura popular, a cultura das massas). In _____. **Análise social**. Vol.XXIV – 1988.

SÈBILLOT, Paul. **Introdução à poesia oral**. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

SEEMAN, Jorn. **Geografia e geografia**: Patativa do Assaré e a poética do espaço.

SODRÉ, Muniz. **Reinventando a cultura**: a comunicação e seus produtos. Petrópolis: Vozes, 2001.

SOUZA, Ney de. Os caminhos do Padroado na evangelização do Brasil. In: **REB**. v. 62, n. 247, julho/2002, p. 683-694.

SILVA, Marcílio J; SANTOS, MARIA S. Tauk. **Uma Reflexão sobre a Polissemia do Popular**. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Natal – 2 a 6 de setembro de 2008.

THOMASSEAU. Jean-Marie. **O melodrama**. (tradução e notas Cláudia Braga e Jaqueline Benjon) São Paulo: Perspectiva, 2005.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1999

TFOUNI, L. V. **Letramento e alfabetização**. São Paulo: Cortez, 1997.

YATSUDA, ENID. O caipira e os outros. In: BOSI, Alfredo (org). **Cultura brasileira**. 3 ed. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

ZALUAR, A. M. **A Máquina e a Revolta**: as organizações populares e o significado da pobreza. São Paulo: Brasiliense, 1985

ZILBERMAN, Regina. Memória entre oralidade e escrita. In: **Letras de hoje**. Porto Alegre: PUCRS, v. 41, n. 3, set. 2006.

ZILLES, Urbano. **Significação dos símbolos cristãos**. 5. ed. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Cia. das letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Educ, 2000b.

WOLF, M. **Teorias da Comunicação**. Lisboa, Editorial Presença. 1995