

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica

UMA VOZ QUE AMPLIFICA A ALDEIA:
As imagens do sertão na obra de Patativa do Assaré
do corpo às novas mídias

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

São Paulo
2018

Antonio Iraldo Alves de Brito

UMA VOZ QUE AMPLIFICA A ALDEIA:
As imagens do sertão na obra de Patativa do Assaré
do corpo às novas mídias

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PEPGCOS/PUC-SP) na Área de Concentração Signo e Significação nos Processos Comunicacionais, sob a orientação do Prof. Dr. Amálio Branco Pinheiro.

São Paulo

2018

Banca Examinadora

Tese realizada com bolsa da CAPES
(Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

DEDICATÓRIA

Aos meus sobrinhos e sobrinhos-netos.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais: **Antônio e Mirian**, com quem aprendi desde cedo que a inteligência é para fazer o coração falar.

Aos meus irmãos e irmãs: **Juraci, Altenir, Altemar, Iraci, Agamenon, Iracilda, Altenor, Valdenor, Iracilma, Anaide e Irani**, que mesmo longe sempre torcem por mim, estamos unidos na dor e na alegria, em nossas lutas e conquistas.

À **Pia Sociedade de São Paulo**, na pessoa de cada **coirmão**, na missão de viver e comunicar a boa notícia.

Ao professor **Amálio**, pelas orientações e presença amiga. Já no nosso primeiro encontro, naquele dia do lançamento do seu “Tempo Solto”, incluiu-me nas conversas e nas alegrias do Grupo de Pesquisa “Comunicação: Barroco e Mestiçagem”.

À secretária **Cida**, pela atenção de sempre e colaboração no destrinchamento das formalidades.

Aos **professores, colegas e amigos** do doutorado.

Ao querido amigo **Cássio Luiz**, porque sempre se interessou em saber do andamento deste trabalho.

À CAPES, pelo apoio financeiro a esta pesquisa.

“Eu não sei nada sobre as grandes coisas do mundo, mas sobre as pequenas eu sei
menos.”

(Manoel de Barros)

RESUMO

A pesquisa se ocupa de analisar e interpretar as imagens do sertão na poética de Patativa do Assaré. O poeta é voz. A voz como “lugar simbólico que não pode ser definido de outra forma que por uma relação, uma distância, uma articulação entre o sujeito e o objeto, entre o objeto e o outro” (ZUMTHOR, 2007, p. 83). Patativa seria “o eco de um tempo poético muito vivo desde a baixa Antiguidade” (ZUMTHOR, 1993, p. 73). A hipótese é de que seria possível encontrar, na obra do sertanejo, imagens que caracterizam um sertão em que, para além dos problemas, há vida, fertilidade, beleza. Sabe-se que a narrativa sobre o sertão, em geral, tem certa dose de estereótipo ou verniz exótica. Na literatura, por exemplo, escritores e intelectuais afeitos apenas ao modismo, sem levar em conta a tradução e repertórios variados, oferecem o exotismo do sertão, reduzindo os problemas humanos a elemento pitoresco (CÂNDIDO, 2006a). Na grande mídia não é diferente. Faz-se caricatura do falar popular, e o sertão é apresentado quase sempre estéril, sem cor, com tipos humanos desfigurados. Na obra de Patativa do Assaré, porém, seria possível verificar as paisagens de um sertão belo e capaz de interações múltiplas. Como uma composição barroca, nela se inserem os tipos humanos, a fauna, a flora, a música, a dança, as vestimentas, as indumentárias, a comida, a forma de andar, de falar, de trabalhar, de festejar; qual um quadro de complexidade, de afetos, de compaixão. Por sua linguagem, que não é alta nem baixa, mas a mistura das duas, o poeta é mediação (MARTÍN-BARBERO, 2013). Ele usa de uma linguagem que não se origina das imposições carregadas pela comercialização e adaptação do gosto a alguns formatos, mas dos modos do narrar popular, permeados de uma variedade linguística peculiar. Sua obra parece traduzir um sertão de muitas mesclas; mestiço e caboclo, apresentando um horizonte possível de continuidades e prolongamentos (LAPLANTINE; NOUSS, 2002). Ou, noutras palavras, o enredo de um sertão feito de processos móveis em suas múltiplas conexões, de percursos a transpor: bordas (FERREIRA, 2010). Assim, neste estudo, considera-se o corpo como fonte e origem da comunicação. O corpo como catalisador de ambientes comunicacionais, pelo simples fato de estar presente (BAITELLO, 2008, p. 99); daí os aspectos constitutivos da performance, especialmente a gestualidade e o papel da voz. O trabalho leva em conta “a comunicação como busca da relação e do compartilhamento com o outro” (WOLTON, 2006). O poeta se localizaria na mesma perspectiva de “muitos criadores, artistas e escritores (que) projetam nas misturas do mundo novas luzes que nem sempre as ciências sociais fornecem” (GRUZINSKI, 2001, p. 41). O método analítico-interpretativo leva em conta as indicações dos próprios poemas, dos encaixes e das mediações contidas neles (PINHEIRO, 2013).

Palavras-chave: Imagem; corpo; mídia; sertão; Patativa do Assaré.

ABSTRACT

The research deals with analyzing and interpreting the images of the sertão in the poetry of Patativa do Assaré. The poet is a voice. The voice as a “symbolic place that cannot be defined otherwise than by a relation, a distance, a link between the subject and the object, between the object and the other” (ZUMTHOR, 2007, p. 83). Patativa would be “the echo of a very alive poetic time from the low antiquity” (ZUMTHOR, 1993, p. 73). The hypothesis is that it would be possible to find in the work of the sertanejo images that characterize a sertão in which, beyond the problems, there is life, fertility, beauty. It is known that the narrative about the sertão, in general, has a certain amount of stereotype or exotic veneer. In literature, for example, writers and intellectuals who are fond of only fad, without regard to translation and varied repertoires, offer the exoticism of the sertão, reducing human problems to a picturesque element (CÂNDIDO, 2006a). In the mainstream media is no different. The popular talk is caricatured, and the sertão is almost always sterile, without color, with disfigured human types. In the work of Patativa do Assaré, however, it would be possible to verify the landscapes of a beautiful sertão, which is capable of multiple interactions. As a baroque composition, it includes human types, fauna, flora, music, dance, clothing, garments, food, walking, talking, working, and celebrating; which is a picture of complexity, of affection, of compassion. By his language, which is neither high nor low, but the mixture of the two, the poet is mediation (MARTÍN-BARBERO, 2013). He uses a language that does not originate from the impositions charged by the commercialization and adaptation of the taste to some formats, but from the modes of the popular narrating, permeated by a peculiar linguistic variety. His work seems to translate a sertão of many mixes; mestizo and caboclo, presenting a possible horizon of continuities and extensions (LAPLANTINE; NOUSS, 2002). Or in other words, a plot of a sertão made of mobile processes in its multiple connections, of paths to be transposed: borders (FERREIRA, 2010). Thus, In this study, the body is considered as source and origin of communication. The body as a catalyst for communicational environments, simply because it is present (BAITELLO, 2008, p. 99); hence the constitutive aspects of performance, especially the gesture and the role of the voice. The work takes into account “communication as a search for relationship and sharing with the other” (WOLTON, 2006). The poet would find himself in the same perspective as “many creators, artists and writers (who) project in the blends of the world new lights that the social sciences do not always provide” (GRUZINSKI, 2001, p. 41). The interpretative analytical method takes into account the poems themselves, the fittings and the mediations contained in them (PINHEIRO, 2013).

Keywords: Image; body; media; sertão; Patativa do Assaré.

SUMÁRIO

DEDICATÓRIA	4
AGRADECIMENTOS	6
RESUMO.....	8
ABSTRACT.....	9
INTRODUÇÃO	12
1 UM POETA PASSARINHO	18
1.1 O nome de pássaro	19
1.2 A aldeia ou o livro da natureza	22
1.3 O texto da cultura.....	28
1.4 O corpo e a memória.....	32
1.4.1 Mnemosyne	35
1.4.2 Vínculos.....	37
1.4.3 Cicatrizes.....	41
2 SONORIDADE SERTANEJA.....	43
2.1 Entre a letra e a voz.....	44
2.2 Os ecos da voz	45
2.3 A voz como síntese.....	48
3 AMPLIFICADORES DA VOZ	51
3.1 A escritura da voz	51
3.1.1 Entre cantoria e cordel	52
3.2 Do encanto ao espanto.....	55
3.3 Das ondas do rádio à voz deitada na letra	57
3.3.1 A voz no papel	57
3.3.2 Inspiração Nordestina	58
3.3.3 Paisagens do Sertão	59
3.3.4 Cante lá que Eu Canto cá.....	62
3.3.5 Espinhos e Flores.....	65
3.3.6 Aqui Tem Coisa.....	69
3.3.7 Outros nomes	70

3.4	O passarinho tradutor é traduzido.....	73
4	AS IMAGENS DO SERTÃO – <i>corpus de poemas</i>	75
4.1	A paciência do conceito	76
4.2	Os passarinhos do poeta	80
4.3	Linguagem dos Olhos.....	84
4.4	A Festa da Natureza.....	92
4.5	O Retrato do Sertão	97
	CONCLUSÃO	107
	BIBLIOGRAFIA	113

INTRODUÇÃO

Fixemo-nos no concreto. O espelho, são muitos, captando-lhe as feições; todos refletem-lhe o rosto, e o senhor crê-se com aspecto próprio e praticamente imudado, do qual lhe dão imagem fiel. Mas – que espelho? Há-os “bons” e “maus”, os que favorecem e os que detraem; e os que são apenas honestos, pois não. E onde situar o nível e ponto dessa honestidade ou fidedignidade? Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível? O senhor dirá: as fotografias o comprovam. Respondo: que, além de prevalecerem para as lentes das máquinas objeções análogas, seus resultados apoiam antes que desmentem a minha tese, tanto revelam superporem-se aos dados iconográficos os índices do misterioso. Ainda que tirados de imediato um após outro, os retratos sempre serão entre si muito diferentes. Se nunca atentou nisso, é porque vivemos, de modo incorrigível, distraídos das coisas mais importantes. E as máscaras, moldadas nos rostos? Valem, grosso modo, para o falquejo das formas, não para o explodir da expressão, o dinamismo fisionômico. Não se esqueça, é de fenômenos sutis que estamos tratando. (ROSA, 1972, p. 70).

Espelho, do latim *speculum*, termo do qual deriva *consideração*, que significa literalmente: “olhar o conjunto de estrelas” (*sidus-sideris*). O espelho é mediação. E toda imagem é também uma mediação. Para além das leis da física, ele representa aqui o complexo fenômeno da imagem, que é também uma mediação. Considera-se, pois, nesta pesquisa o conjunto da obra de Patativa do Assaré na perspectiva da imagem, como que um espelho através do qual se pode perceber a forma como o poeta reflete o sertão em seus processos criativos. Trata-se, pois, de considerar um objeto da cultura, que antes de tudo é voz.

Uma voz capaz de tocar a existência desde a linguagem comum de todo dia e dos temas mais corriqueiros, haurindo daí a matéria-prima para sedimentar a vida de sentido. Desde o trabalho pesado na agricultura, no trato com a terra, as plantas, os bichos, Patativa gesta sua obra, tendo como primeira mídia seu próprio corpo, mídia viva, porque sua poética é voz. E voz aqui está para além do que se costuma se referir com o termo “oralidade”. Como insiste Zumthor (1993, p. 9), “a ‘oralidade’ é uma abstração; somente a voz é concreta, apenas sua escuta nos faz tocar as coisas”.

O verbo “tocar” é elucidativo. Tem que ver com afeto, com pegar, apalpar, roçar. Resvala, portanto, a dimensão dos sentimentos e pode se ampliar para o aspecto da contemplação, que tem que ver com o ato de concentrar longamente a

vista. Mas não somente a vista. Contemplar tem relação com os outros sentidos, como o paladar, o olfato, o tato, a audição. Isso evidencia o objeto formal desta pesquisa para além de um “racionalismo puro”, afinal, trata-se de poesia. E poesia é o corpo todo e tudo o que ele implica na sua complexidade.

Diz-se isso justamente porque, uma vez que esta pesquisa se propõe lidar especificamente com o objeto das imagens do sertão, como evidencia seu título, a primeira expectativa do leitor poderia ser que o trabalho se desenvolveria tão somente na perspectiva do olhar. Sem dúvida a visão é o sentido hegemônico quando se refere à imagem, concebida em sua configuração visual. Porém, as imagens podem ser pensadas noutras configurações perceptíveis que não são visuais, por exemplo: imagens sonoras, olfativas, performáticas, auditivas.

Assim, os registros imagéticos na obra de Patativa do Assaré se dão, em primeiro lugar, em seu aspecto performático, isto é, pela voz em seu movimento teatral e presencial. A presença tem que ver com o corpo, que captura e atrai a audiência, o outro. Sendo esse um registro vocal, posteriormente é reconfigurado no artefato da escrita, que é também uma imagem, porém linear. A voz, ao contrário, é indomável. Desse modo, o estudo da imagem nesta abordagem se dá entre a voz e a letra, amplificando-se noutros meios – por exemplo, o rádio, o cinema, as artes em geral, as chamadas novas mídias. A palavra “entre” é significativa aqui, uma vez que se refere a processos móveis da cultura, os quais se desencadeiam e se intercomunicam em múltiplas conexões, em percursos a transpor, como uma espécie de borda (FERREIRA, 2010). Ou seja, o mais importante não é a origem nem o fim da obra em si, mas o durante, os processos que ladeia.

Nesse sentido, o interesse deste estudo não é a técnica em si, entendida enquanto aparatos – câmeras fotográficas, *smartphones*, *tablets* – que capturam imagens e as disseminam nas chamadas “redes sociais”. A intenção é observar a imagem enquanto forma de comunicação, que cria relações e interações com o outro, com a paisagem, com o entorno. “A comunicação é sempre a busca da relação e do compartilhamento com o outro. Atravessa todas as atividades: lazer, trabalho, educação, política; concerne a todos os meios sociais” (WOLTON, 2006, p. 13). É nessa perspectiva que se evidenciam os processos criativos em Patativa do Assaré. Sua obra compõe um sertão “imaginado”; isto é, feito à imagem e

semelhança de determinado lugar, a partir de um olhar de comunhão e compaixão com seus interlocutores e com a natureza. Evidentemente, dizer que é um sertão imaginado não quer dizer que se trate de um sertão inverossímil.

Isso porque a poética de Patativa se apresenta no terreno da cultura, no texto da cultura, qual um espelho, pelo qual se pode ver refletidas suas imagens. Como se poderá notar ao longo da abordagem, a obra do poeta é marcada por fenômenos sutis. É no remanso das sutilidades que se procura adentrar as suas brechas ou encaixes.

Sendo assim, no **primeiro capítulo**, situa-se o objeto formal, no sentido de apresentar o poeta; sem, no entanto, a pretensão de compor a biografia dele. Parte-se de sua obra, inclusive intercalando fragmentos de poemas, para situar passagens significativas de sua trajetória, apresentando-o no tempo e espaço da paisagem sertaneja. Discorre-se acerca da própria alcunha “Patativa”, nome de uma ave sonora do sertão que deu a Antônio Gonçalves da Silva – o nome de batismo do poeta – a marca de um “poeta passarinho”. Neste capítulo, o interesse é enfatizar uma poética que nasce de um corpo vivo, o corpo do poeta. Corpo que se afeta e se deixa afetar. Um corpo que faz parte de um meio ambiente, que é mediação, qual uma rede de comunicação, emitindo e recebendo signos a todo tempo no meio em que vive e interage. Considera-se, pois, o corpo como fonte e origem da comunicação. O corpo como meio ou tentáculo, capaz de criar vínculos. O corpo ainda como catalisador de ambientes comunicacionais, pelo simples fato de estar presente (BAITELLO, 2008, p. 99). Dessa forma, evidencia-se o corpo do poeta, observando os aspectos constitutivos da performance, especialmente a gestualidade e o papel da voz, que faz ecoar o canto do poeta pássaro desde a sua aldeia.

No **segundo capítulo**, acentua-se o aspecto da sonoridade ou vocalidade do canto sertanejo de Patativa, campo de onde emana toda a sua poesia. Aqui se ressalta a importância da voz, sem com isso imprimir uma visão unicamente de revanche ou de um dualismo entre a letra e a voz. Mas a abordagem não se exige de considerar os possíveis conflitos disseminados entre ambas ao longo da história. Contudo, o objetivo no final é notar as possibilidades de complementaridade entre as duas. Neste sentido, vale a expressão de Havelock acerca de civilizações que independeram da escrita:

Quando se vê que algumas culturas avançadas, como a dos Incas do Peru, são totalmente não letradas, a lição que pode extrair-se, nomeadamente de que uma sociedade civilizada, com uma arte, arquitetura e instituições políticas próprias, não precisa de depender da escrita para a sua existência, é rapidamente ultrapassada. (HAVELOCK, 1996a, p. 73).

Além disso, o exemplo da civilização grega é ilustrativo também nesse sentido. Se há um legado cultural grego para o Ocidente, deve-se, em boa parte, a pessoas “iletradas”.¹ Isso poderia soar estranho aos ouvidos e até turvar os olhos acostumados a enxergar o mundo do ponto de vista letrado. No entanto, parece certo que assim o foi. A Antiguidade grega, por exemplo, com suas invenções, mitos, poetas, filósofos, teve na voz sua razão de ser.

O **terceiro capítulo** apresenta uma espécie de conjunto de meios que amplificaram a voz do poeta. Como passarinho sonoro, um dos meios importantes para a divulgação de sua poética foi o rádio. Das ondas radiofônicas, o poeta passou a deitar sua letra na escrita. Nesse capítulo, faz-se um passeio pelas principais obras escritas de Patativa, como uma espécie de fortuna crítica. Isso tudo sem esquecer-se de mencionar que se trata de uma obra marcada pela variedade linguística de seus pares, de modo que a escrita leva a marca da fala. Sem pretensão de uma linha do tempo, destaca-se a obra do poeta, desde a performance, o cordel, a cantoria, passando pelo rádio, até outros suportes e as chamadas “novas mídias”. Tudo isso a partir das indicações dos próprios poemas, dos encaixes e das mediações contidas neles (PINHEIRO, 2013).

Finalmente, no **quarto capítulo** analisa-se o *corpus* selecionado, verificando as imagens refletidas nos poemas e o sertão nelas expresso. A questão da imagem perpassa toda a abordagem, ainda que de forma transversal, porém com maior ênfase nesse capítulo. Nele se verifica o colorido do sertão de Patativa. Um dos primeiros aspectos dignos de nota é uma paisagem permeada de passarinhos de todos os tamanhos, cores e cantos variados. Em seguida, são examinados detalhadamente os três poemas escolhidos. O critério da seleção foi o juízo de que os três poemas representariam uma síntese dos grandes temas do poeta. São eles:

¹ Entre aspas justamente porque não se pode confundir oralidade ou cultura oral com analfabetismo ou cultura iletrada. Procura-se discutir essa questão ao longo da abordagem. Aliás, relativamente a Patativa, convém antes de tudo ressaltar que ele não foi poeta analfabeto, como se costuma dizer. Ele conhecia a escrita e leu, inclusive, clássicos, conforme se constatará. Sua forma de compor, no entanto, caracteriza-se pela forma própria da oralidade, que é um modo distinto de saber. Diz-se distinto e não menor.

Language dos óio, A festa da natureza e O retrato do sertão. *Language dos óio* é uma composição com traços de humor e uma filosofia do olhar. Nessa composição o poeta expressa a capacidade dos “orgo visioná”, de revelar o que estaria além daquilo que os olhos humanos aparentam ou podem ver, ou até mesmo disfarçam ver em sua “linguagem muda”. *A festa da natureza*, por sua vez, é como que um hino à criação, uma espécie de “laudato si”, uma exaltação ao torrão sertanejo. O enredo se refere à transformação da paisagem sertaneja quando das primeiras chuvas após longo período de estiagem. Faz ver que, por trás de uma pobreza aparente, há uma beleza incomparável, escondida na paisagem árida. Por fim, *O retrato do sertão*, como o próprio título indica, é uma tentativa de síntese da amplitude do sertão. O poeta apreende em uma única composição um quadro completo do sertão. Este poema expressa a perspectiva do olhar telúrico do poeta. Desse amor à terra, Patativa tece um sertão colorido, de paisagens vibrantes e tipos humanos capazes de se relacionar com a natureza e enfrentar desafios e injustiças.

Este trabalho, portanto, procura levar em conta “a comunicação como busca da relação e do compartilhamento com o outro” (WOLTON, 2006). O poeta se localizaria na mesma posição de “muitos criadores, artistas e escritores (que) projetam nas misturas do mundo novas luzes que nem sempre as ciências sociais fornecem” (GRUZINSKI, 2001, p.41). Propõe-se no conjunto da pesquisa perceber que as composições de Patativa são como um mosaico, ou arte barroca e mestiça, porque entrelaça saberes, inclui o pequeno, mescla e amplia o texto da cultura (PINHEIRO, 2013).

Nosso barroco não é uma derivação ou prolongamento alargado de barrocos ocidentais, porque não carrega consigo a necessidade de se opor ao clássico ou de rodeá-lo adornando-o. está presente, de partida, em formas entrelaçadas que incluem e traduzem a floresta, os materiais e as vozes nas culturas e mentes dos índios, imigrante e colonizadores (PINHEIRO, 2015, p.8).

A vasta obra do poeta pode ser comparada a um grande cordel de muitos temas e de infinitas cores que, a partir de pequenos encaixes ou filigranas, tece uma bela peça. Essa peça revela o Brasil, aquele Brasil profundo ou, nos dizeres de Patativa, o “Brasil de baixo”. Na obra de Patativa do Assaré, é possível perceber o rosto de um povo, suas variedades linguísticas, seus sotaques, suas danças, sua culinária, seu modo de andar, vestir-se e encarar a vida.

Mesmo reconhecendo que todas as culturas são híbridas e que as misturas datam das origens do homem, não podemos reduzir o fenômeno à formulação de uma nova ideologia nascida da globalização. O fenômeno é a um só tempo banal e complexo. Banal porque o encontramos em escalas diversas ao longo de toda a história da humanidade e porque, hoje, ele é onipresente. Complexo, porque parece impalpável quando pretendemos ir além dos efeitos de moda e da retórica que o cercam. (GRUZINSKI, 2001, p. 41-42).

É certo, porém, que “toda obra de arte é uma complexa interação de fatores numerosos. O objetivo da pesquisa é, pois, o de definir o caráter específico desta interação” (TINIANDOV, 1975, p. 15). Tratando-se de Patativa do Assaré, a complexidade dilata-se a partir do lugar de fala, o sertão cearense, especificamente a Serra de Santana, comunidade rural da pequena Assaré. Neste texto, considera-se sua obra como possibilidade relacional, de inclusão e expansão com o ambiente, com a paisagem, com o entorno.

1 UM POETA PASSARINHO

A fruição de determinada obra, seja ela artística ou científica, independe do prévio conhecimento de quem a produziu. O sujeito não deveria vir antes da obra. No entanto, é possível dizer que há autores que se confundem com sua obra. Seria o caso de Antônio Gonçalves da Silva, o Patativa do Assaré. De acordo com o filósofo Heidegger (2007, p. 11), “o artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. E, todavia, nenhum dos dois se sustenta isoladamente”. Para além de todas as possíveis discussões nesse sentido, o que não é o caso neste momento, importa tão somente dizer que, para situar o objeto formal, obra e autor se imbricam aqui; bem como fazem parte “de uma rede de outros textos contíguos, que vão passando por narrativas escritas e orais, que trazem elementos, se aproximam e se afastam, rejeitando ou adotando situações em seus detalhes” (FERREIRA, 1995, p. 24). Contudo, como bem expressa Carvalho (2002a, p. 11), referindo-se a Patativa do Assaré, o poeta “se concretiza na performance e o que ele tem a dizer, e que lhe parece relevante, está nos poemas”. Performance entendida no sentido que lhe confere Zumthor (2010, p. 85), a saber:

Tanto um elemento importante da forma quanto constitutivo dela. Relativamente ao texto (assim como depois da fixação por escrito se lê uma canção) a performance age à maneira de uma sonorização: no mais, muitas vezes captada como tal, com certa irritação, por pessoas exclusivamente ligadas aos valores da escrita. A esta sonoridade o texto reage e se adapta, modifica-se, tendo em vista superar a inibição que ele traz consigo.

É justamente este o empenho que será levado em conta nesta abordagem, sobretudo no capítulo da análise (Capítulo 4): o que está contido nos poemas e nas entrelinhas deles, dentro, fora e no entorno. Isso tem que ver com o que Zumthor entende por *obra*, *poema* e *texto*. De acordo com o medievalista,

[...] obra é aquilo que é comunicado poeticamente, aqui e neste momento: Texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais; o termo contempla a totalidade de fatores da performance. O poema é o texto e, neste caso, a melodia da obra sem levar em conta outros fatores. O texto, enfim, vai ser a sequência linguística percebida auditivamente, e cujo sentido global não é redutível à soma dos efeitos particulares produzidos por seus componentes que se percebem sucessivamente (ZUMTHOR, 2010, p. 84).

Dito isso, neste capítulo, portanto, objetiva-se fazer breve apresentação de Patativa do Assaré. Não se trata, porém, de pretensa biografia; tampouco se procura construir um discurso linear. A intenção é pontuar alguns aspectos marcantes na trajetória do poeta, que parecem de considerável relevância para a totalidade da sua

obra. Aliás, a abordagem estará permeada de fragmentos de poemas e de recortes de falas do poeta, recolhidas de entrevistas e depoimentos. No fim, o que aparece mesmo é a poética. O poeta passarinho fica, por assim dizer, nas estrelinhas ou no remanso de sua fonte criadora. Para apresentar o poeta, consideram-se os seguintes aspectos: o nome de pássaro, a aldeia, o corpo e a memória.

1.1 O nome de pássaro

“Pra toda parte que eu óio
vejo um verso se bulí.”
(ASSARÉ, 2002, p. 28)

Antônio Gonçalves da Silva é seu nome. Nasceu em 5 de março de 1909,² na Serra de Santana, comunidade rural, a 18 quilômetros da cidade de Assaré (a 623 quilômetros de Fortaleza, Ceará), ao sul do estado, região do Cariri. Batizado como Antônio, mas enquanto poeta se popularizou com a alcunha de Patativa, uma ave pequenina e discreta, quase invisível e confundível na imensidão do cinza da caatinga. Porém, a melodia de seu canto reverbera na vastidão do sertão, fazendo-se ouvir de longe. Ora emite sons de pio, ora de assobio e até de choro. Também imita o canto dos outros pássaros, como que se apropriando de “vozes alheias” para fazer graça ou mesmo amplificar a sua.

Antônio Gonçalves da Silva, o Patativa, desde pequeninho afinou os ouvidos e aguçou o olhar e todos os sentidos, como que fosse vocacionado a transfigurar o sertão por meio da poesia. A expressão “transfigurar” tem que ver com sua capacidade de olhar para qualquer canto e ver um verso se bulindo. Esse bulício dá a entender que tudo está em movimento e que, neste movimento, a vida pulsa naquilo que é óbvio e para além dele. Bem ao modo daquilo que afirmara Heráclito, o filósofo pré-socrático, segundo o qual a verdade do *ser* é o *devenir*, é a mudança: “Para os que entram nos mesmos rios, afluem sempre outras águas”³ (fr. 12a). Ou: “No mesmo rio entramos e não entramos; somos e não somos” (fr. 49a). Ou ainda: “Não se pode entrar duas vezes no mesmo rio” (fr. 91). Essas frases, densas de sentido, apontam para a percepção de que todas as coisas estão em constante movimento ou, de modo radical, para a ideia de que tudo passa (*panta rei*). Tudo está em fluxo e há uma unidade na pluralidade, como expressa outro fragmento:

² Patativa faleceu em 8 de julho de 2002, aos 93 anos.

³ (Cf. LEÃO, Emmanuel Carneiro; WRUBLEWSKI, Sérgio, 1991).

“Auscultando não a mim, mas o Logos, é sábio concordar que tudo é um” (fr. 50). Vale dizer que, para Heráclito, a realidade está marcada pelo conflito. É do conflito entre os opostos que provém a unidade na pluralidade. Situando o poeta passarinho nesse movimento, verifica-se que a vida simples, em sua cotidianidade, também marcada pelo conflito, estava arraigada de poesia e, por isso mesmo, era capaz de interações com o outro. Para o poeta, esse movimento se dava por meio da poesia. De tudo nascia verso e rima. O dia de seu nascimento é também um bom motivo para poetizar:

Foi em mil e novecentos
E nove que eu vim ao mundo,
Meus pais naquele momento
Tiveram prazer profundo,
Foi na Serra de Santana
Em uma pobre choupana,
Humilde e modesto lar.
Foi ali onde nasci
Em cinco de março vi
Os raios da luz solar. (ASSARÉ, 2005, p. 19).

Na composição acima, fragmento do poema intitulado *Eu e meu campina*, o poeta faz verdadeiro hino à natureza, sem economia de versos. Com quase nenhum esforço, pode-se notar a luminosidade da paisagem no verso “raios da luz solar”. O lar é como que um “ninho de passarinho”, marcado pelo “prazer profundo” dos pais, na simplicidade da “pobre choupana”. A sonoridade dos versos combinados pelas rimas dá a impressão de música. A referência à Serra de Santana, como se verá adiante, é como que o cordão umbilical do poeta.

Na composição *Eu e meu campina* são quinze estrofes de dez versos, totalizando 150 versos, todos rimados no esquema de rimas xAxABBCDDC: o primeiro e o terceiro verso não rimam com nenhum, isto é, são brancos, enquanto o segundo rima com o quarto, o quinto e o sexto entre si, o sétimo rima com o décimo, e o oitavo com o nono. O título do poema põe em cena um pássaro de nome campina. Trata-se de passarinho conhecido como galo-da-campina ou cabeça-vermelha, muito comum na cantiga. Tem as cores branca e preta, a calda acinzentada e a cabeça toda de cor vermelha, que desce até o pescoço. O enredo relata o fato de o poeta ter de deixar a Serra de Santana e ir morar na cidade. É um diálogo entre ele e o pássaro campina, estando ambos obrigados a uma espécie de

prisão: Patativa pelo fato de deixar seu lugar, onde vivera desde quando nasceu; o campina por ter de viver e cantar na gaiola.

São vastas as composições em que Patativa do Assaré se refere aos passarinhos. No capítulo das análises, esse aspecto será adequadamente abordado. Sabe-se que os pássaros são os reis da vocalização; logo quem lhe deu a alcunha de pássaro, consciente ou não, estava colocando-o no patamar dos que têm a voz para cantar. Patativa assim o fez durante toda a vida. Daí o fato de a completude de sua obra se dar no momento da performance, “quando o corpo todo expressava o que ele dizia, e o homem de um metro e meio se agigantava, a voz se alterava e os gestos eram eloquentes” (CARVALHO, 2004, p. 85).

Eu nasci ouvindo cantos
Das aves de minha terra
E vendo os lindos encantos
Que a mata bonita encerra,
Foi ali que fui crescendo,
Fui lendo e fui aprendendo
No livro da Natureza
Onde Deus é mais visível,
O coração mais sensível
E a vida tem mais pureza. (ASSARÉ, 2005, p. 20).

Conta-se que a representação icônica da ave pequenina, de canto mavioso, foi cunhada pelo folclorista cearense José Carvalho de Brito, quando da viagem do jovem poeta ao Norte do país (Pará e Amapá) em 1928. Antônio contava 20 anos de idade e esta foi sua primeira viagem para fora do Ceará. A partir dessa viagem, com suas cantorias feitas em terras nortistas, sobretudo a partir do encontro com o referido folclorista (correspondente do *Correio do Ceará*, jornal da época), a poesia oral do poeta teve seu registro escrito e publicado nesse periódico, além de mais tarde merecer um capítulo no livro *O matuto cearense e o caboclo do Pará*.⁴ Com base nos versos publicados no jornal, José Carvalho fez a apreciação da poesia de Antônio e comparou sua espontaneidade ao canto sonoro da patativa do Nordeste. A respeito desse encontro, Patativa recorda as estrofes ditas pelo folclorista na ocasião, em Belém do Pará:

É ave que canta solta
Inda mais canta cativa
Seu nome agora é Antônio,

⁴ Conforme depoimento de Patativa em *Ispinho e Fulô*, p. 10. De acordo com Gilmar Carvalho, trata-se de uma publicação de 1930, com segunda edição pela Imprensa Universitária do Ceará, em 1973 (CARVALHO, 2002a, p. 37).

Crismado por Patativa. (CARVALHO, 2002a, p. 38).

Diz-se que, desde aquele momento, o nome do poeta passa a ser divulgado e a ter a “marca” de um pássaro. O poeta ficou cerca de seis meses no Norte, declamando, cantando e fazendo a alegria dos conterrâneos sertanejos que migraram para lá em busca de melhorias de vida, na efervescência da extração da borracha. Depois dessa temporada, Antônio voltou à terra natal com a marca de Patativa. A breve estadia no Norte do país e o encontro com o folclorista José Carvalho de Brito foram marcantes na história do poeta, doravante com o nome de um pássaro.

O apelido poderia se perder no anonimato em meio a outros tantos iguais. Contudo, com a fama que paulatinamente o poeta foi conquistando, o público passou a chamá-lo “Patativa do Assaré”, juntando-lhe ao nome sua cidade. Assim não se confundiria mais com outros Patativas, também versejadores do lugar. Patativa é de uma região em que abundam poetas. Ali é grande o número dos que lidam naturalmente com a poesia, especialmente na arte do cordel. Até no vozerio comum dos terreiros, estradas, mercados, praças e ruas, as pessoas falam como se estivessem declamando poemas, porque expressam seu lugar de fala cabocla, sem o engessamento próprio das formalidades impostas. Como afirma Pinheiro (2013, p. 30): “Todo o léxico, ao se caboclar, traz para dentro da boca os contornos da paisagem, da cultura e da cultura da paisagem”.

1.2 A aldeia ou o livro da natureza

Manoel de Barros (2015) dizia: “Meu quintal é maior do que o mundo”.⁵ A obra de Patativa do Assaré é também um canto a partir do quintal de casa, da aldeia, da diminuta Serra de Santana, que para ele é um “livro natural”, uma “faculdade”, na qual há todos os sinais, isto é, há um vasto campo e possibilidades de interação, desde as lindas folhas, as cores múltiplas, o vento, os pássaros e todos os animais.

Sem pode fazer escolhas
De livro artificial,
Estudei nas lindas folhas
Do meu livro natural
E assim longe da cidade

⁵ Título de uma coletânea do poeta Manoel de Barros, em que a palavra se enrosca na natureza e a linguagem rompe as fronteiras dos cânones estabelecidos.

Lendo nesta faculdade
Que tem todos os sinais,
Com estes estudos meus
Aprendi amar a Deus
Na vida dos animais. (ASSARÉ, 2005, p. 20).

Foi na Serra de Santana que o poeta plantou raízes e fez daquele chão seu lugar sagrado; uma espécie de laboratório para seus gestos criativos. Desde as longas jornadas no roçado, a solidão criativa, bem como o convívio na comunidade. No soneto *Minha serra*, assim o poeta se derrama:

Quando o sol ao Nascente se levanta,
Espalhando os seus raios sobre a terra,
Entre a mata gentil da minha serra,
Em cada galho um passarinho canta.

Que bela festa! Que alegria tanta!
E que poesia o verde campo encerra!
O novilho gaiteia, a cabra berra,
Tudo saudando a natureza santa.

Ante o concerto desta orquestra infinda
Que o Deus dos pobres ao serrano brinda,
Acompanhada da suave aragem,

Beijando a choça do feliz caipira,
Sinto brotar da minha rude lira
O tosco verso do canto selvagem. (ASSARÉ, 2002, p. 248)

Nota-se um olhar telúrico, capaz de pintar um quadro do sertão, a partir de sua serra, mesclando a natureza, o homem e a dimensão do divino. Quando da análise dos poemas (Capítulo 4), ver-se-á em mais detalhes essa peculiar habilidade do poeta de traduzir o sertão. Em entrevista a Gilmar de Carvalho, assim o poeta sintetiza a terra natal:

A Serra de Santana eu posso dizer que é meu paraíso, viu? [...] Eu fiquei como enraizado naquela Serra de Santana – que eu já hoje me tornei conhecido... posso dizer, em todo o Brasil – e todos me querem e têm a maior atenção e tal, mas aquela Serra de Santana num sai aqui do meu coração. Eu vivo aqui em Assaré, mas o coração ficou lá na Serra de Santana, onde eu trabalhei muito até a idade de sessenta e tantos anos, trabalhando na roça. (CARVALHO, 2002a, p. 17).

É significativo que, numa pequena fala, o poeta se refira quatro vezes à terra onde nasceu, a qual ele afirma ser seu paraíso. Se se considera a constelação de significados que a palavra “paraíso” acarreta, é possível notar a densidade da expressão do poeta. O chão que o gerou é qual jardim com todas as delícias. Lembra paz, harmonia, contentamento, prazer etc. Lembra saudade também. Outra expressão significativa é o coração: “o coração ficou lá na Serra [...]”. Tem que ver com o sentido, com o pertencimento, com as raízes. “Em nossa cultura, o coração é

tido como o centro da vitalidade e, a partir daí, como lugar da consciência, da individualidade, sede tanto da alma quanto do sentimento” (SCHROER; STAUBLI, 2003, p. 59). Na verdade, ao se referir à sua terra, o poeta não se refere à riqueza ou à grandeza. Ele trata de coisas simples: “A felicidade para mim não é possuir dinheiro, não é ser fazendeiro. A felicidade consiste em pessoa viver em harmonia com todos” (ASSARÉ, 2005, p. 15). O poeta fala do sentido mesmo da vida, daí seu sentimento de pertença a um chão que, em suas palavras, é sagrado. O trabalho árduo com a terra não o impede de exercer seu ofício de verdadeiro arquiteto da palavra.

Meu trabalho manual diariamente nunca interrompeu a minha missão de poeta, de simples poeta do povo, cantando a nossa terra, a nossa vida, a nossa gente, viu? E assim por diante. E o principal da minha vida é a Serra de Santana. (CARVALHO, 2002a, p. 18).

Há no poeta uma alegria imensa de pertencimento ao lugar. Sendo agricultor-poeta, a poesia era qual um sacerdócio para ele, uma missão. Na mesma terra em que cultivou o grão de milho, de feijão, a raiz da mandioca, a semente de algodão, também semeou a palavra vital.

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, 2005, p. 21).

À medida que manuseava as ferramentas agrícolas, exercia a força do pensamento e a capacidade do encantamento. A Serra de Santana se traduz como seu ninho, como o cordão umbilical; são as raízes mesmas. Somente com a idade de 60 anos ele se obriga a se mudar para a cidade, como expressa nos versos abaixo:

Com sessenta anos de idade
O destino me fez guerra,
Fui residir na cidade
Deixando a querida serra. (ASSARÉ, 2005, p. 22).

Entre os motivos que o teriam obrigado a deixar o sítio pela cidade estavam os problemas de saúde e, conseqüentemente, a impossibilidade de trabalhar no roçado; além disso, a cidade lhe oferecia mais condições para divulgar sua poesia,

cumprir seus compromissos e atender o público que o procurava. Mas, de acordo com a informação de Andrade, a motivação maior do poeta foi que, morando na cidade, podia oferecer estudos aos netos:

Mudei para cá por causa do estudo dos meus netos. Meus filhos todos pobres, com o estado financeiro muito fraco, viu? E eu que tinha mais jeito, passei para o Assaré para que os meninos estudassem, ficassem lendo e escrevendo. [...] Por que o analfabetismo é até um crime, é uma tristeza. Rapaz, o analfabetismo é, é uma tristeza, é um crime. (ANDRADE, 2003, p. 59).

Percebe-se a preocupação do poeta com a formação de sua prole, o desejo de oferecer horizontes de saber aos seus. Ele sabia, mais que tudo, da importância do domínio das letras para o exercício da cidadania, porque se encorajou a aprender, superando as carências próprias de um filho de agricultor. Sabe-se que Patativa frequentou por pouco tempo a escola formal: “Com seis meses eu aprendi a ler, então dali em diante meus professores foram os livros, viu?” (CARVALHO, 2002a, p. 25). Adquiriu o saber como autodidata, em um esforço contínuo por entender o mundo a sua volta e satisfazer a curiosidade: “Eu fui apenas alfabetizado. Agora fui um leitor assíduo, cuidadoso, curioso pra saber das coisas. Aprendi a ler, queria ler tudo” (CARVALHO, 2002a, p. 24).

É notável a preocupação do poeta em não deixar seus netos à mercê do analfabetismo, o que ele chama, com razão, de um crime. O sacrifício de se ausentar do lugar onde nasceu, a profunda ligação afetiva com a terra são relevados, em comparação com a falta de alfabetização dos netos. O capítulo da constituição de sua família começou quando ele tinha 25 anos de idade: casou-se com Berlamina Paes Cidrão, com quem teve nove filhos.

Outro dado na fala do poeta é a importância dos livros em sua trajetória, como fonte de aprendizado. Não somente no sentido lato de aprendizado enquanto racionalidade. A presença dos livros e a interação com o ambiente, com o caráter festivo e colorido do lugar, com a paisagem, certamente possibilitaram ao poeta uma síntese de sua visão do mundo. Trata-se, pois, de uma soma de fatores que lhe possibilitaram um repertório também variado. Nisso consiste a cultura do poeta. Daí se poder afirmar ser a soma do texto da cultura. Do pequeno, do cotidiano, o poeta faz chover rimas, tornando a vida irrigada de poesia, sedimentada de infinitas possibilidades, superando as regularidades impostas pelo pensamento binário

(MORIN, 2011a). No decorrer desta abordagem, poder-se-á notar que Patativa tem a habilidade de interagir com os elementos vários da cultura.

Como sujeito do interior rural, o poeta Patativa leva em si a bagagem das tradições, os costumes e valores fortes do homem sertanejo. Isso se pode notar nas entrelinhas de sua obra. Na perspectiva desta pesquisa, procura-se perceber as brechas e encaixes possíveis. Em uma composição cujo título é *Presente desagradave*, o enredo se refere à chegada da televisão a uma comunidade rural. Após a personagem principal da trama criticar, sobretudo, as “imoralidades e indecências” transmitidas pelo veículo, deixa entrever:

Televisão com certeza
é peça importante e bela,
a causa da safadeza
é dos que manobra ela,
disto eu já vivo ciente,
se tem novela indecente
e programa sem pudô
que sai até palavrão,
não é a televisão
é seu apresentadô. (ASSARÉ, 2004, p. 50).

O que parece estar em questão, segundo a trama, nem é o instrumento em si, a TV, mas o que está por trás da ideia de progresso. O conteúdo transmitido é o que deveria ser rebatido, uma vez que chega envolto num discurso de novidade, passando feito rolo compressor sobre as relações comunitárias, tecidas anteriormente com presença e afetos. O mesmo ocorre noutro poema, *O puxado de roda*, que se poderia chamar de um clássico de Patativa, com 590 versos. A seguir alguns fragmentos:

[...]
Sinto o meu corpo gelá
Meu coração triste chora
Quando eu pego a me lembrá
Das farinhadas de otrora,
[...]
Gritando e dizendo graça,
Cantando e a jogá potoca,
Eu fazia virá massa
Um putici de mandioca;
[...]
Hoje tudo tá mudado,
Tudo que é bom leva fim,
Porém naquele passado
Eu me orguiava de mim!
[...]
Pois ali, as cuzinhêra,
Rapadêra e lavadêra,

É cada quá mais contente,
Dando risada gostosa,
Alegre e dizendo prosa
Jogando casca na gente.
[...]
Mas quando chegou na serra
O danado do motô,
Este estrangeiro enxerido,
Fazendo grande alarido,
O meu prazer se acabou.
[...]
Motô, tu é um castigo!
Bicho feio, sem futuro,
Sou sempre o teu inimigo,
Te dou figa e desconjuro
Do mestre que te inventou,
Mode este teu pôpôpô
Que aborrece e que incomoda.
Ninguém vê mais os caboco
Que gritava dando soco
Puxando os véio da roda. (ASSARÉ, 2002, p. 342-343; 347-348).

O progresso – neste caso, o motor – surge como ameaça a um modo integrado de vida familiar e à comunhão entre todos na comunidade. Há na voz do locutor certa lamentação. Tal lamento se faz porque algo primordial, ligado ao universo da cultura, está em risco. Um costume que une a comunidade e fortalece os laços de pertença a ela perde, aos poucos, espaço para o motor, símbolo de uma interferência desestabilizadora. As farinhadas, muito além de constituírem mero encontro de pessoas para realizar um trabalho – neste caso, a fabricação da farinha de mandioca e outras iguarias derivadas dela –, tinham um sentido de encontro comunitário de aproximação e fortalecimento dos laços afetivos. O advento do motor, porém, ameaça aquilo que antes era verdadeira celebração comunitária. O que outrora tinha relação com o ambiente e a paisagem pode se tornar um ato meramente automático; portanto, sem calor humano e sem nenhum sentido existencial. Daí o repúdio até ao barulho do motor, que chega como que para tirar a graça e o espírito festivo do sertanejo. A chamada modernidade, embora prometa aventura, poder e outras vantagens grandiosas, é, ao mesmo tempo, ameaça que, nos dizeres de Berman (1997, p. 15), pode “destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos”. Obviamente que aqui é preciso observar que é sempre aconselhável não incidir numa perspectiva apocalíptica. O que está em jogo é a tensão entre a recusa total às interferências externas, representadas pelo motor, e a possibilidade de mediação (MARTÍN-BARBERO, 2013).

1.3 O texto da cultura

A ideia de cultura geralmente não é algo assentado. Considera-se nesta abordagem cultura como um fenômeno da mestiçagem; portanto, no aspecto da complexidade, em torno dos estudos das séries e trocas culturais. Isso quer dizer que não se reduz o fenômeno ao vício do binarismo, no sentido de uma “grande cultura” e uma “pequena cultura”. Ou, noutros termos, àquelas categorias separatistas, por exemplo, a de “pequena e grande tradição”, propostas em 1930 pelo antropólogo Robert Redfield e citadas por Peter Burke (1989, p. 51). Segundo esse modelo estratificado, grande tradição e pequena tradição seriam interdependentes. Não haveria, portanto, nenhuma possibilidade de trocas entre ambas. A primeira é detentora do saber cultivado em escolas e universidades. A segunda operaria sozinha, mantendo-se na vida dos iletrados, em suas comunidades e aldeias. Para Burke(1989, p. 51), o modelo de Redfield

[...] é um ponto de partida útil, mas passível de críticas. Sua definição da pequena tradição enquanto tradição da não elite pode ser criticada, de modo bastante paradoxal, por ser ao mesmo tempo ampla e estreita demais, porque omite a participação das classes altas na cultura popular, que foi um fenômeno importante na vida europeia [...].

Mesmo Burke problematizando o conceito e abrindo espaço para pensar o movimento de reciprocidade, de interação cultural entre as tradições, evitando assim uma perspectiva dual, o autor ressalta somente a importância da participação das classes altas na cultura popular, sem considerar o movimento inverso: as classes populares operando nas chamadas classes altas. Por outro lado, a noção de cultura enquanto “borda”, desenvolvida por Jerusa Ferreira, aplica-se bem a esta pesquisa, porque, em vez de marginalizar a arte popular, compreende-a como possibilidade de esgarçamentos das margens, sem estabelecer definições abissais. A ideia de borda tem que ver com a

[...] diversidade que se arma intensamente nos espaços da cultura, não aquela legitimada ou considerada alta cultura, mas a partir da observação de segmentos, das relações e da circulação que acontecem nas camadas mais ou menos espessas e adensadas de uma singular (ainda que múltipla) produção imaginária. (FERREIRA, 2010, p. 13).

Trata-se, pois, de considerar a cultura enquanto maneiras de expor vários movimentos que não estão isolados, mas que seus elementos se intercomunicam, aproximam-se e entrelaçam-se. A cultura, portanto, concebida em seu aspecto de alta complexidade. Essa noção de borda, dialoga com a maneira pela qual Gruzinski

(2001, p. 52) critica a categoria de cultura “pura”, comumente desmanada no ocidente. Segundo ele, a cultura enquanto categoria é o exemplo perfeito de como uma noção ocidental é aplicada a realidades que ela transforma ou faz desaparecer. O emprego rotineiro da categoria de cultura, segundo Gruzinski, minimiza o que os processos culturais comportam. As matérias de “contaminações” estrangeiras são inevitáveis. Os empréstimos vindos de outros horizontes também. Vale, nesse sentido, a referência que o autor faz do cineasta Wong Kar-Wai, este situa quase toda a sua obra cinematográfica num universo colonial prestes a desaparecer: Hong Kong. De acordo com o autor de *O Pensamento Mestiço*, a obra de Wong Kar-Wai

Desafia os esquemas mais elementares de nosso pensamento, ao misturar tradição e modernidade, Oriente e Ocidente, comunismo e globalização, o centro e periferia, e ao oferecer o enigma de um real que é portador de imprevisíveis metamorfoses” (GRUZINSKI, 2001, p. 310).

Já de acordo com Lotman (2010, p. 31), uma definição funcional de cultura seria “o conjunto de informações não hereditárias que as diversas coletividades da sociedade humana acumulam, conservam e transmitem”. A ideia de transmissão é a que mais interessa nesta abordagem, uma vez que a transmissão tem que ver com saberes compartilhados, com a possibilidade de inter-relações. Mas, além disso, como ressalta Lotman (2010, p. 32), é importante considerar a cultura como informação:

A compreensão da cultura como informação determina alguns métodos de pesquisa. Ela permite examinar tanto etapas isoladas da cultura como todo o conjunto de fatos histórico-culturais na qualidade de uma espécie de texto aberto, e aplicar em seu estudo métodos gerais da Semiótica e da Linguística estrutural.

Além disso, de acordo com o pensador russo, é fundamental a delimitação dos códigos e mensagens: “Deve ser considerada condição indispensável para a construção da história tipológico-estrutural da cultura a separação do conteúdo destes e daqueles textos culturais da estrutura de sua ‘língua’” (LOTMAN, 2010, p. 32).

Convém ressaltar, porém, que a noção de cultura aqui tem que ver com seu aspecto de relação, como um mosaico ou colcha de retalhos, em que sempre é possível considerar a alteridade, o diferente, o de fora. Por isso, no quadro geral desta pesquisa, concebem-se os elementos micro e macroestéticos da obra de Patativa, a partir de sua aldeia, a Serra de Santana, tendo em vista que a obra do

poeta tem sua ancoragem na força da voz, como portadora e mediadora da cultura (MARTÍN-BARBERO, 2013).

A ideia de cultura, em sua etimologia, tem que ver com o cultivo do solo; com a ação, processo ou efeito de cultivar a terra; com lavra, cultivo. O poeta Patativa do Assaré, em seus gestos criativos, amenizaria um tanto da ambiguidade que a palavra carregou ao longo da história. Ele fazia poesia também enquanto cultivava o solo. Quem vive no sertão, especificamente falando do sertão cearense, sabe do calor que se experimenta desde quando o sol desponta. Rapidamente o calor se apossa dos corpos. O horizonte treme na caatinga, de tão quente que é o sol. Enquanto isso, os trabalhadores, especialmente os do campo, nos serviços que mais exigem esforços físicos, têm de suportar a alta temperatura e dar conta das empreitadas. O suor lhes banha a face. Patativa era um deles. Seu laboratório criativo era também o roçado. Certamente era preciso uma sensibilidade profunda para encontrar inspiração, combinada com tanto trabalho. O poeta não estava em seu escritório, nem na boemia, tampouco na ópera.

Diz-se isso, porém, sem pretender opor o saber do homem da roça ao do homem da ópera ou ao dos poetas de escritório e boêmios. O objetivo é tão somente enfatizar a capacidade do poeta Patativa de mesclar espaço, tempo e cultura. Como lembra Wagner (2009, p. 81), “a cultura no sentido mais restrito consiste em um precedente histórico e normativo para a cultura como um todo: ela encarna um ideal de refinamento”. Entende-se neste trabalho que o refinamento pode ocorrer também em um ambiente rústico, enquanto se planta a semente de milho, de feijão, a raiz de mandioca; enquanto se apanha o capucho de algodão. Entende-se a cultura como relação, muito além de esquemas rígidos e abissais:

Uma tal “cultura” é totalmente dotada de predicados: é regra, gramática e léxico, ou necessidade, uma profusão completa de formas e paradigmas rígidos que perpassa todo o leque da ação humana; em termos freudianos, aproxima-se de uma compulsão coletiva. (WAGNER, 2009, p. 95).

Cultura aqui entendida como texto cultural ou, como acentua Lotman, “tipo de cultura”, de modo que qualquer texto, nessa compreensão, “pode ser examinado tanto como espécie de texto único, com um código único, quanto um conjunto de textos, com um determinado conjunto de códigos, a eles correspondente” (LOTMAN, 2010, p. 33), bem nos termos de Pinheiro e Salles (2016, p. 8), segundo os quais “não há separação possível entre o antigo e o moderno. Não há evolução de formas

pretensamente mais rústicas para outras supostamente mais desenvolvidas e contemporâneas”. Há mesclas, misturas que se encaixam, se enroscam e se completam, tais quais os ingredientes de uma feijoada ou a mistura dos elementos usados em uma receita de doce, saboroso ao paladar.

No caso de Patativa do Assaré, ele tem atrás de si uma fileira de poetas, cantadores, repentistas, escritores, artistas, contadores de “causos”; tem seus pares, com os quais aprendeu a olhar e traduzir o mundo. O poeta não nasceu feito, nem sua poesia nascia do nada. Bebeu nas fontes abundantes de tantos outros, com os quais se mesclou, interagindo. Seu projeto se insere na história e no tempo. Conforme sinaliza Salles (2011, p. 49), “a obra de arte carrega as marcas singulares do projeto poético que a direciona, mas também faz parte da grande cadeia que é a arte. Assim, o projeto de cada artista insere-se na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade”. Assim, a obra de Patativa pertence ao texto da cultura, no nível da fala, o que

constitui, inevitavelmente, não a encarnação de um código qualquer, mas a unificação de diversos sistemas. Consequentemente, nenhum código, por mais hierarquicamente complexo que tenha sido ele construído, pode decifrar, de modo adequado, tudo o que foi realmente dado no nível da fala do texto cultural. (LOTMAN, 2010, p. 35).

Por conseguinte, nos dizeres de Pinheiro (2013, p. 28), considerando a cultura como texto, “as partes de um texto podem e devem pertencer também a outros textos, qual móveis giratórios: não há mais, assim, separação insuperável entre o livro e a rua, o palco e a plateia, a fala dos rádios e dos bairros”. Há, portanto, um movimento convergente, ao invés do que dita as regularidades dos sistemas dicotômicos.

Neste sentido, observando os processos criativos de Patativa no nível da fala, verifica-se que ele compunha também enquanto trabalhava. No entanto, para que sua arte se arejasse e se condensasse, precisava dos momentos de solidão criativa. Perguntado sobre seus momentos de inspiração, Patativa se lembra da Serra de Santana, da lida na roça, tendo à frente a paisagem sertaneja. Era na calada da noite, porém, que o pássaro poeta dava asas à imaginação: “A noite é sempre quando eu mais... acho aquilo que quero [...] Meus poemas eu sempre faço à noite, depois que todos vão se agasalhar [...] É por onde eu vou é fazendo verso (CARVALHO, 2002a, p. 128).

Canto as fulô e os abróio
Com todas coisas daqui:
Pra toda parte que eu óio
Vejo um verso se bulí.
Se às vezes andando no vale
Atrás de curá meus male
Quero repará pra serra,
Assim que eu óio pra cima
Vejo um diluve de rima
Caindo inriba da terra. (ASSARÉ, 2002, p. 28).

Ainda no que tange aos processos criativos, é algo frequente, em entrevistas e em suas composições, Patativa atribuí-los a um dom divino, somado à natureza, a fonte inspiradora, a grande mestra. Se não encontrou espaço para a aprendizagem na escola formal ou no “livro artificial”, encontrou campo fértil nos ritmos da natureza, no soprar dos ventos refrescantes, na paisagem pela qual era envolvido; na luminosidade do sertão cearense, no colorido do nascer e do pôr do sol, na lua toda exposta nas noites de céu sem nuvens. Poetizando a cultura de sua aldeia, fala dos sentimentos humanos profundos, certo de que sua palavra é capaz também de traduzir o mundo. O seu lugar, a Serra de Santana, pertence à cultura e ao corpo.

1.4 O corpo e a memória

Sabe-se que os debates sobre o corpo já consumiram muita tinta e encontram bastante espaço nas bibliotecas. Há vasta produção acerca desse tema inesgotável. A intenção aqui não é outra senão pôr em questão seu papel fundamental, sem pretender tirar conclusões. O corpo é um enigma. De vez em quando, vozes dissonantes se exaltam quando o corpo entra em cena. Infelizmente, isso em geral ocorre numa perspectiva binária, em que o corpo é tachado segundo as polaridades do bem e do mal, do feio e do belo, ou do prazer e da repreensão, quando se apresenta na sua dimensão livre, erótica, festiva. As vozes dissonantes, porém, parecem vacinadas por uma visão limitada, como quem enxerga com os óculos embaçados ou se afoga no raso. O corpo faz parte de uma rede complexa e tende geralmente à transgressão. Ele constitui mídia primária:

A comunicação começa muito antes dos meios da comunicação de massa, muito antes da imprensa, do rádio, da televisão. Antes mesmo da invenção da escrita. A mídia começa muito antes do jornal, da televisão e do rádio. A primeira mídia, a rigor, é o corpo – e por isso chamamos o corpo, portanto, de mídia primária. (BAITELLO, 2014, p. 45).

No geral desta abordagem, e precisamente nesta seção, parte-se objetivamente do corpo do poeta, o objeto formal desta pesquisa. O corpo daquele

pequenino sertanejo, que, vindo ao mundo no dia 5 de março de 1909, viu “os raios da luz solar”. Certamente chorou como todo recém-nascido, na estranheza da luminosidade e da nova temperatura arrepiando-lhe a pele. No rincão do Brasil, naquele que mais tarde Patativa denominará “Brasil de baixo”. Lá onde não havia eletricidade nem os aparatos hospitalares. Apenas a companhia da sábia e corajosa parteira e “o prazer profundo” dos pais pobres pela chegada de mais um filho. Patativa é o segundo de uma família de cinco irmãos.

Estamos falando de um corpo que viveu quase um século e passou por todo o século XX, o qual, segundo Eric Hobsbawm, foi a *era dos extremos*. De acordo com o historiador, só se é possível compreender o século XX tomando a guerra como referência: “Não há como compreender o Breve Século XX sem ela. Ele foi marcado pela guerra. Viveu e pensou em termos de guerra mundial, mesmo quando os canhões se calavam e as bombas não explodiam” (HOBSBAWM, 1995, p. 30). Um século de crises econômicas, políticas, ecológicas; e a mais drástica de todas as crises: a crise humanitária. Hannah Arendt, no prefácio à primeira edição do seu *Origens do totalitarismo*, sintetiza de forma contundente e dolorida a situação mundial, identificada, nos dizeres da filósofa, como “tempos sombrios”:

Duas guerras mundiais em uma geração, separadas por uma série ininterrupta de guerras locais e revoluções, seguidas de nenhum tratado de paz para os vencidos e de nenhuma trégua para os vencedores, levaram à antevisão de uma terceira guerra mundial entre as duas potências que ainda restavam. O momento de expectativa é como a calma que sobrevém quando não há mais esperança. Já não ansiamos por uma eventual restauração da antiga ordem do mundo com todas as suas tradições, nem pela reintegração das massas, arremessadas ao caos produzido pela violência das guerras e revoluções e pela progressiva decadência do que sobrou. Nas mais diversas condições e nas circunstâncias mais diferentes, contemplamos apenas a evolução dos fenômenos – entre eles o que resulta no problema de refugiados, gente destituída de lar em número sem precedente, gente desprovida de raízes em intensidade inaudita. (ARENDR, 2004, p. 11).

É nesse século sangrento e destruidor que o poeta sertanejo nasce e cresce, na quase fora do mapa – se não fora, esquecida – Serra de Santana, a qual, porém, é um paraíso para o poeta. “Eu sou um caboclo roceiro que, como poeta, canto sempre a vida do povo. O meu problema é cantar a vida do povo, o sofrimento do meu Nordeste, principalmente daqueles que não têm terra [...]” (ASSARÉ, 2005, p. 17). É, portanto, no microcosmo, a partir do pequeno, do diminuto, que o corpo de Patativa sentirá as dores do mundo, nas dores dos corpos dos sertanejos

explorados pela indústria da seca, pela ganância dos coronéis, pela força do latifúndio, em face do terrível problema da mortalidade infantil, das epidemias e de tantas outras formas de impor sofrimentos, assim como fazem as pequenas e grandes guerras. É dali, desde sua aldeia, que entoa seu canto de pássaro, expande seu eco nos mais de mil poemas, fazendo iluminar com poesia as trevas da miséria, da ignorância, das injustiças. Sua voz se torna a voz de tantos sofredores anônimos do sertão: “Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar” (ROSA, 2006, p. 25).

Canto a vida desta gente
Que trabaia inté morrê
Sirrindo, alegre e contente,
Sem dá fé do padecê,
Desta gente sem leitura,
Que, mesmo na desventura,
Se sente alegre e feliz,
Sem nada sabê na terra,
Sem sabê se existe guerra
De país cronta país. (ASSARÉ, 2002, p. 75).

Vida sertaneja é uma enxurrada de rimas sobre a terra seca, com 150 versos. Cada palavra, cada linha é como que um olhar penetrante, um misto de beleza e compaixão, beirando a um lamento em nota de repúdio. É um elogio ao sertão e ao sertanejo em si, porém o repúdio concerne a qualquer parte do mundo onde há vidas sendo diminuídas e feridas. Na composição *Caboclo roceiro*, a ênfase é a mesma:

Caboclo roceiro, das plagas do Norte
Que vive sem sorte, sem terra e sem lar,
A tua desdita é tristonho que canto,
Se escuto o meu 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, 2006b, p. 85).

Embora os temas de Patativa sejam diversos, ele sempre dedicou especial atenção aos problemas do homem da roça. Na composição *Caboclo roceiro* e noutros versos de igual teor crítico, o poeta protesta contra as situações que desumanizam, escravizam o homem do campo. “Minha poesia é assim dentro desse tema do povo. É assim como um grito de alerta, apresentando o estado de vida aqui” (ASSARÉ, 2002, p. 47). Patativa começou a trabalhar na roça desde a infância. Sua infância foi de sacrifícios e de poucos brinquedos:

Eu passei a minha infância em extrema pobreza, mas uma infância alegre, cheia de beleza [...] ouvindo os passarinhos cantar [...] passava horas e mais horas sentado em uma pedra, ou mesmo no chão, ouvindo os passarinhos cantando; cada passarinho com a sua voz, com a sua canção diferente, tudo aquilo estava guardado em mim e eu ouvia com muito prazer. (ANDRADE, 2003, p. 32).

Os brinquedos, ele os imaginava, e desde cedo afinava o ouvido para ouvir as coisas da natureza, os encantos. Daí seu espanto diante da vida. Espanto no sentido filosófico, que faz aguçar a imaginação e abrir horizontes novos, para além daquilo que os olhos físicos podem ver. A poesia faz ver o invisível. Por isso, há sempre um fio de esperança na poética de Patativa. Nada está perdido, não obstante a realidade insista em afirmar e aparentar isso. Daquele pontinho do mundo, Serra de Santana, o poeta, feito luz que fumega, faz crer que o ser humano, enquanto vivo for, tem a possibilidade de se reinventar, de criar forma de se relacionar com o ambiente, com a paisagem, com a cultura.

1.4.1 Mnemosyne

Patativa é também o homem da memória. Quando da sua entrada inaugural na escrita, em 1956, com o lançamento de seu primeiro livro, *Inspiração nordestina*, o poeta já tinha 47 anos de idade. Não fazia parte de seus projetos publicar nada. Ele não se via como um escritor, isso era algo inalcançável em sua nobre modéstia

e simplicidade. Os gestos criativos e a forma de torná-los públicos, por meio de suas performances na comunidade, bastavam-lhe. Sua poesia, antes de ganhar espaço na escrita e noutros meios, era toda guardada na mente.

O poeta do Assaré nos remete à Antiguidade. No panteão grego havia uma divindade de nome Mnemosyne, memória. A memória era, pois, algo sobrenatural, divina. Ela tinha o encargo de presidir a função poética. O poeta era seu intérprete. Segundo Vernant (1973, p. 72), a sacralização de Mnemosyne marca o preço que lhe é dado em uma civilização de tradição oral como foi a civilização grega. Nesse ambiente de oralidade, o verso era o meio de preservar qualquer texto até que obras em prosa comessem a ser escritas, o que só vai ocorrer por volta do final do século VI a.C. (THOMAS, 2005, p. 159). O verso era, portanto, o modo de guardar a memória coletiva, e o responsável direto por isso era o poeta. Havelock (1996b, p. 85) informa que,

na Grécia sem escrita, e nas culturas pré-gregas onde só peritos-letrados dominavam a escrita, as condições de preservação eram mnemônicas, envolvendo o uso de ritmo verbal e musical, pois cada pronunciamento tinha de ser lembrado e repetido.

Isso para dizer do papel da voz e do seu aspecto expansivo; do seu caráter portador de memória. “A memória, em primeiro lugar, pela presença de alguns textos constantes e, em segundo lugar, pela unidade dos códigos ou por sua invariância ou pelo caráter ininterrupto e regular de sua transformação” (LOTMAN, 1996, p. 157). Memória que tem que ver também com o tecido e patrimônio da cultura, a qual, por sua vez, é entendida não simplesmente como um depósito de informações, mas como

um mecanismo organizado, de modo extremamente complexo, que conserva as informações, elaborando continuamente os procedimentos mais vantajosos e compatíveis. Recebe as coisas novas, codifica e decodifica mensagens, traduzindo-as para outros sistemas de signos. (FERREIRA, 2004, p. 73).

No caso de Patativa, como poeta da voz, ele dava muita importância aos exercícios mnemotécnicos, em particular à recitação de trechos bem longos repetidos de cor, como que nos fazendo lembrar a presença sagrada de Mnemosyne, a deusa grega da memória, a fonte do não esquecimento. Perguntado sobre uma das composições mais conhecidas, *A triste partida*,⁶ Patativa recorda: “Passei o dia

⁶ Composição musicada pelo cantor Luiz Gonzaga, o “Rei do Baião”, em 1964.

trabalhando e pensando e deixando retido na memória. No outro dia, quando eu voltei à roça, eu terminei. Comecei como hoje, terminei como amanhã, viu?” (ASSARÉ, 2001, p. 48). Essa habilidade de memorizar é uma marca do poeta. É comum, em entrevista, ele se referir à capacidade que tinha de deixar os poemas retidos na memória. Isso certamente exigia exercício, treino. Trata-se de algo complexo. *A triste partida*, por exemplo, tem 19 estrofes, cada uma das quais com seis versos, totalizando 114. Tudo retido na memória de um dia para o outro.

1.4.2 Vínculos

A memória, porém, não é algo do além. Está relacionada à comunicação e tem, por assim dizer, sua casa no corpo. A célebre frase de Harry Pross, referida por Norval Baitello: “Toda comunicação começa no corpo e nele termina” é inspiradora para pensar essa relação. Como argumenta Baitello (2014, p. 84),

não haveria rádio, televisão, telefone, computadores em rede, se não tivéssemos no início e no final de qualquer mídia um corpo vivo. Não teríamos comunicação se na frente de um aparelho (de telefone, por exemplo) e atrás do outro aparelho (de telefone, fax, televisão, rádio, entre outros) não houvesse pessoas.

O corpo como nascedouro dos meios primários de comunicação: o gestual. A presença do corpo por si só é capaz de despojar a constelação de signos que dele emana. De acordo com (Zumthor (1993, p. 20-21), o corpo “dissimula sua própria organicidade sob a ficção da máscara, sob a mímica do ator a quem por uma hora empresta a vida.” Nessa perspectiva, a síntese de Baitello, inspirada em Pross, corrobora esta abordagem, quando classifica os meios em primários, secundários e terciários:

Os primários são aqueles que não precisam de nenhum recurso além daqueles oferecidos pelo próprio corpo, seus sons, seus movimentos, sua gestualidade, seus odores. Entre um corpo e outro não há nenhum artefato. Os secundários são aqueles que lançam mão de materiais extracorpóreos para deixar ou mandar mensagens. Um corpo imprime seus sinais em um suporte que é recebido por outro corpo. Os meios terciários são aqueles que requerem um jogo de aparatos – um que transmite e outro que recebe os sinais. São, portanto, três diferentes maneiras de preencher o vazio entre o eu e o outro. A primeira é presencial. A segunda gerou a escrita. A terceira é fruto da eletricidade e possui suas características: é instantânea e fugaz como o raio. Mas todas elas têm um elemento em comum: começam no corpo e terminam no corpo. (BAITELLO, 2012, p. 61).

Daí a consideração sobre o corpo nesta seção. O corpo do poeta. Ele como catalisador, que estabelece vínculos entre outros corpos: a sua plateia, os seus pares: “Eu cantava assim por esporte, atendendo convite especial, renovação de

santo, casamento que não ia haver dança, também aniversários de pessoas amigas” (ASSARÉ, 2005, p. 10). Baitello (2008, p. 99), referindo-se à presença do corpo, considera que

[...] sua simples presença gera a disposição de interação, desencadeia processos de vinculação com o meio, com os outros seres do entorno e com seus iguais. [...] Somos vocacionados para a interação com outros que preencham nossas faltas e necessidades, porque somos corpo, com limites e alcances espaciais claros, com uma duração apenas presumível, mas indubitavelmente finita.

É nesse horizonte que se situa Patativa do Assaré. Sua obra é essencialmente um ato vocal. Portanto, uma presença de um corpo em viva voz. Não é por menos que recebera o epíteto de pássaro. Como poeta-pássaro, sabia que seu ofício era cantar. Cantar a vida de sua gente, com seus dramas e, por vezes, fazendo rir da própria sorte. Há também muito humor no canto de Patativa, mereceria um estudo só sobre esse aspecto. E não se canta do nada. Canta-se a partir do corpo: boca, lábios, garganta, olhos, testa, mãos. Todo o corpo e os gestos que dele emanam.

O gesto tem vários aspectos dos quais o comunicativo é apenas um. [...] Para compreender como pensamos, devemos observar as mãos: como os dedos movem, como o polegar se opõe aos demais dedos, como a mão se abre em palma e fecha em punho e como a mão direita espelha a esquerda. (FLUSSER, 2014, p. 14, 82).

O corpo é verdadeiro meio de comunicação. Como disse certa vez Hermeto Pascoal: “Para mim, tudo é música, e o instrumento mais perfeito é o corpo [...]. Meu primeiro som foi no dia em que nasci”.⁷ Naquele 5 de março de 1909, quando Patativa viu pela primeira vez “os raios da luz solar”, seu choro foi também seu primeiro som.

Portanto, sem um corpo vivo e outros corpos, não há comunicação, há conexão. Do corpo não se espera conexão. Esperam-se vínculos. O corpo não é um totem. Ele é um tentáculo que captura o outro. Nesse sentido, Dietmar Kamper, criticando a forma fria de comunicação por meio de computadores, assegura que nenhuma comunicação acontece nas redes de dados. Se acontecer, talvez seja um monólogo maníaco, no diálogo interno de algum desvairado capaz de falar e ouvir todas as vozes ao mesmo tempo. A virtualidade dos meios é coisa de *singles*

⁷ Em entrevista dada pelo compositor e multi-instrumentista à Rádio CBN em 1/12/2017. Disponível em: <<http://cbn.globoradio.globo.com/media/audio/142033/para-mim-tudo-e-musica-e-o-instrumento-mais-perfei.htm>>. Acesso em: 17 abr. 2018.

extremamente parecidos entre si (KAMPER, 2016, p. 21). Diante disso, acentua-se a importância fundamental do contato humano, da comunicação interpessoal, da interação, da capacidade de perceber a alteridade para criar vínculos. Conforme constata Baitello (2008, p. 98),

localizando no corpo o momento germinal da comunicação, evita-se totemizar os meios, a mídia, e afasta-se a crença na autonomia desta, bem como em sua onipotente decisão. Expande-se a percepção do fato social e inclui-se uma instância complexa, dotada de imperativos próprios, de densidade histórica e cultural.

A finalidade da comunicação é, portanto, criar vínculos. E nisso o poeta é especialista. Antes de sua voz ecoar nos meios secundários e terciários pelas ondas do rádio ou deitar-se na escrita, Patativa é presença. Corpo em movimento em sua aldeia, desde as pequenas rodas de desafios aos festivais locais de cantorias, às festas que era convidado a animar.

Comunicar é criar vínculos. E nisso pode-se dizer que o poeta Patativa tinha habilidade, com seus gestos criativos. Nos dizeres de Baitello (2008, p. 100): “Nos ambientes de vínculos já não somos indivíduos, somos um nó apoiado por outros nós e entrecruzamentos [...]”; há, pois, um “deslocamento do foco da comunicação: não se pode mais compreendê-la como simples conexão ou troca de informações, mas necessariamente é preciso ver nela uma atividade vinculadora entre duas instâncias vivas”. Vamos, portanto, considerar como exemplos, nesta seção, alguns fragmentos de três poemas de Patativa que apresentam uma espécie de captura do interlocutor.

Por isso, eu agora vou
Pedi ao senhô dotô
Um poquinho de tenção;
No causo que eu possa sê,
Que eu quero tombém fazê
A minha comparação. (ASSARÉ, 2002, p. 182).

A estrofe acima é do poema *Filosofia de um trovador sertanejo*, que discorre sobre o mito bíblico do pecado original. No fragmento citado, é possível observar os recursos de sedução de que o poeta se utiliza para atrair o ouvinte. É o momento de prender a atenção da plateia. É a “isca”. Causar empatia logo no início é a garantia de que o poeta terá o público até o final da apresentação. O poema, na sua totalidade, dá a entender que o poeta está numa roda de cantoria.

O mundo é uma cadeia
Que de prêso veve cheia,

Ninguém me diga que não;
A morte é seu sentinela,
E é quem arranca as tramela
Das porta desta prisão.
[...]
Nóis somo os prisionêro
Deste carce universá;
Vivendo nesta prisão,
Tudo de argema nas mão,
Os grião é as doença;
Dentro deste calabouço
Sofre o véio e sofre o moço,
Que a vida é dura sentença! (ASSARÉ, 2002, p. 183).

A metáfora do mundo como cadeia e a personificação da morte como “sentinela desta prisão” parecem ser os elementos principais desse trecho. Os outros elementos giram ao redor deles, formando um quadro horripilante do mundo: porta, cárcere, algemas, grilhões, calabouço transmitem a sensação de que a humanidade vive presa em fortaleza sombria, acorrentada dos pés à cabeça, sujeita a penalidades duríssimas: viver não passa de dura sentença. Em todo o poema, o poeta deixa clara a dicotomia entre este mundo e outro mundo além da morte. Ele até anseia que a morte, personificada num vigia, venha buscá-lo, pois aqui se vive prisioneiro das doenças, da fome, da miséria. Desse modo, é como se expressasse que este mundo, marcado pelo sofrimento, é um verdadeiro caos e que ele só pode ser superado, isto é, ser “cosmificado”, encontrar a ordem, mediante uma passagem: a morte. O bem e o mal estão em combate desde o evento do pecado primordial.

Em *A morte de Nanã*, o poeta assim introduz:

Eu vou contar uma históra
Que eu não sei como comece,
Pruquê meu coração chora,
A dô do meu peito cresce,
Omenta o meu sofrimento
E fico uvindo o lamento
De minha arma dilurida,
Pois é bem triste a sentença
De quem perdeu na isistença
O que mais amou na vida. (ASSARÉ, 2006a, p. 143).

O primeiro verso ressoa a clássica introdução “era uma vez”. O tom de drama e de suspense se entende em toda a estrofe. De fato, é para capturar o interlocutor, que, de olhos e ouvidos atentos, espera o desenrolar da narrativa. Todo o poema, de 21 estrofes em decassílabos, portanto 210 versos, discorre sobre o drama de um pai sertanejo que assiste à morte prematura da filha. É arrepiante e dolorido, do começo ao fim. A pequena Nanã morre de fome. Patativa se comovia quando se referia a essa composição (CARVALHO, 2002a, p. 125). Toda a

composição está na variedade linguística do sertanejo, entrelaçada com rimas perfeitas.

E por falar em variedade linguística, a estrofe que segue, do poema *No meu sertão*, expressa ainda mais essa característica:

Boa noite, gente rica
De sabença e indução,
Peço que descurpe os erro
Desta minha falação.
Não conheço português
Apois eu por minha vez
Nunca mexi em papé,
Mas vou fala na language
Da minha gente servage,
Entenda lá quem pudé! (ASSARÉ, 2006, p. 123).

Percebe-se que o poeta tem em torno uma plateia. Pelo visto, de gente instruída, considerando a fina ironia. É recorrente na obra de Patativa certa justificativa diante do público. Proposital ou não, o fato é que ele não nega a origem, tampouco se retrai ou se intimida em dizer sua palavra. Não se trata de comunicação errada. Trata-se de variedades linguísticas. As pessoas de “sabença” também teriam a obrigação de entendê-lo em sua forma peculiar de expressão. A estrofe também funciona como captura no diálogo. No fundo, o poeta também está fazendo graça. A ironia nunca é gratuita. O poeta quer prender o público. Corpo feito tentáculo.

1.4.3 Cicatrizes

Do corpo franzino do menino Antônio, vale ainda recordar um episódio triste, pelo qual o pequeno passou quando tinha 4 anos de idade: ficou cego do olho direito, consequência do sarampo e da falta de atendimento médico no longínquo Assaré. “Naquele tempo não havia médico aqui no Assaré e muitas cegueiras vieram do problema do sarampo, onde eu perdi o olho direito” (CARVALHO, 2002a, p. 29). Com o passar dos anos, o olho esquerdo vê apenas vultos. Na velhice, cega totalmente. Não por “destino”, mas certamente por causa da luta pesada na lida da agricultura e do precário atendimento médico, seu corpo entra na “fileira” de cegos tão comum no mundo da poesia. Nos dizeres de Zumthor (1993, p. 58), neles “atuaram as pulsações profundas que para nós significam, miticamente, figuras como Homero ou Tírésias: aqueles cuja enfermidade significa o poder dos deuses e

cuja 'segunda visão' entra em relação com o avesso das coisas, homens livres da visão comum, reduzidos a ser para nós só voz pura".

Outro acontecimento que marca o corpo do pequeno Antônio é a perda do pai. Além de um olho cego, agora a dor da orfandade. "Quando completei oito anos fiquei órfão de pai e tive de trabalhar muito, ao lado de meu irmão mais velho, para sustentar os mais novos, pois ficamos em completa pobreza" (ASSARÉ, 2006a, p. 11). Imagina-se que essas perdas já na primeira infância tenham sido parte determinante para a formação de um "coração compassivo", como se desde menino sentisse no próprio corpo a "dor do mundo" e depois tivesse de expressá-la em versos, fazendo também seu o padecer do outro. Algo que transparecerá no decorrer de sua obra, ao emprestar a voz e as forças de seus versos aos sem-terra, sem-teto, retirantes, menores abandonados, na defesa da ecologia e de todos os sertanejos e sertanejas injustiçados e deixados à margem pelas classes dominantes. Não fazia isso simplesmente inspirado por um ativismo político, mas por uma convicção de que sua voz pedia uma fala necessária e duradoura.

2 SONORIDADE SERTANEJA

“Patativa, você é o poeta sonoro.” Essa frase teria sido proferida pela escritora Rachel de Queiroz, quando do encontro que tivera com Patativa do Assaré, em Quixadá, Ceará, cidade natal da escritora.⁸ De fato, Patativa é sonoro até no próprio nome. Sua obra toda é tecida em rimas e inspirada nos temas mais simples da vida cotidiana, sedimentados de ternura, encantamento e sentimentos telúricos. O linguista Marcos Bagno, em sua novela sociolinguística *A língua de Eulália*, referindo-se ao poeta do Assaré, assinala:

[...] muitos “eruditos” confessam que gostariam de produzir versos tão simples e com uma riqueza de imagens poéticas condensadas em tão poucas palavras. Aliás, esta é a lição de arte poética sertaneja que um de nossos maiores poetas populares, o cearense Patativa do Assaré, nos dá em “Cante lá que eu canto cá”:

Pra gente aqui sê poeta
E fazer rima completa
Não precisa professô;
Basta vê no mês de maio
Um poema em cada gaio
E um verso em cada fulô... (BAGNO, 2001, p. 64).

Nesse sentido, o que se constata na poética de Patativa é a existência de um eu poético que permite ao próprio sertanejo falar. Falar do seu jeito: na língua “matuta”. De modo que ele não imita a linguagem popular para fazer dela mero artefato estilístico, ao contrário do que, por vezes, na literatura, sem levar em conta a tradução e repertórios variados, faziam escritores e intelectuais afeitos apenas ao modismo, oferecendo o exotismo do sertão que seus leitores desejavam ler e reduzindo “os problemas humanos a elemento pitoresco, fazendo da paixão e do sofrimento do homem rural, ou das populações de *cor*, um equivalente dos mamões e abacaxis” (CÂNDIDO, 2006a, p. 157). Patativa, sabendo-se porta-voz de um povo e tradutor da beleza e das mazelas sertanejas, não fez de sua forma de expressão motivo de zombaria ou estranheza, mas a constituiu instrumento legítimo de comunicação, como uma voz que exige respeito e valorização das expressões que nascem da experiência do povo simples. Para tanto, como se pode conferir aqui, Patativa teve de se exercitar muito no uso e no trato da palavra para alçar voos mais altos. Da mesma forma que procede o verdadeiro artesão: em posse da matéria bruta, transforma-a em arte. Assim Patativa foi tecendo a sua obra.

⁸ Pode-se conferir o relato do encontro em: CARVALHO, 2002a, p. 125-126.

2.1 Entre a letra e a voz

Antes de adentrar diretamente em alguns meios ou aparatos que o poeta do Assaré utilizou para expandir os ecos e os alcances da voz em sua trajetória, é importante breve contextualização daquilo que é a fonte primordial de sua poesia: a oralidade. A obra de Patativa está ancorada e tem sua razão de ser na oralidade. A escrita e outros suportes vêm depois, para ampliar os ecos do canto do poeta, mas toda a sua obra é essencialmente oral, vocal.

Vem de longa data a tensão entre oralidade e escrita. Um exemplo clássico é Platão (428/27 a.C. – 347 a.C.). O filósofo não considerou a escrita um meio adequado para a verdadeira educação e a filosofia. Sua obra escrita é toda em forma de diálogo e debates orais. Isso justamente para acentuar a importância da dialética e da presença dos debatedores. Um comentador da obra do filósofo, Franco Trabattoni, entende que, para Platão, “o saber mais precioso de que o homem dispõe é aquele que permanece na sua alma, muito ou pouco que seja da visão das ideias, advinda antes de nascer; nenhum *logos*, nenhuma tradução em palavras pode resultar senão imperfeita e de menor valor em relação a ela” (TRABATTONI, 2003, p. 158).

Trabattoni está se referindo justamente à teoria da reminiscência platônica,⁹ segundo a qual há um saber inato na alma humana que pode ser recordado. E esse saber seria mais bem adquirido por meio do discurso oral. Dito em outros termos, a comunicação oral facilitaria a rememoração, uma vez que o exercício da mente estaria mais presente. O escrito, ao contrário, causaria uma ilusão de saber. Petrificaria o pensamento e, por ser uma cópia dele, poderia ensejar o engano, a irreflexão. O discurso oral, portanto, seria mais eficaz para fixar o saber, recordar o que já é inerente à alma.

⁹ Reminiscência (ou anamnese): palavra de origem grega que significa recordação. “O termo indica a teoria de origem mítico-filosófica com que Platão tenta explicar o problema do *conceito* e do conhecimento em geral. A alma (a mente humana) não adquire conhecimentos a partir do exterior, mas recorda, no seu interior, aquilo que outrora adquiriu e depois esqueceu. [...] A percepção do mundo externo não fornece nenhum conhecimento, somente um estímulo à recordação. O conhecimento dá-se por meio de uma visão intelectual, quando conseguimos reconhecer na complexidade do mundo real as formas essenciais e prototípicas, ou seja, as ideias” (NICOLA, 2005, p. 64).

Essa discussão se encontra precisamente no diálogo platônico *Fedro*. O filósofo ressalta a fraqueza e a inutilidade da linguagem escrita. Para ele, como aponta Palmer (2006, p. 26), escrever uma língua seria uma “alienação da língua”. *Fedro* se reporta a um mito egípcio para falar sobre a invenção da escrita. O diálogo se dá entre os personagens Sócrates e Fedro. Em resumo, quer dizer que, se, por um lado, a escrita auxilia o leitor na aptidão para recordar, por outro, carrega o risco da ilusão do saber. A ilusão do saber se refere justamente à falta do cultivo da memória. Estando os homens dependentes da escrita, correriam o risco de tornarem-se esquecidos, pois, confiando no registro visível do escrito, se lembrariam do assunto apenas na exterioridade. Além disso, a escrita poderia torná-los convencidos de que saberiam muito, quando na verdade mais ignorantes ficavam, uma vez que apenas teriam, a muito custo, a mera aparência de sábios.

Jacques Derrida, comentando o diálogo *Fedro*, situa a relação entre voz e escrita. Ele parte da palavra grega *phármakon*, que se reveste de ambiguidade: significa tanto um remédio como um veneno, algo benéfico ou maléfico. Nesse sentido, a escrita seria como que transgressora, por poder dizer aquilo que o agente da fala jamais diria estando longe. Ao que Derrida (1997, p. 86) enfatiza: “A escritura não é a repetição viva do vivo”. A escrita, portanto, caracterizar-se-ia precisamente pela ausência do pai-autor, ao contrário da fala viva, cujo pai-autor é presente. A escrita estaria associada à ideia de imobilidade, de morte. Ela sozinha, sem a presença da voz, seria órfã indefesa.

2.2 Os ecos da voz

De acordo com Zumthor (1993, p. 18), há que distinguir a oralidade em três níveis: a *primeira e imediata*, a *oralidade mista* e a *oralidade segunda*. A *primeira e imediata* é aquela que não apresenta contato algum com a escrita. Esse tipo de oralidade encontra-se apenas nas sociedades desprovidas de todo sistema de simbolização gráfica ou nos grupos isolados e analfabetos. O autor considera que esse foi o caso de amplos setores do mundo camponês medieval. Já a *oralidade mista* se caracteriza por uma influência parcial da cultura escrita. Aqui o oral e o escrito coexistem, no entanto a ascendência do escrito permanece externa, parcial e atrasada. Nesse caso, a oralidade procederia de uma cultura escrita. A *oralidade segunda* é típica de uma cultura letrada, na qual toda expressão é marcada mais ou

menos pela presença da escrita. Dessa maneira, inicia-se um processo de censura à oralidade. Tudo se recompõe com base na escritura, num meio que tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário. Conforme o autor, esses tipos de oralidade variam de acordo não somente com as épocas, mas também com as regiões, as classes sociais e os indivíduos.

No entanto, conforme o medievalista, haveria certa onipresença da voz no que concerne à escrita, o que denomina de índice de oralidade. Ele assinala: “Acontece-nos frequentemente perceber no texto o rumor, vibrante ou confuso, de um discurso que fala da própria voz que o carrega” (ZUMTHOR, 1993, p. 35). É como se, no interior de cada texto, nalgum momento de sua existência, houvesse o indício da intervenção da voz humana. Para o autor, o texto foi um acontecimento oral, existiu antes de tudo na atenção e memória dos indivíduos. De maneira que todo texto é, de algum modo, essencialmente oral. Nessa mesma linha, Palmer (2006, p. 26-27) defende que toda linguagem escrita apela para uma reconversão na forma falada, recorre a um poder perdido:

As palavras orais parecem ter o poder quase mágico, mas ao tornarem-se imagens visuais perdem muito desse poder. A literatura usa palavras de modo a tirar o máximo partido da sua “eficácia”, mas, no entanto, muito do seu poder se esgota quando a audição se converte num processo visual de leitura.

A audição, portanto, é o que caracteriza a linguagem em sua forma originária. De acordo com esse autor, mesmo romances e poemas compostos para serem lidos em silêncio, à medida que são lidos, possibilitam ao leitor imaginar sons, como se a letra ao alcance dos olhos cobrasse a participação do ouvido. E mais que isso, “toda a leitura silenciosa de um texto literário é uma forma disfarçada de interpretação oral” (PALMER, 2006, p. 28).

Seria, portanto, uma espécie de busca pelo elo perdido. Esse elo se ataria por meio da voz, para compensar a fraqueza e a debilidade da palavra escrita. Assim, conclui-se que a escrita, em sua forma visual, se completaria, encontraria a plenitude, recorrendo à sua dimensão oral. Nessa perspectiva, é importante ressaltar a questão do ato performático, por meio do qual o poeta se torna voz pura, texto e obra se mesclam. A esse respeito, Zumthor sustenta:

No momento em que diz, a voz transmuta o simbólico produzido pela linguagem, ela tende a despojá-la do que ele comporta de arbitrário; ela o motiva com a presença deste corpo de onde emana. À extensão prosódica,

à temporalidade da linguagem, a voz impõe assim sua espessura e a verticalidade de seu espaço. (ZUMTHOR, 2005, p. 145-146).

Disso tratam os aspectos constitutivos da performance, que, no entender de Zumthor, “é a materialização de uma mensagem poética por meio da voz humana e daquilo que acompanha o gesto, ou mesmo a totalidade dos movimentos corporais. [...] É virtualmente um ato teatral, em que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe” (ZUMTHOR, 2005, p. 55, 69). Nesse ponto, vem a propósito o que diz Baitello (2008, p. 96) acerca da força das mensagens dos meios primários:

Desde estalar os dedos até levantar os ombros, de mover os ângulos da boca até franzir a testa, de arquear as sobrancelhas até menear a cabeça. Há diferentes modos de andar e infinitas maneiras de sentar. As formas de olhar e as formas de deixar olhar. Os gestos de aproximação e os de afastamento. Da palavra falada à palavra calada. Do hálito de um sussurrar apaixonado aos odores corporais das jornadas de fadiga e labuta. Do riso ao choro. A linguagem dos dedos. As passeatas e os protestos (nos quais o número de corpos é o que conta). O cerimonial, os rituais.

Assim, ao analisar a poética de Patativa, deve-se ter em vista, sobretudo, o dado de que se trata de uma obra que antes se deu pela mediação de seu corpo, por meio da voz, do gesto. E que, estando hoje na escrita e noutros artefatos, leva em si, por assim dizer, suas marcas originais. Sobre o papel da voz no ato performático, Zumthor destaca:

A voz transmuta o simbólico produzido pela linguagem, ela tende a despojá-la do que ele comporta de arbitrário; ela o motiva com a presença deste corpo de onde emana. À extensão prosódica, à temporalidade da linguagem, a voz impõe assim sua espessura e a verticalidade de seu espaço. (ZUMTHOR, 2005, p. 145-146).

A performance, pois, constitui momento privilegiado de recepção: aquele em que um enunciado é realmente recebido. Texto e voz se complementam na combinação dos gestos. “Num instante determinado, este texto foi transmitido por uma voz humana e que (mesmo que ele fosse, por outro lado, objeto de cem leituras solitárias, puramente visuais) este exato instante o transformou em um monumento incomparável, porque único” (ZUMTHOR, 2005, p. 141).

A obra de Patativa pede certo esforço imaginativo no sentido de pensar o poeta no ato performático: tom de voz, rimas, timbres, alcance, altura, expressões faciais, enfim, tudo o que constitui a voz em cena, a fim de apreender as sugestões contidas no texto, como que uma “superabundância e efervescência de elementos alógenos incorporados, aumentando as relações entre estruturas internas e externas

e, conseqüentemente, a experimentação de práticas e procedimentos interno-externos de criação” (PINHEIRO, 2013, p. 35).

2.3 A voz como síntese

Numa tentativa de abstrair o sentido da voz, traçou-se até aqui um discurso sem evidente rigidez conceitual, mesclando oralidade, voz e os aspectos constitutivos da performance. Procurou-se, na verdade, interagir com o que os autores apontam sobre o tema, principalmente localizando o papel da letra e da voz. De fato, constata-se certa confusão entre os termos oralidade e voz. Agora é possível afunilar o assunto para uma possível fusão.

Segundo Zumthor, “oralidade é uma abstração; somente a voz é concreta, apenas sua escuta nos faz tocar as coisas” (ZUMTHOR, 1993, p. 9). E ainda, de forma mais contundente, o medievalista assevera:

É por isso que à palavra *oralidade* prefiro *vocalidade*. Vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso. Uma longa tradição de pensamento, é verdade, considera e valoriza a voz como portadora da linguagem, já que na voz e pela voz se articulam as sonoridades significantes. Não obstante, o que deve nos chamar mais a atenção é a importante função da voz, da qual a palavra constitui a manifestação mais evidente, mas não a única nem a mais vital: em suma, o exercício de seu poder fisiológico, sua capacidade de produzir a fonia e de organizar a substância. (ZUMTHOR, 1993, p. 21).

A voz seria, por assim dizer, a síntese do corpo. A voz como “lugar simbólico que não pode ser definido de outra forma que por uma relação, distância, articulação entre o sujeito e o objeto, entre o objeto e o outro” (ZUMTHOR, 2007, p. 83). Ela, portanto, abrange mais do que aquilo que comumente se denomina oralidade:

Voz implica ouvido. [...] Ora, a audição (mais que a visão) é um sentido privilegiado, o primeiro a despertar no feto [...] O ouvido, com efeito, capta diretamente o espaço ao redor, o que vem de trás quanto o que está na frente. (ZUMTHOR, 2007, p. 86-87).

Com base nisso, pode-se pensar o papel da voz e, por consequência, do ouvido em relação com a cultura brasileira. É possível afirmar que somos mais dados à voz do que à letra. Muitas vezes, esse fato faz que sejamos vistos de forma depreciativa, na comparação com outros povos que têm uma relação maior com a escrita. Basta prestar atenção no senso comum e até nas opiniões de certos especialistas na mídia e acadêmicos para verificar essa visão. Referindo-se a certa recusa da letra e à predominância do oral no Brasil, Luyten (1992, p. 16) pondera:

Ainda somos um dos países onde menos se leem jornais e onde menos livrarias e bibliotecas *per capita* se encontram. [...] Para compensar a falta de usos mais sistemáticos de comunicação escrita, foram se arraigando, com muito mais ênfase, padrões de cultura oral. É por isso que, entre nós, ainda é tão importante alguém que saiba “falar bem”. [...] Nos meios de comunicação eletrônicos a mesma tendência se faz sentir. Haja vista a utilização do telefone para tipos mais variados de comunicação interpessoal. [...] No Brasil, os sistemas de comunicação de massa, como o rádio e a televisão, conseguem audiências superadas ano após ano, em detrimento de outros cuja evolução é muito mais lenta, chegando a ser regressiva em relação ao aumento do número de habitantes. É sobretudo nos meios populares que a comunicação oral mantém primazia.

Certamente o argumento de Luyten daria muito que pensar a fim de ampliar a discussão acerca da defasagem da letra em nossa cultura e da tendência maior à cultura oral ou, no dizer de Zumthor, à vocalidade. Hoje se poderia acrescentar a força do WhatsApp e de outros aplicativos das chamadas redes “sociais” ou de “relacionamentos”, dispositivos em cujo uso, embora também haja a possibilidade de escrever, geralmente se verifica a preferência pelo envio de áudio.

Nesse sentido, é bom frisar, a modo de exemplo, que de 1500 a 1808 não havia imprensa no Brasil. A primeira gráfica chegou aqui com a Família Real, em 1808. Ou seja, contando a partir da chegada dos primeiros colonizadores (1500) e a vinda da imprensa imperial vinda de Portugal (1808), tem-se mais anos de predominância da oralidade (308 anos) do que da escrita. Mesmo considerando o presente ano de 2018, soma-se apenas 210 anos do advento da escrita. Sem falar que o analfabetismo ainda é uma realidade presente no país.

De fato, a voz na cultura brasileira se evidencia. Na vastidão do nosso território, dos nossos lugares de fala, do Oiapoque ao Chuí, o Brasil se constituiu a partir de vozes e ritmos. Veja-se a música e a dança com seus mais variados ritmos e gêneros. Desde o samba, o forró ou o *funk* à música popular em geral e às mais variadas expressões da periferia. Veja-se também a sonoridade de nossos sotaques, nossa forma de andar, vestir, alimentar-se. Temos na cultura a marca viva da voz, uma espécie de performance sonora. Noutros termos, nossa cultura é marcada por “uma grande confluência de textos orais, na irrupção de pormenores, se ramifica em trepadeira” (PINHEIRO, 2013, p. 35).

Nessa perspectiva de confluência, com um olhar de quem vê de fora e, ao mesmo tempo, se abrigou, Vilém Flusser, filósofo tcheco, faz as seguintes considerações sobre aquilo que concebe como o tipo brasileiro:

Pois o que pode significar ser brasileiro no melhor dos casos? Pode significar um homem que consegue sintetizar dentro de si e no seu mundo vital tendências históricas e não históricas aparentemente contraditórias, para alcançar uma síntese criativa, que, por sua vez, não vira tese de um processo histórico seguinte. Portanto, pode significar uma maneira concreta e viva de ser homem e dar sentido à sua vida, fora do contexto histórico, mas nutrido por este. [...] Pode, em outros termos, significar que aqui está surgindo um homem que supera a história e se transforma em lugar no qual a história é criativamente absorvida. (FLUSSER, 1998, p. 54).

Entrevê-se, na expressão de Flusser, um tipo brasileiro aberto à síntese. Embora marcado pelas imposições do positivismo, o brasileiro não se permitiria determinar. Pode-se acrescentar que seria um tipo capaz de se persignar na missa diante do padre, ao mesmo tempo que consulta o pai de santo ou se benze com a rezadeira. Trata-se de alguém voltado para o futuro, tendo a possibilidade de alterar-se em qualquer tempo, escolhendo a vida que vale a pena ser vivida, podendo ser poeta ou operário, sambista, pagodeiro, forrozeiro, funqueiro, erudito ou o que quiser. Não caberiam aqui as dicotomias abissais. Caberia o que indica Bastide (1979, p. 15), referindo-se a um olhar sociológico:

Seria necessário, em lugar de conceitos rígidos, descobrir noções de certo modo líquidas, capazes de descrever fenômenos de fusão, de ebulição, de interpenetração; noções que se modelariam conforme uma realidade viva, em perpétua transformação. O sociólogo que quiser compreender o Brasil não raro precisa transformar-se em poeta.¹⁰

A expressão de Bastide assenta-se com nosso objeto. A obra de Patativa penetra o tecido da cultura, reportando-se ao sertão como seu lugar de fala e traduzindo-o por meio da voz em seu caráter plural e convergente. Por vezes, um lugar de fala marcado pela tensão dialética e não necessariamente dualista. Portanto, mais voltada à mediação do que às rupturas. As diferenças se interconectam. É o que se procurará acentuar no capítulo seguinte.

¹⁰ Para mais detalhes acerca do tema, conferir Pinheiro (2013), especificamente p. 23.

3 AMPLIFICADORES DA VOZ

Constatou-se até aqui que a obra de Patativa do Assaré, em primeiro lugar, passa pela voz, isto é, pelo corpo em gestos performáticos, utilizando-se, portanto, dos meios primários, “aqueles que não precisam de nenhum recurso além daqueles oferecidos pelo próprio corpo, seus sons, seus movimentos, sua gestualidade, seus odores. Entre um corpo e outro não há nenhum artefato” (BAITELLO, 2012, p. 61). A partir de agora, verificar-se-ão os meios pelos quais o poeta foi amplificando seu canto, empregando para isso os meios secundários e terciários:

Os secundários são aqueles que lançam mão de materiais extracorpóreos para deixar ou mandar mensagens. Um corpo imprime seus sinais em um suporte que é recebido por outro corpo. Os meios terciários são aqueles que requerem um jogo de aparatos – um que transmite e outro que recebe os sinais. (BAITELLO, 2012, p. 61).

De acordo com Baitello, os referidos meios são três diferentes maneiras de preencher o vazio entre o eu e o outro. Como se disse, a primeira é presencial, conta com a presença do corpo em viva voz. A segunda fez nascer a escrita. A terceira é fruto da eletricidade e “é instantânea e fugaz como o raio. Mas todas elas têm um elemento em comum: começam no corpo e terminam no corpo” (BAITELLO, 2012, p. 61).

3.1 A escritura da voz

Patativa do Assaré, ainda cedo, aos 16 anos, comprou uma viola – este instrumento tão comum e íntimo para os cantadores populares – e começou a cantar de improviso. Nessa idade, conforme descreve o poeta, “já improvisava, mesmo glosando, sem ser ao pé da viola. Comprei a viola e comecei a cantar também, não fazendo profissão” (ASSARÉ, 2005, p. 10). Isso para dizer que Patativa também se iniciou, por assim dizer, na arte da cantoria, sem necessariamente fazer dela uma profissão. “O certo que eu só cantava ao som da viola atendendo convite especial” (ASSARÉ, 2005, p. 10). Convite especial diz respeito às festas de casamento, aniversários, festas entre amigos, familiares, e às festas populares, como Renovação do Sagrado Coração de Jesus e outras.

A viola, portanto, constitui peça importante nos desafios e cantorias. A melodia repetida pelo cantador é como que a amarração para as rimas ou fonte de inspiração e aguçamento da memória, contribuindo para a improvisação e a

habilidade na composição. E mais que isso, ela é o símbolo da cantoria. Noutras formas de cantoria de improviso, o instrumental varia. Na embolada, por exemplo, o cantador toca pandeiro ou ganzá.

3.1.1 Entre cantoria e cordel

A cantoria e o cordel são duas manifestações artísticas muito comuns no interior do Nordeste brasileiro, especialmente no sertão. Tanto a cantoria como o cordel são expressões ancoradas na cultura oral. A literatura de cordel, como o próprio nome indica, tem mais relação com a escrita, mas na verdade é a “escritura da voz” ou, dizendo de outra forma, “a voz na letra”, naquilo que Zumthor denomina de “índice de oralidade” (ZUMTHOR, 1993, p. 35). Por isso, ambas as expressões são literatura oral, compostas para serem declamadas. No que se refere aos folhetos, Sandroni (2008, p. 13) sustenta que eles se desenvolveram através de performances orais:

[...] não apenas “faladas”, mas também “cantadas”. Eles eram vendidos nas feiras e praças com a ajuda do chamariz constituído pela melodiosa recitação feita por seu editor e/ou vendedor. Depois, em casa, eram de novo cantados por algum membro da família que sabia ler, para deleite e proveito dos ouvintes, incluindo os que não sabiam ler.

Sandroni ainda reforça a convergência entre o cordel e a cantoria. Segundo ele, os grandes improvisadores repentistas tiveram na literatura de cordel o meio de formação para a sua poética. O verdadeiro cantador de repente aprendia de cor folhetos inteiros. Além disso, o modo de composição de ambas as expressões é similar: “As principais formas poéticas empregadas na cantoria, tanto no que se refere à métrica, quanto aos esquemas de rimas, são encontradas também na poesia de cordel. Existe também uma grande similitude de temas entre as duas formas de expressão” (SANDRONI, 2008, p. 13). A esse respeito calha lembrar a observação de Marco Haurélio:

Os poetas populares costumam afirmar que o cordel se equilibra em um tripé que o caracteriza e, de certo modo, o define. Esse tripé é composto por métrica, rima e oração. Métrica e rima dispensam definição. O mesmo não se pode dizer da *oração* que, para os poetas, é aquilo que dá sentido ao texto. Pode estar relacionada à fluência, mas também, pode ser sinônimo de verossimilhança (HAURÉLIO, 2013, p. 111).

Quanto à literatura de cordel em si, é um campo vasto, que encontrou terreno fecundo no Nordeste brasileiro e fez o sincretismo entre os mitos indígenas e as narrativas africanas, gerando, como afirma Carvalho (2002b, p. 43), “um conjunto

fantástico que envolve amor, luta, mistério e fé.” Pode-se afirmar que se trata de um gesto criativo presente “nas culturas que privilegiaram, antes, durante e depois dos processos coloniais, as interações entre a multiplicidade, a variação e os arabescos miniaturais, em diversas camadas, ativadas estas pela mútua pertença entre natureza e cultura (PINHEIRO, 2015, p. 13).

No que se refere ao próprio nome, a literatura de cordel recebe várias denominações, como *folheto*, *livrinho de feira*, *obra*, *cordel*, *romance* etc. A esse respeito, a classificação popular mais frequente que se faz é entre *folheto* e *romance*. Isso se esclarece de acordo com o número de páginas de cada um. Assim, as publicações que contenham de 8 a 16 páginas são denominadas *folhetos*. Já as de 24, 32, 48 e 64 páginas são conhecidas como *romances*. Para além dos nomes que podem ser atribuídos ao cordel, de acordo Ferreira (2014, p. 14),

Considera-se que estes folhetos populares e suas extensões, ou textos de imagens a eles relacionados, se inserem tanto no alcance da longa memória, como vão inscrevendo, em seu bojo, fatos e circunstâncias da história presente, deixando-nos diante de razões poéticas, do vigor de um pensamento mitológico enraizado, em permanente recriação.

A permanente recriação dessa expressão cultural possibilita-a expandir no tecido da cultura em combinatória móvel, adaptando-se, inclusive, aos novos aparatos tecnológicos, sem perder a dimensão encantatória. Quem sabe, por isso, a densidade e variedade de assuntos tratados em seus gestos criativos. De acordo com Câmara Cascudo (1972, p. 28), “o sertão recebeu e adaptou ao seu espírito as velhas histórias que encantam os rudes colonos nos serões das aldeias minhotas e alentejanas. Floresceram, noutra indumentária, as tradições seculares que tantas inteligências rudes havia comovido”. Desse modo, os assuntos dessa criação são infinitos:

Todos os motivos políticos, locais e nacionais fazem nascer dezenas de folhetos, todos em versos, quadras, ABCB, sextilhas, décimas. Rarissimamente aparece o folheto em prosa. Há o registro dos acontecimentos sociais, grandes caçadas ou pescarias, enchentes, incêndios, lutas, festas, monstruosidade, milagres, crimes, vitórias eleitorais. Há a série permanente ao redor dos temas que têm devotos, odisseia de cangaceiros, milagres de santos, prisão de bandidos famosos, fugas espetaculares, sonhos, visões ligadas ao “meu padrinho padre Cícero de Juazeiro” (CASCUDO, 1972, p. 11).

Para Câmara Cascudo (1972, p. 10-11), o cordel é a “literatura do povo”. Segundo o folclorista, a literatura oral, possuindo a característica de transmissão verbal, é anônima, uma vez que seus elementos de formação constituem multidão,

vindos dos horizontes mais distantes e das fontes mais variadas. A oralidade modifica, determinando versões locais, adaptações psicológicas e ambientais.

Ainda no que se refere às temáticas das narrativas de cordel, Sousa (1976, p. 14) apresenta as seguintes terminologias: “folhetos de conselhos, de eras de santidade, de corrupção, de cachorrada, de carestia, de exemplos, de discussão, de pelejas, de pião, de Antônio Silvino, de Getúlio, de Política, de safadeza, e folhetos de propaganda”. Já Suassuna (1977, p. 6) designa o cordel como o romanceiro popular do Nordeste. Ele classifica os folhetos da seguinte maneira: 1) Ciclo heroico, trágico e épico; 2) Ciclo do fantástico e do maravilhoso; 3) Ciclo religioso e de moralidades; 4) Ciclo cômico, satírico e picaresco; 5) Ciclo histórico e circunstancial; 6) Ciclo de amor e de fidelidade; 7) Ciclo erótico e obsceno; 8) Ciclo político e social; 9) Ciclo de pelejas e desafios.

Há outras tantas formas de classificação do cordel. Tratam-se, pois, de expressões variadas e complexas. A divisão em ciclos colabora, mas não expressa toda a abundância dessa expressiva manifestação popular. Os estudiosos procuram organizá-lo, ou delimitá-lo, em ciclos temáticos, contudo é possível considerar o cordel metaforicamente como uma colcha de retalhos: uma grande colcha colorida, confeccionada por uma infinidade de mãos, com tecidos diversos. Cada fio dessa colcha constituiria o colorido da cultura. O interessante é a beleza de cada fio e o papel que cada qual desempenha, integrando, incluindo, mesclando as diferenças. Trata-se de verdadeira mediação, justamente porque a literatura de cordel não é tão só um meio de comunicação. Segundo Martín-Barbero (2013, p. 158), ela é

[...] *mediação*. Por sua linguagem, que não é alta nem baixa, mas a mistura das duas. Mistura de linguagens e religiosidades. É nisso que reside a blasfêmia. Estamos diante de outra *literatura* que se move entre a vulgarização do que vem de cima e sua função de válvula de escape de uma repressão que explode em sensacionalismo e escárnio. Que em lugar de inovar estereotipa, mas na qual essa mesma estereotipia da linguagem ou dos argumentos não vem só das imposições carregadas pela comercialização e adaptação do gosto a alguns formatos, mas também do dispositivo da repetição e dos modos do narrar popular.

Considerando o cordel como mediação, pode-se perceber uma de suas características marcantes: a combatividade. Quiçá pela liberdade que o autor se permite diante da linguagem. Aos poetas parece importar dizer a sua palavra e, por meio dela, explicar o mundo em suas várias possibilidades ao alcance da voz.

No Brasil há uma originalidade profunda da literatura de cordel, essa escrita que mantém a relação com a voz e ao mesmo tempo não hesita em utilizar

técnicas mais recentes disponíveis no mercado. Isso acontece no final do século XIX, durante o século XX e agora, mais recente, com poetas escrevendo e vendendo na internet. (SANTOS, 2018, p. 2).

Isso para dizer que a tradição do cordel brasileiro tem a capacidade de se reinventar, de forma semelhante a um nômade que se adapta aos lugares de falas, assim como se renovam as plataformas que a tecnologia dispõe, conservando o poder encantatório, o significado artístico e a habilidade expansiva. De novo se pode recorrer a Zumthor (1993, p. 57), quando ressalta o lugar dos “intérpretes” medievais: daqueles homens de outrora, portadores da voz poética, que tinham a vocação de proporcionar o prazer do ouvido às suas plateias. Os cordelistas estariam nessa mesma linhagem de artistas que fizeram da voz e do corpo a expressão da palavra e dos gestos.

3.2 Do encanto ao espanto

Patativa se criou em meio a essas manifestações. Na Serra de Santana, a literatura de cordel “[...] era peça obrigatória em todas as casas. Em quase todos os terreiros, se liam em voz alta as histórias fantásticas deitadas na escrita dos folhetos” (FEITOSA, 2003, p. 57). Quando ouviu pela primeira vez a declamação de um cordel, foi como se abrisse uma janela de encantamento e beleza. Um verdadeiro espanto:

Quando eu ouvi alguém ler um folheto de cordel pela primeira vez, aí eu fiquei admirado com aquilo, mas no mesmo instante, eu pude saber que eu também poderia dizer em versos qualquer coisa que eu quisesse, que eu visse, que eu sentisse, não é? Comecei a fazer versinhos desde aquele tempo. Sim, a partir do cordel. Porque eu vi o que era mesmo poesia. Aí dali comecei a fazer versos. Em todos os sentidos. Com diferença dos outros poetas, porque os outros poetas fazem é escrever. E eu não. Eu faço é pensar e deixo aqui na minha memória. Tudo o que eu tenho, fazia métrica de ouvido. [...] A base era a rima e a medida. A medida do verso, com rima, tudo direitinho. Aí quando eu peguei o livro de versificação de Olavo Bilac e Guimarães Passos, aí eu melhorei muito mais. Eu já tinha de ouvido, porque já nasci com o dom, não é? (FEITOSA, 2003, p. 39).

O contato com a poesia de cordel foi como um momento de epifania. Patativa passa a ver o mundo, senti-lo com olhos e tato de poeta. A poesia se torna para ele o espaço da liberdade. Será seu brinquedo, sua distração, mas também peleja, briga, arenga com as palavras, semelhante à luta na batalha pela vida. Nota-se uma característica peculiar do poeta: o ouvido como o primeiro órgão do corpo a ser afetado. E depois a habilidade para compor o quadro poético e retê-lo na memória. O olhar vem em segundo plano. Num estágio inicial, não sentia a

necessidade de pôr nada no papel. Com o passar do tempo, gradativamente vai se aperfeiçoando. O contato com a escrita e com os poetas da língua possibilitou-lhe o acesso às regras de composição e mostrou-lhe a conveniência de escrever poesia no papel:

Toda vida eu criei assim na imaginação. [...] Fazia na minha mente, pensava a história, aquele quadro aí, ia contar ele todo em verso, bem, com toda espontaneidade [...]. Pensava a história na mente, depois era que eu ia passar pro papel. (CARVALHO, 2002a, p. 50-51).

No início, para se tornar cantor, assim como os cantadores e repentistas da terra, Patativa precisava de uma viola. A viola é, por assim dizer, o símbolo que identifica o repentista. Não se concebe um ato performático de um cantor de repente sem o som desse instrumento. Aos 16 anos, com a venda de uma ovelha, Patativa conseguiu comprar a primeira viola. “Comprei a viola e comecei a cantar também, não fazendo profissão” (ASSARÉ, 2005, p. 10). A viola foi o instrumento que o acompanhou em suas cantorias pela redondeza. Da junção cordel e cantoria foi tecendo a trajetória de compositor, cantor e improvisador, ao mesmo tempo que seguia a vida de agricultor, sempre com os ouvidos aguçados para ouvir o invisível, com muita curiosidade e sensibilidade:

Muito curioso para saber das coisas, tudo que eu lia eu guardava aqui na mente. Eu queria ler as histórias, a vida da pátria e isso e aquilo, queria saber das coisas, não queria saber de livro de concordância e isso e aquilo. Agora com essa prática de ler eu pude obter tudo, viu? [...] Eu aprendi lendo. Com a prática de ler a gente vai descobrindo e sabe que nem pode dizer: *tu sois e nós é*. Eu aprendi com a prática. (ASSARÉ, 2001, p. 17).

Muito além dos “livros de concordância”, interessava-lhe conhecer. Chega a dizer que, com a prática da leitura, pôde obter tudo. O “tudo” é representativo: é como se dissesse que todo o seu aprendizado fosse resultado de incansável empenho para ter posse do “letramento”.¹¹ Não obstante, como poeta livre, tinha consciência de que os “livros de concordância e isso e aquilo” são necessários, mas não determinantes. Como afirma Bagno (2007, p. 64), a gramática normativa da língua, ao longo do tempo, passou a ser um instrumento de poder e controle:

A língua passou a ser subordinada e dependente da gramática. O que não está na gramática normativa “não é português”. E os compêndios

¹¹ Palavra que surge nos anos 1980 no vocabulário da educação e das ciências linguísticas. Do inglês *letter*, letra. Do latim *littera*. O sufixo *-mento* denota o resultado de uma ação. Ao “pé da letra”, letramento é “o resultado da ação de ensinar ou aprender a ler e escrever” (SOARES, 2006, p. 18).

gramaticais se transformaram em livros sagrados, cujos dogmas e cânones têm de ser obedecidos à risca para não se cometer nenhuma “heresia”.

Patativa parece totalmente tranquilo quanto a isso. Sabe que tem de conhecer e dominar a letra e os cânones, porém é livre para compor na variedade em que a inspiração o guia. Bastaria um olhar rápido na obra de Patativa para constatar uma poética que foge da rigidez do estabelecido ou, dizendo de outra forma, das regularidades.

3.3 Das ondas do rádio à voz deitada na letra

O rádio teve importância fundamental na trajetória de Patativa do Assaré. Foi por meio das ondas da Rádio Araripe,¹² na cidade do Crato, Ceará, que o canto de Patativa ecoou para além da Serra de Santana e da região do Cariri. Apresentava-se no *Coisas do meu sertão*, programa de “poesia matuta”, conduzido pelo radialista Elói Teles. O programa ia ao ar ao raiar do dia como uma espécie de despertador do sertanejo, que acordava para a lida diária sintonizado na vocalidade poética contida na voz do locutor/declamador. Numa das apresentações de Patativa, o ouvinte foi o filólogo José Arraes de Alencar, que, encantado com as imagens poéticas, com a sonoridade e os ritmos do canto daquele passarinho, desejou conhecê-lo pessoalmente. Desse encontro nasceria a publicação *Inspiração nordestina*, sobre a qual se discorrerá logo à frente.

3.3.1 A voz no papel

Não obstante seu poder de memorização, sua capacidade de decorar (etimologicamente, gravar no coração), o poeta desde cedo teve consciência da necessidade de dominar a escrita, como uma espécie de convergência da voz para a letra. Por meio do escrito, sua obra ficaria acessível à posteridade. Se não toda obra, ao menos parte dela, pois é provável que o poeta tenha levado para o túmulo composições que jamais tenham sido registradas. Sem falar nos versos que certamente se perderam nos lapsos da memória. Contudo, Patativa sempre fez interagir voz e escrita, mesmo nos poemas de cordéis: “[...] se eu tivesse chance de publicar, eu mandava bater à máquina ou no tempo que eu mesmo escrevia, com a minha letra” (CARVALHO, 2002a, p. 51).

¹² A Rádio Araripe pertencia aos Diários Associados, que chegaram ao Crato em 1951.

Nesse sentido, embora o registro escrito não consiga expressar o todo da peculiaridade da fala – tendo em vista que a poesia de Patativa, como já se frisou, é, antes de tudo, um acontecimento oral –, ao menos deixa em si, como lembra Zumthor, os “índices de oralidade”. Assim, consideram-se aqui suas principais coletâneas que da voz passaram à letra.

3.3.2 Inspiração Nordestina

A primeira obra escrita de Patativa, *Inspiração nordestina*, foi publicada em 1956 por Borsi Editor, Rio de Janeiro. O poeta tinha 48 anos de idade. Como referido anteriormente, a iniciativa partiu de José Arraes de Alencar, cearense radicado no Rio de Janeiro, filólogo e apreciador de poesia. Estando de férias na cidade de Crato, sua terra natal, ouviu Patativa recitando numa emissora local, a Rádio Araripe. Percebendo, fascinado, que se tratava de uma poesia digna de apreciação e divulgação, procurou o poeta e o incentivou a publicar.

Num primeiro momento, o poeta hesitou, por saber não ter condições financeiras para custear a publicação. Mas Arraes insistiu e prontificou-se a cuidar inicialmente da parte financeira. Um amigo seu, Moacir Mota, datilografou os poemas ditados por Patativa, que os tinha todos “arquivados” na mente. Com a venda dos exemplares, o poeta foi quitando o investimento, e a partir dessa publicação sua poética foi tomando dimensões mais alargadas, superando as fronteiras do Ceará. O sucesso possibilitou uma segunda edição em 1966, com acréscimo de novos textos e o título *Cantos de Patativa*. Sobre a edição do primeiro livro, o poeta comentou: “Aquilo foi um sonho realizado que eu nem sequer esperava na minha vida!” (CARVALHO, 2002a, p. 66-67).

Em 2006, quarenta anos depois, portanto, essa obra foi relançada com o selo da Editora Hedra.¹³ A coletânea contém 351 páginas, com 82 composições. O livro traz, logo nas primeiras páginas, uma autobiografia de Patativa, escrita em 1955 para a primeira edição, que constitui importante relato da vida do poeta. Não contempla, porém, o prefácio de José Arraes de Alencar, escrito para a primeira edição.

¹³ São desta edição os textos citados neste trabalho.

Pode-se notar, em *Inspiração nordestina*, uma obra permeada de composições que ressaltam as tradições e costumes sertanejos, com suas festas, crenças, ritos e celebrações comunitárias. Poemas como *Eu e o sertão*, *Vida sertaneja*, *A foguêra de São João*, *O puxadô de roda*, entre outros, seguem nessa direção. Para tanto, o poeta, antes de tudo, apresenta-se como *O poeta da roça*.

Sou fio da mata, cantô da mão grossa,
[...]
Só canto o buliço da vida apertada,
[...]
Eu canto o cabôco com suas caçadas,
[...]
Eu canto o mendigo de sujo farrapo (ASSARÉ, 2006a, p. 14-15).

Sendo poeta da roça, canta na “linguagem matuta”, isto é, nos códigos comuns a seus pares, companheiros na lida, no sofrimento, nos sonhos e na esperança. Canta ainda o mendigo, sinalizando seu olhar também para o mundo urbano. Um traço marcante em *Inspiração nordestina* é o ensinamento para a vida: há uma “lição de moral” em praticamente todas as composições. É como se o poeta se sentisse no papel de animador e guia de sua comunidade ouvinte/leitora.

3.3.3 Paisagens do Sertão

Em 1970 Patativa apresenta aos seus leitores/ouvintes mais uma coletânea, intitulada simplesmente *Patativa do Assaré*. O responsável pela seleção foi o professor e historiador cearense J. de Figueiredo Filho. Na introdução, o professor esclarece: “É obra de parceria. O primeiro autor é o poeta PATATIVA DO ASSARÉ (sic). Sou apenas comentarista. O livro está entremeado de meus despreziosos comentários, sorvidos igualmente da experiência, através dos sertões” (ASSARÉ, 1970, p. 8). Uma característica importante da obra, além da poesia, são os relatos do poeta ditos em prosa. Já nos seus 61 anos de idade, discorre sobre episódios de sua trajetória de vida e paixão pela poesia. Todo o seu cotidiano era motivo de inspiração, fosse para fazer graça, fosse para cantar com lirismo a dor ou a esperança. É isso que se pode notar numa visão geral do livro. Para introduzir o leitor em sua então mais nova obra, diz:

É ferro da mesma mina
De Inspiração Nordestina
E Cantos do Patativa
[...]
Êste livro tem o cheiro

Da poeira do Sertão
Quando passa um ano inteiro
Sem cair chuva no chão.
E tem a saudade e a pena
Da sertaneja morena
Que sofre ardente paixão,
Mas, temendo algum enrêdo,
Guarda consigo o segrêdo
Na caixa do coração. (ASSARÉ, 1970, p. 11).

O livro é qual uma conversa não linear. Um diálogo no qual a poesia tem lugar principal. Ora fala o homem Patativa, ora o poeta Patativa, ora também Figueiredo Filho, que apresenta possíveis significados de uma poética múltipla, a qual leva o emblema da mágoa dos sertanejos e do sofrimento humano em razão das injustiças e das épocas de calamidades climáticas. “Sentiu a tragédia da seca em sua própria carne. Seu pecado, que para mim é virtude, é desvendar sempre esse drama do Nordeste de que é protagonista” (ASSARÉ, 1970, p. 15).

A Divina Providência
Sei que há de me perdoar,
Pois, quem vive na indigência,
Sem almoço e sem jantar,
Perde a esperança e a crença,
Em alegria não pensa
Nem quer saber de cantiga.
Aquele que está com fome
Se esquece do próprio nome,
Só se lembra da barriga. (ASSARÉ, 1970, p. 23).

A estrofe é da composição *Minha reza*, inspirada num contexto de calamidade climática que, no interior do Ceará, ficou conhecida como “a seca de 58”. O poema evidencia a história de um generoso senhor, de nome Joaquim Ferreira dos Santos, que, tendo boa reserva de milho, resolveu socorrer os sertanejos da vizinhança, vendendo milho fiado e sem prazo para pagamento. Mais do que a bondade desse homem, é interessante observar a figura de um sertanejo que aparece anônimo, mas é o dono da fala que percorre todo o poema. Ele tinha cinco filhos para alimentar e, sem outro meio, resolve apelar ao “paiol de seu Joaquim”. Foi dormir pensando na ida no dia seguinte, porém acordou fraco e, para encontrar forças, ajoelhou-se em oração. Enquanto rezava, não tirava o milho da memória. De repente, deu-se conta de que estava rezando “Glória Joaquim Ferreira dos Santos” em vez de “Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo”. Então procurou atentar mais na reza e recorreu à Santa Madre. Retomando a oração, ainda conseguiu dizer “em nome do Padre”, mas, ao dizer “e do Filho”, atrapalhou-se e

deu-se conta de que estava pronunciando: “Seu Joaquim, inda tem milho?” Desta forma conclui:

E então, como quem se enfeza,
Já bastante aperrado,
Caçando na mente a reza
Que mamãe tinha ensinado,
Segui na mesma peleja:
Bendito e louvado seja
O cidadão verdadeiro,
Pra sempre seja louvado
Quem vende milho fiado
No distrito do Barreiro. (ASSARÉ, 1970, p. 25).

A louvação ao homem, que o poeta chama de verdadeiro cidadão, ilustra a total dependência do sertanejo, no momento sem reserva alguma para enfrentar o problema da seca e da fome. A alegria é tamanha, que, em sua reza, confunde os nomes da divindade com aquele que o socorre, sinalizando assim para uma possível crítica, segundo a qual o problema da seca não é somente culpa dos céus, mas sua solução está sobretudo nas mãos dos homens. Nessas e noutras composições, Patativa mostra a face cruel da seca e os desmandos dos governos omissos no papel de criar políticas que atendam às necessidades seculares do semiárido e dos que nele moram. No entanto, o sertão não é feito somente de secas, e isso fica evidente na totalidade da cantoria do poeta, especificamente na obra em questão. Em *O retrato do sertão*,¹⁴ ele não poupa versos e rimas para cantar as belezas naturais e as riquezas sertanejas:

Se o poeta marinheiro
Canta as belezas do mar,
Como poeta roceiro
Quero meu sertão cantar. (ASSARÉ, 1970, p. 38).

Essa composição pode ser considerada verdadeiro hino de amor ao sertão. É também uma toada nostálgica de um tempo passado, um sertão que – embora ainda muito rural e envolto em carências materiais –, pareceria, nas palavras do poeta, mais belo e um lugar no qual a vida comunitária fruía com muito maior naturalidade. É uma narrativa para as novas gerações não deixarem apagar um passado de luta, resistência e espírito festivo do sertanejo: nas noites enluaradas, nas debulhas de feijão, nas corridas de cavalo, nas noites de São João, e assim por diante. Mas isso não quer dizer que se trate somente de um canto de saudade.

¹⁴ Esta composição será analisada no Capítulo 4.

Trata-se também de um canto representativo de um sertão ainda vivo, marcado pelo espírito alegre e cheio de fé de um sertanejo que, segundo as rimas do poeta, é

Esta gente boa e forte
Para enfrentar consequências,
Que zomba da própria sorte
Com sobrada paciência. (ASSARÉ, 1970, p. 41).

É possível afirmar que toda a obra de Patativa é um quadro, uma pintura do sertão, e o livro *Patativa do Assaré* é um resumo significativo disso, o essencial, como se costuma dizer a respeito da globalidade de uma obra. É, pois, o retrato do sertão, descrevendo os contrastes da vida sertaneja e, por vezes, até tendendo para uma espécie de fatalismo, como se o sofrimento e o padecer estivessem determinados. Noutras vezes, essa visão do mundo é superada, e o destino do sertanejo aparece como uma constante transformação, anunciando um devir de esperança e prosperidade, tendo o sertanejo como sujeito dos rumos de sua própria história. A obra do poeta não se permite fechar em um único ponto. Ela toma partido e, ao mesmo tempo, abre brechas para que o leitor/ouvinte tire as próprias conclusões.

3.3.4 Cante lá que Eu Canto cá

Poetas niversitário,
Poetas de Cademia,
De rico vocabularo
Cheio de mitologia;
Se a gente canta o que pensa,
Eu quero pedir licença,
Pois mesmo sem português
Neste livrinho apresento
O prazê e o sofrimento
De um poeta camponês. (ASSARÉ, 2002, p. 17).

É com essas estrofes que, em 1978, vem a público nova antologia de Patativa do Assaré: *Cante lá que eu canto cá*, pela Editora Vozes. Dessa vez o incentivador da publicação foi o sociólogo Plácido Cidade Nuvens.¹⁵ Essa compilação pode ser considerada obra da maturidade de Patativa. São 105 composições, das quais 66 inéditas, com os mais variados temas sertanejos. Provavelmente seja a obra que maior visibilidade deu ao poeta, uma vez que foi distribuída por todo o país. A publicação a que se teve acesso é de 2002, na sua 13ª edição. Na apresentação do livro, assim é dito a respeito do objetivo da obra:

¹⁵ O professor Plácido Cidade Nuvens (*in memoriam*) também publicou *Patativa do Assaré – um clássico*, pela Editora Província, em 2002.

O objetivo é simples: documentar a presença marcante de *Patativa do Assaré* na história da cultura popular caririense em toda sua autenticidade original. [...] Apreendê-lo em sua originalidade mais autêntica. Tanto é que a ele mesmo foi confiada a tarefa de selecionar e ordenar os poemas. Assim, o leitor poderá senti-lo em sua força original e o estudioso procurará compreendê-lo *in natura*, sem comentários nem interpretações.

Dois estudiosos fazem a apresentação da antologia: o antropólogo Francisco Salatiel de Alencar e o já referido professor Plácido Cidade Nuvens. Para o primeiro, o canto de Patativa não é de protesto nem de revolta, mas de compaixão. Em seus termos, a mentalidade do poeta “mostra-se sadiamente cristã, enraizada na tradição religiosa da Bíblia que vê, nos pobres e injustiçados, os prediletos de Deus, do Deus de Jesus Cristo Libertador” (ASSARÉ, 2002, p. 10). Nesse sentido, um dos traços característicos de Patativa seria a compaixão: uma poética devotada ao sofrimento experimentado pela comunidade sertaneja excluída. Ilustrativo desse ponto de vista é o poema *Ingratidão*, em que o poeta se põe numa espécie de diálogo aberto com o Cristo, contando-lhe o que se passou com um camponês oprimido. Mas, ao mesmo tempo que se dirige ao Filho de Deus, parece se comunicar também com uma plateia. Conta ele:

A historia do pobre João,
Aconteceu mesmo aqui,
Nesta invejada nação,
Nas terras do meu Brasí.
Sem um raio de esperança
Começou derne criança
A trabaíá no roçado,
Pro causa das consequença
Dos home sem consiença,
Já nasceu sendo agregado. (ASSARÉ, 2002, p. 192).

O poema é composto de 19 estrofes, cada uma com dez versos, totalizando 190 versos. Nas sete primeiras estrofes, o narrador se concentra no exemplo de Jesus Cristo, dirigindo-se a ele como modelo, por seu padecimento na cruz para o mundo melhorar. Refere-se às suas pregações na Palestina: de paz, amor e igualdade. Ressalta que, para provar seu poder, Jesus fez aleijado correr e morto ressuscitar e, além disso, no ápice do sofrimento, perdoou àqueles que o mataram na cruz. O poeta, portanto, faz toda uma contextualização a respeito de Cristo para finalmente dizer que, apesar de todo esse empreendimento, a humanidade não aprendeu a ser feliz. Aprendeu a desenvolver-se no poder da ciência e até viajar à Lua, mas descuidou na prática do amor:

Tá tudo disinvorvendo

Nas descobertas importante,
Mas o sabido vivendo
A custa do inguinorante. (ASSARÉ, 2002, p. 192).

O “sabido”, no contexto da narrativa, é um patrão que cruelmente explora o pobre João e sua família, na dura lida da fazenda. Sucedo que certo dia, enquanto João cortava uns galhos secos de um cajueiro, caiu lá de cima e “esbagaçou a bacia” na terra dura, ficando impossibilitado para o trabalho. Se o patrão já era carrasco, ainda mais o será depois de tal acidente: abandona o operário na hora em que mais precisava de socorro. João fica numa situação de total abandono em quarto de hospital, vivendo verdadeiro calvário, e só conta com a ajuda das “mué piedosa”. É interessante esse detalhe da presença da mulher na *via crucis* de João. Na narrativa bíblica, as mulheres estão muito presentes no caminho de Cristo até a crucifixão.¹⁶ Para completar ainda mais sua situação de abandono, o operário nem sequer tinha “a carteira do sindicato Rurá”. Ou seja, estava totalmente desprovido de qualquer proteção do Estado; era, portanto, um homem sem cidadania, excluído.

Assim, com base nesse quadro feito pelo poeta, tendo como ponto de partida a pessoa do Cristo em contraposição àqueles que o mataram, poder-se-ia concluir que, nesse caso, João seria “outro Cristo” hoje; e o patrão, nomeado no poema como “fazendeiro judeu”, representaria o sistema injusto que escraviza pessoas em nome do progresso e só as vê enquanto podem produzir. Daí a conclusão do poeta:

Todos sofrimento e dô
Que isiste no mundo intero
Não é sô do moradô
Da queda do cajuero,
Do pobre João agregado;
Este mundo de pecado
Tá todo cheio de João
Padecendo vida amarga
A serviço do patrão. (ASSARÉ, 2002, p. 195).

Dessa maneira, o sofrimento e a dor de alguém nos rincões do sertão, aqui condensados na pessoa do operário João, são também o padecimento de quem é pobre e explorado no mundo inteiro. Como quem tem a posse de uma voz

¹⁶ Na tradicional “via-sacra” celebrada pelos cristãos na Quaresma e especialmente na sexta-feira da Paixão, há três Estações em que as mulheres se fazem presentes: na Quarta Estação, Jesus se encontra com sua Mãe; na Sexta Estação, Verônica limpa o rosto de Jesus; na Oitava Estação, Jesus encontra as mulheres de Jerusalém.

necessária, porque portadora de espécie de profecia, o poeta brada noutra composição, intitulada *Eu quero*:

Eu quero o agregado isento
Do terrível sofrimento,
Do maldito cativo,
Quero ver o meu país
Rico, ditoso e feliz
Livre do jugo estrangeiro. (ASSARÉ, 2002, p. 17).

Esse poema é também elucidativo do aspecto compassivo da poética de Patativa. É nesse sentido que a obra *Cante lá que eu canto cá* se apresenta na sua totalidade, revelando uma sensibilidade poética, enraizada no sertão, que se reveste de força contestatória, tomando para si as dores da comunidade dos que sofrem. Além disso, o poeta, em suas composições e visão do mundo, vislumbra aspectos do cotidiano camponês que, para a multidão, poderiam passar invisíveis, por aparentemente serem secundários e efêmeros. Isso, porém, no olhar do poeta, torna-se lampejos de inspiração e fonte para a enunciação de uma palavra duradoura. Como ressalta Coutinho (2008, p. 84-85):

[...] o poeta é capaz de absorver as experiências dos semelhantes, colocá-las dentro de si, torná-las suas próprias graças à simpatia imaginativa. Destarte, o que ele traduz são os sentimentos da comunidade também, e por isso ele lidera pelo seu canto, que é de todos. O poeta fala não apenas em seu nome, mas exprime os instintos universais da humanidade.

Seria justamente nesse sentido que o poeta de Assaré entoava seu canto, traduzindo nele a dor, o abandono, o “peso da cruz”, bem como a esperança e a alegria que o sertanejo leva dentro de si.

3.3.5 Espinhos e Flores

Em 1998 Patativa publica mais uma coletânea de poemas, *Ispinho e fulô*, com 79 composições, das quais 71 inéditas. O volume foi editado pela primeira vez pela Imprensa Oficial do Ceará. O volume conta, logo na abertura, com um depoimento autobiográfico do poeta, concedido ao cineasta Rosemberg Cariri, articulador da antologia, o qual também dirigiu um curta-metragem sobre Patativa no mesmo ano. A Editora Hedra reeditou essa compilação em 2005 em sua coleção Literatura Popular.

Na grande maioria dos poemas, é notável o viés social, com evidência para o problema dos camponeses sem-terra. Poemas como *A terra é nossa*, *Reforma agrária* e *Lições do pinto* vão nessa direção. Também *Antônio Conselheiro* e *O*

beato Zé Lourenço, duas personagens representativas da história de lutas e conflitos pela terra nos sertões, tomam parte nessa abordagem. Dessa vez, porém, o poeta, em vez do famoso *Cante lá que eu canto cá*, prefere declamar *Canto aqui e canto acolá*. Isto é, embora o sertão seja sempre sua fonte inspiradora, seu olhar agora também se volta para a cidade, precisamente para os problemas que afligem os mais pobres, pois é para lá que acorrem os retirantes sertanejos. No poema *O agregado e o operário*, o poeta assim se expressa:

Procurando resolver
Um espinhoso problema
Eu procuro defender
No meu modesto poema
Que a santa verdade encerra,
Os camponeses sem terra
Que o céu deste Brasil cobre
E as famílias da cidade
Que sofrem necessidade
Morando no bairro pobre. (ASSARÉ, 2005, p. 303).

O livro, no entanto, não pode ser considerado simplesmente um manifesto político. Ele ultrapassa esse aspecto. Trata-se de uma poética política no sentido clássico do termo, isto é, que veicula a compreensão do homem como um ser político. A relevância política da obra é justamente essa, porque o poeta faz emergir de seu meio social uma palavra nascida da realidade do povo e que pede ação. Além disso, é importante observar o modo criativo como a poesia é articulada: a sensibilidade e a lucidez com que o poeta lida com a linguagem deveriam ser o item primordial a ser notado, pois, antes de tudo, ele é um especialista da linguagem e, de forma autêntica, compõe sua poética.

Nesse sentido, a narrativa em modo de fábula encontra relevo nessa obra de Patativa. Por exemplo, em *A garça e o urubu*, ele trata do preconceito de cor de um modo muito simples, densificando, em poucos versos, um problema secular e de difícil abordagem. Qualquer criança que lesse/ouvisse esse poema certamente aprenderia que as diferenças de cor não seriam empecilho para a boa convivência em lugar nenhum no mundo. Em *O boi zebu e as formigas*, ensina que não importa a aparência nem a força; importa mesmo é a organização e o trabalho feito em união. Por mais que a força oposta se apresente poderosa, o povo organizado, todo junto, pode muito mais. Já em *O galo egoísta e o frango infeliz*, a triste sorte de um frango e o poder irrepreensível de um galo são particularmente curiosos. Nesse

poema a linguagem do sagrado é mesclada ao erotismo e à sociologia, entre outros aspectos.

O enredo de *O galo egoísta e o frango infeliz* trata de um frango que, vivendo numa “estrutura social” repressiva, decide conversar com o seu senhor, um cruel galo comandante do terreiro, a fim de cobrar seus direitos. Ocorre que, mesmo sendo já “donzelo frango”, vivia sem gozar prazeres com galinha alguma. Para isso precisava da permissão do “imperador” do galinheiro, que tinha três dezenas de galinhas apenas para o seu “gasto”. Sendo impedido de viver dentro das “leis da natureza”, restava ao reprimido frango alimentar a esperança de que seu problema fosse resolvido pelo “mandatário”:

Com o fim de fazer esta conquista
Muito alegre o seu sonho alimentava.
A seiva galinácea borbuhava
Mostrando o sangue na vermelha crista. (ASSARÉ, 2005, p. 34).

Aflito ante o poder do chefe e sempre temeroso de seus “cruéis esporões”, mesmo assim encontrou forças para expressar o que pensava. No entanto sua atitude foi considerada atrevimento e desrespeito às “sagradas penas” de Sua Alteza, o galo, que aproveitou o ensejo para fazer solene discurso, ouvido por todo o terreiro, até pelos pintinhos. Este discorreu sobre sua própria vida como a mais bela epopeia: conhecido e querido em todo o mundo como cantor das madrugadas, rei dos terreiros, aquele que louvou o nascimento de Cristo e sinalizou a falsidade de São Pedro contra ele na antiga Galileia, sendo também inspiração para os poetas e fonte da lira de um deles, Catulo. Finalmente o galo decretou a sentença para o humilhado frango:

Frango estúpido, veja quem sou eu,
Vai cumprir paciente o seu tormento
E não queira invejar com o seu lamento
Esta sorte que Deus me concedeu.

Sofrerá de uma faca a crueldade,
Só assim pagará em um momento
Este seu monstruoso atrevimento
Contra minha suprema autoridade. (ASSARÉ, 2005, p. 36-37).

O poeta, utilizando-se de uma linguagem alegórica e fabular, põe em cena questões referentes a regimes totalitários e até mesmo a certos regimes democráticos, que negam ao homem o espaço da pluralidade de ideias, isto é, tolhem o que é mais sagrado: a liberdade. Aliás, o “atrevimento” do frango não é

outra coisa senão um grito por liberdade. A referência à necessidade de prazer com as galinhas pode ser vista numa perspectiva mais abrangente, no sentido de alegria de viver, de felicidade plena.

É digno de nota também o apelo à justificativa autoritária da prerrogativa divina. Esse é um risco de dimensões trágicas, chegando ao sacrifício de vida, como foi o caso da sentença imposta ao frango. Ao final, o poeta questiona: “Será que há também depois da morte um Paraíso para os animais?” Como a ironizar a conhecida justificativa de que uma vida de tormento nesta terra recebe recompensa noutra.

Ademais, outro aspecto interessante em *Ispinho e fulô* é o emprego constante de vocabulário religioso. Nomes como Divina Providência e Divino Mestre são recorrentes nos poemas, sem falar noutros sinônimos referentes ao nome de Deus na mentalidade cristã. No entanto o mais digno de observação são as imagens poéticas e a filosofia presentes de uma ponta a outra do livro:

A vida tem um tempero
De alegria e de rigô
Derne o mais pobre trapero
Ao mais ricaço dotô
Na roda desta ciranda
O mundo intero disanda,
Não ficou pra um sozinho,
O sofrimento é comum
A estrada de cada um
Sempre tem fulô e ispinho. (ASSARÉ, 2005, p. 27).

Desse modo, o poema que intitula a antologia pode ser lido como a metáfora da vida. A existência evidentemente tem o tempero da alegria, no entanto, segundo a perspectiva da presente poética, a parcela de sofrimento seria maior. Todos, sem escapatória, estariam dentro de uma ciranda, experimentando a parte de dor que o “autor da natureza” teria deixado a cada um. Aqui o eu poético é pessimista ou realista quanto à existência? Possivelmente os dois. Em sua leitura, a morte “é a derradeira furada do ispinho da nossa vida”. Embora o sofrimento seja inevitável, o homem, porém, como um ser livre, é capaz de amenizar a dor, pois “a Providência Divina não nos deu a triste sina de sofrer o que sofremos”, lembra o poeta em *Nordestino, sim, nordestinado, não*. De forma que compete ao leitor/ouvinte a tarefa de interpretar os sentidos apontados pela obra e tirar deles suas próprias conclusões, uma vez que a obra é aberta.

3.3.6 Aqui Tem Coisa

No ano de 1994, em homenagem aos 86 anos de vida de Patativa, a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará publicou *Aqui tem coisa*, uma coletânea de 59 composições, das quais 47 inéditas. Em 2004 essa obra foi reeditada com o selo da Editora Hedra. Se em *Ispinho e fulô* o “destino” é tema recorrente, em *Aqui tem coisa* é ressaltada a pergunta a respeito de quem impõe o destino de sofrimento a tantos brasileiros.

Fala sobre o sofrimento,
Do grande padecimento
Da pobre classe operária
E do agregado sem nome
Pedindo Reforma Agrária. (ASSARÉ, 2004, p. 9).

Logo no início, a pergunta é pela problemática dos menores abandonados urbanos. *Menino de rua* é o primeiro poema depois da composição *Aqui tem coisa*, que apresenta e intitula a obra. O olhar do poeta, portanto, desloca-se para o mundo da cidade.

Garoto eu desejo que em vez deste inferno
Tu tenhas caderno
Também professor
Menino de Rua de ti não me esqueço
E aqui te ofereço
Meu canto de dor. (ASSARÉ, 2004, p. 11).

Embora o sertão continue sendo o ponto de partida, a temática dos poemas segue, em alguma medida, assuntos relacionados ao universo urbano, ou mesmo é possível perceber uma ponte entre sertão e cidade. Em *Melo e meladeira*, apresenta em poucos versos a situação em que o ex-presidente Fernando Collor de Mello deixou o Brasil e o satiriza com o mote: “este presidente Mello fez a maior meladeira”. Nessa composição, a linguagem denuncia que o olhar e o ouvido do poeta estão atentos aos gritos e apelos das ruas:

Grita a classe revoltada
De avenida em avenida,
Vendo a pátria transformada
Em panela mal mexida. (ASSARÉ, 2004, p. 17).

É notável que a linguagem dos poemas, em sua maioria, segue mais a variação corrente e menos a que o poeta chama de “cabloca” ou “matuta”. Não é supérfluo observar que, quando a composição está diretamente relacionada à vida sertaneja, os versos não se furtam a esse modo peculiar de fala. Quando se trata da

mescla entre sertão e cidade ou mesmo quando o assunto é urbano, a fala é outra. Vejam-se, nesse sentido, os seguintes exemplos:

O caçadô

Mode sustentar a fãmia
Passo a noite e de dia,
Sou obrigado a caçá
Do sertão até a serra,
É bem pouca minha terra
Não tenho onde trabaiá. (ASSARÉ, 2004, p. 174).

O bode de Miguel Boato e o efeito da maconha

Totonho por um capricho,
Vendo Miguel maconhado
Disse: vamos ver o bicho
Que está ali no cercado
E na vista do marchante
Era um bode extravagante
Do tamanho de um camelo
Miguel com gosto sorria,
Coitadinho! Não sabia
Do seu grande desmantelo. (ASSARÉ, 2004, p. 121).

Aqui tem coisa apresenta uma poética essencialmente sertaneja, com sua peculiar ancoragem na oralidade, mas também com fortes características urbanas. É como se o livro mesclasse o trajeto do poeta. Se fosse feita uma retrospectiva à sua primeira publicação, *Inspiração nordestina*, não seria custoso perceber isso. No entanto, ainda que os tempos mudem e o poeta expanda seus horizontes, permanecem sua lucidez e o viés combativo, a peleja com a palavra e com a vida, bem como a consciência de que sua missão é sempre dizer a palavra necessária: seja para “proteger” as famílias das más influências das mensagens televisivas (por exemplo, no poema *Presente de zigradave*), seja para animar os que não têm terra a seguirem firme na luta (*Reforma agrária é assim*). Ele parece se sentir confortável na tarefa de animador de sua gente. O leitor/ouvinte tem a liberdade de entrar na obra e descobrir o que realmente lá existe.

3.3.7 Outros nomes¹⁷

Além das publicações acima, convém ressaltar *Balceiro*, lançamento de 1991, com poemas de mais de 20 poetas da cidade do Assaré, entre os quais

¹⁷ Importante apanhado geral da produção sobre Patativa pode-se conferir em FENSKE, Elfi Kürten. Patativa do Assaré: o poeta do sertão. Pesquisa, seleção e organização de E. K. Fenske. *Templo Cultural Delfos*, Rio de Janeiro, ago. 2013. Disponível em: <www.elfikurten.com.br/2013/08/patativa-do-assare-o-poeta-do-sertao.html>. Acesso em: 6 mar. 2018.

Patativa. O organizador do trabalho foi o próprio poeta e seu sobrinho Geraldo Gonçalves.

No ano de 2001, foi publicado *Patativa do Assaré, uma voz do Nordeste*, pela Editora Hedra, com seleção, organização e introdução de Sylvie Debs. Trata-se de um estudo que apresenta o poeta e sua obra, dando destaque à sua produção cordelista. Evidencia um Patativa popular com uma poesia essencialmente narrativa, que o coloca ao lado de referências literárias como *A bagaceira* (José Américo de Almeida), *Pedra bonita* (José Lins do Rego), *Vidas secas* (Graciliano Ramos), *O quinze* (Raquel de Queiroz), *Grande sertão: veredas* (Guimarães Rosa) e outros. Constata-se em seus cordéis “a presença de numerosos temas habitualmente abordados na literatura popular nordestina: o ciclo religioso e o messianismo, a tradição épica, a descrição da vida no Nordeste com seus flagelos, caatinga, inundações, secas, migrações [...]” (DEBS, 2001, p. 24-25).

No que se refere ao estudo da poética patativana e ao interesse criterioso por ela, merecem especial menção os trabalhos de Gilmar de Carvalho, professor doutor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará. Em 2000 ele publicou uma antologia intitulada *Patativa do Assaré*, pela Fundação Demócrito Rocha. Em 2002 lançou, com o selo Omni Editora Associados Ltda., *Patativa do Assaré – poeta pássaro*, fruto de um dia de entrevista com Patativa, em 15 de fevereiro de 1996, percorrendo sua trajetória de vida. É importante material para quem deseja entrar em contato com a obra e o pensamento de Patativa. Outra publicação interessante do mesmo autor é o livro *Patativa do Assaré – pássaro liberto*, uma coleção de ensaios sobre o poeta. Editada pelo Museu do Ceará, a obra também está disponível em PDF.¹⁸

Digo e não peço segredo é uma publicação de 2002, pela Editora Escrituras. É um livro biográfico, organizado por Tadeu Feitosa. Do início ao fim é o poeta que fala e declama a trajetória de sua vida e obra. Merecem destaque as fotografias, revelando a paisagem, o cenário e o meio no qual o poeta viveu e se inspirou. Feitosa também defendeu doutorado sobre Patativa, e sua tese virou livro, com o título: *Patativa do Assaré – trajetória de um canto*, publicado em 2003.

¹⁸ Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/banco/patativa-passaro-liberto-livro-de-gilmar-de-carvalho>>. Acesso em: 14 abr. 2018.

Em 2004 Nankin Editorial e a Editora UFC publicaram *Patativa do Assaré: as razões da emoção (capítulo de uma poética sertaneja)*, de Cláudio Henrique Sales Andrade. Entre outros aspectos importantes, o autor apresenta um Patativa popular e também clássico, profundamente enraizado na tradição dos *desafios* dos cantadores. Outra relevante publicação é *Os melhores poemas de Patativa do Assaré*, antologia organizada por Cláudio Portella e publicada em 2006 pela Global Editora. Apresenta valiosa introdução (estudo) acerca do poeta e sua obra. Em 2010, o autor desta tese lançou o livro *Patativa do Assaré: porta-voz de um povo*, pela Paulus Editora.¹⁹ A obra enfatiza os aspectos do sagrado presentes na obra do sertanejo.

Vale ainda ressaltar que Patativa recebeu quatro títulos de doutor *honoris causa*.²⁰ Quando recebeu a homenagem da Universidade Federal do Ceará, o poeta assim improvisou:

Com a minha timidez
Julgando, por minha vez,
Fico até encabulado
Um poeta agricultor
Com três títulos de doutor
Sem nunca ter estudado.

Não estudei em colégio
Meu estudo é privilégio
Que a natureza me deu
Estes universitários
De fino vocabulário
Conhecem mais do que eu. (ASSARÉ, 2006b, p. 137).

Patativa também é tema de filmes,²¹ peças teatrais,²² festivais, reportagens, ensaios, homenagens e outros. A ressonância de sua voz alcança os variados meios artísticos e culturais: ele fez várias apresentações na TV, tendo inclusive tido participação especial em novela da Rede Globo (*Renascer*, 1993) e sido entrevistado por Jô Soares (SBT, 1993).

Convém ainda salientar que a obra *100 cordéis históricos segundo a Academia Brasileira de Literatura de Cordel*, de 2008, contempla uma composição

¹⁹ Cf. A. I. A. BRITO, 2010.

²⁰ Universidade Regional do Cariri – URCA (1989), Universidade Estadual do Ceará – UECE (1999), Universidade Federal do Ceará – UFCE (1999) e Universidade Tiradentes de Sergipe (1999).

²¹ De Rosemberg Cariry: *Patativa de Assaré: um poeta camponês* (documentário de curta-metragem, 1979), *Patativa do Assaré: um poeta do povo* (curta-metragem, 1984), *Patativa do Assaré: Ave poesia* (longa-metragem, 2009). De Ítalo Maia: *Patativa* (animação, documentário, 2001).

²² A Cia. do Tijolo, por exemplo, tem uma peça em homenagem ao poeta, a qual conta a trajetória de vida e obra de Patativa. A peça se intitula *Concerto de ispinho e fulô*, com circuito nacional.

de Patativa do Assaré cujo título é *Abílio e o seu cachorro Jupi*. Trata-se da história de um menino abandonado pelos irmãos no meio da mata. Este vive mais de três anos numa caverna, na companhia de seu cachorro, Jupi, alimentando-se de caça e de frutas. Depois, por meio de um recado divino, o menino encontra abrigo na casa de uma viúva rica, porém sozinha. Esta o acolhe como a um filho e o faz herdeiro de todas as suas posses. Abílio torna-se rico, casa-se com uma donzela e leva uma vida muito boa. Depois de três anos, aparecem em sua casa dois forasteiros pedindo ajuda. São seus dois irmãos. Ambos viviam a mendigar pelo mundo após terem sofrido terríveis penas na cadeia. Abílio os acolhe e lhes revela quem ele é. Perdoados, os dois começam uma nova vida de fartura e de alegria junto ao irmão. É possível notar que a composição faz uma intertextualidade explícita com a narrativa bíblica de José do Egito.

3.4 O passarinho tradutor é traduzido

Parte da obra do poeta do Assaré foi traduzida.²³ Uma interessante tradução foi iniciativa do pesquisador italiano Carlo Beschi. Estando ele em terras brasileiras, precisamente no Ceará, em 2003, conheceu a poética de Patativa e sentiu-se atraído pela estranheza que aquela poesia lhe causou. Em 2005, quando teve acesso ao disco *A terra é naturá*, Beschi pôde ouvir os poemas recitados na voz do poeta. Graças a essa escuta, o estudioso finalmente se encantou com o canto da “ave sertaneja”. Como já vinha imbuído de interesse pelas expressões da arte popular, sobretudo pelo universo da literatura de cordel, o italiano muniu-se para traduzir a poesia “cabocla” de Patativa. Começou a empreitada em 2006, sempre levando em conta a matriz oral, o ritmo, a rima, a musicalidade. Vale conferir uma estrofe traduzida de *Caboclo roceiro*:

Tu és, nesta vida, um fiel penitente,
Um pobre inocente no banco do réu.
Caboclo, não guardes contigo esta crença,
A tua sentença não parte do céu.

Tradução:

Ma sei, in questa vita, un altro innocente,
Seduto silente nel banco dei rei.

²³ Nomes como Colin Henfrey, do Institute of Latin American Studies, da Universidade de Liverpool, Inglaterra, e Raimundo Cantel, da Sorbonne, França, são referências a respeito da divulgação da poética de Patativa. O primeiro, relativamente à obra *Cante lá que eu canto cá*. O segundo, ao livro *Inspiração nordestina* (cf. CARVALHO, 2002a, p. 120-121). Além disso, Sylvie Debs e Jean-Pierre Rousseau traduziram o poeta para o francês.

Dimentica, uomo, la tua convinzione,
La tua punizione non nasce nei cieli.²⁴

Os versos acima podem ser conferidos no *site*²⁵ de Beschi, no qual constam 13 poemas traduzidos de Patativa. É possível também encontrar ali breve apresentação sobre o poeta, a obra, o contexto, a crítica e, é claro, a tradução. Patativa, segundo informa Beschi, é “probabilmente, uno dei grandi nomi della poesia brasiliana del Novecento”.²⁶

²⁴ Disponível em: <<http://patativa.gnumerica.org/sito/poesie/01.php>>. Acesso em: 6 mar. 2018.

²⁵ Disponível em: <<http://patativa.gnumerica.org/sito/poesie.php>>. Acesso em 6 mar. 2018.

²⁶ Disponível em: <<http://patativa.gnumerica.org/sito/>>. Acesso em: 6 mar. 2018.

4 AS IMAGENS DO SERTÃO – *corpus de poemas*

“Uma imagem literária diz o que nunca será imaginado duas vezes.”

(Gaston Bachelard)

No conjunto desta abordagem, procura-se discorrer sobre a totalidade da trajetória de vida do poeta Patativa do Assaré e a soma de sua obra, desde o corpo em viva voz aos meios técnicos, como o rádio, a escrita, o cinema, outras artes, até os campos vastos da internet. Desde o início deste trabalho, procurou-se delimitar o campo de estudo na perspectiva da imagem, o que se tentou pontuar de forma transversal. Agora, no presente capítulo, lança-se o olhar, de modo direto e específico, para a análise das imagens do sertão contidas no *corpus* de poemas selecionados.

Quanto aos poemas escolhidos, haveria outras tantas possibilidades de seleção, porque, como já se acentuou, a poética de Patativa é vasta. No entanto, o critério que norteou a escolha foi a ideia de que deveriam constituir, por assim dizer, uma síntese dos grandes temas do poeta. Daí os três poemas: *Linguagem dos óio*, *A festa da natureza* e *Retrato do sertão*.

Em uma tentativa de síntese introdutória ou prospectiva dos poemas selecionados, poder-se-ia antecipar que *Linguagem dos óio* é uma composição, com traços de humor, na qual o poeta expressa a capacidade dos “orgo visioná”, de revelar o que estaria além daquilo que os olhos humanos aparentam ou podem ver, ou até mesmo disfarçam ver. *Retrato do sertão*, como o próprio título expressa, é, de fato, uma tentativa de apreender, em uma composição única, um quadro completo do sertão. *A festa da natureza* é como que um hino à criação, uma espécie de exaltação ao torrão sertanejo, que, por trás de uma pobreza aparente, esconderia uma beleza incomparável.

Contudo, antes de adentrar o universo da imagem em cada composição escolhida, será apresentada uma faceta importante da obra de Patativa: a presença dos passarinhos em vários de seus poemas. A presença dos pássaros figura como uma introdução do campo da imagem em Patativa, uma vez que, partindo do

pequeno, isto é, dos passarinhos, o poeta expande sua obra para os grandes temas, como a natureza, o homem e o sentido da vida.

4.1 A paciência do conceito

Quando se fala em imagem, a primeira ideia que vem à mente é algo assemelhado ao real; ou capaz de retratar, de imitar o real. Sobre isso já se refletiu quando se fez referência a certa tensão entre voz e escrita (cf. Seção 2.1). O filósofo Platão, por exemplo, não considerou a escrita um meio adequado para a verdadeira educação. Talvez porque a escrita, enquanto imagem gráfica, seria incapaz de dizer o real. O real seria desvelado nos embates em viva voz. A obra escrita do filósofo é toda em forma de diálogo. Isso justamente para atenuar a letra e acentuar a presença do corpo em dialética. Mas a questão é muito mais complexa. Conforme indica Havelock (1996a, p. 11),

A literatura e a filosofia gregas representam empreendimentos gêmeos da palavra escrita, os primeiros do gênero da história da nossa espécie, precisamente porque foram os primeiros, e o que constituiu exatamente a sua singularidade são questões que podem ser mais bem respondidas no contexto do que se denominou a revolução da literacia grega.

Ademais, vale ressaltar que a cultura grega, antes da escrita, tinha nos poetas uma espécie de arquivo vivo: “a literatura grega tinha sido poética porque a poesia tinha desempenhado uma função social, a de preservar a tradição segundo a qual os gregos viviam e a de os instruir nela. Isto só podia significar uma tradição ensinada oralmente e memorizada” (HAVELOCK, 1996a, p. 18).

Para além das oposições e dando um salto no tempo, a consideração de Zumthor (1993, p. 10), logo na introdução de seu estudo, cabem nesta conversa:

Meu ponto de vista aqui é o da obra inteira, concretizada pelas circunstâncias de sua transmissão pela presença simultânea, num tempo e num lugar dados, dos participantes dessa ação. A *obra* contém e realiza o texto; ela não o suprime em nada porque, desde que tenha poesia, tem, de uma maneira qualquer, textualidade.

Portanto, tratando-se de imagens, parte-se da oralidade impressa na poesia escrita do poeta Patativa. Na estrutura de sua obra, a imagem é como que aquilo que traduz, ou melhor, o mapa que decifra o sertão. Parte-se também do dado de que, embora a sua obra seja fundamentalmente oral, a análise dos poemas se dá por meio do suporte da escrita. No entanto, é uma escrita que, aproveitando o dizer

de Zumthor, carrega em si “os índices de oralidade”, bem como na perspectiva de Pinheiro (2015, p. 8-9) quando se refere ao nosso barroco:

O barroco de que falamos se encadeia e se craveja com e a partir da paisagem visual do continente. Arrefecendo a atuação dos sujeitos e dilatando a ação do múltiplo e variado das coisas da natureza/cultura. Vem de baixo, do lado e de fora para dentro. Acentua sempre o gesto físico e vocal, seja gráfico ou visual. Barroco barroso (o barro e a borra de Manoel de Barros).

De fato, a obra de Patativa se dilata a partir do chão, do diminuto, do simples, da mistura e da inclusão dos objetos, das coisas da natureza/homem/cultura; tudo a partir da voz, do visual, do gráfico e de outros aparatos. A poética de Patativa seria, por assim dizer, como um mapa para decifrar o sertão. Decifrar é bem a palavra utilizada por Vilém Flusser quando se refere às imagens. De acordo com este autor, as imagens são mediações entre homem e mundo. Elas teriam o propósito de representar o mundo para o homem, uma vez que o mundo não lhe é acessível imediatamente. “O caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens. Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. [...] Imagens têm o propósito de lhe representar o mundo” (FLUSSER, 2011, p. 23).

Em seu entender, as imagens seriam para o ser humano como uma espécie de mapa do mundo. No entanto, “o homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens” (FLUSSER, 2011, p. 23). Esse dado consistiria em uma inversão da função das imagens: em vez de mapas, passariam a ser biombos e já não decifriam as cenas da imagem como significado do mundo, mas o próprio mundo iria se viciando “como conjunto de cenas”. Essa inversão Flusser denomina de idolatria, aquilo que faria o homem viver magicamente ou alienado em relação aos instrumentos, esquecendo-se do lugar das imagens como meios de orientação no mundo e não alucinação. “Podemos observar, hoje, de que forma se processa a *magicização* da vida: as imagens técnicas, atualmente onipresentes, ilustram a inversão da função *imaginística* e *remagicizam* a vida” (FLUSSER, 2011, p. 23-24).

Para Belting, uma imagem é mais do que um produto da percepção. Surge como o resultado de uma mobilização pessoal ou coletiva. Tudo o que comparece ao olhar ou perante o olho interior pode, deste modo, aclarar-se através da imagem

ou transformar-se numa imagem. É interessante ressaltar a referência ao “olho interior”. Isso aponta para além do dado simplesmente físico da capacidade de olhar.

O conceito de imagem só pode enriquecer-se se falarmos de imagem e de meio como as duas faces de uma mesma moeda, que são impossíveis separar, embora estejam separadas pelo olhar e signifiquem coisas diferentes. Não basta falar do material para dar lugar ao conceito de meios, que está na moda. (BELTING, 2014, p. 23).

E por falar em moda, Walter Benjamin, em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, antecipara tal risco da inversão da função da imagem. O filósofo apresenta a passagem do *status* da arte tradicional, produzida artesanalmente, para uma sociedade reprodutora de imagens com os avanços dos meios técnicos. A fotografia e o cinema, por exemplo, passam a manipular a imaginação das massas.

A obra de arte, por princípio, foi sempre suscetível de reprodução. O que alguns homens fizeram podia ser feito por outros. Assistiu-se, em todos os tempos, a discípulos copiarem obras de arte, a título de exercício, os mestres reproduzirem-nas a fim de garantir a sua difusão e os falsários imitá-las com o fim de extrair proveito material. As técnicas de reprodução são, todavia, um fenómeno novo, de fato, que nasceu e se desenvolveu no decurso da história, mediante saltos sucessivos, separados por longos intervalos, mas num ritmo cada vez mais rápido. (BENJAMIN, 1975, p. 11).

Segundo Benjamin, o carácter de produção manual da obra de arte tradicional conduziria algo original, que ele denomina de “aura”. A proliferação exaustiva impulsionada pela técnica, porém, só transportaria uma similitude imaginária com o original, tirando-lhe a “aura” e a sua relação com a dimensão histórica. À luz desse entendimento, Baitello (2014, p. 19-20) comenta:

O advento das imagens repetidas e idênticas que se distribuem no espaço (em vez daquelas que se devem ser buscadas no espaço restrito do recato e do sagrado, da intimidade e da concentração), inaugura o trânsito das imagens em superexposição à luz. Inaugura-se, com esse trânsito, também sua transitoriedade, que, por sua vez, abre o vazio. E o correspondente déficit emocional gerado por sua ausência faz com que novas imagens sejam geradas para suprir a sensação do vazio e iludir a sua transitoriedade por meio de novas transitoriedades.

Se, por um lado, a reprodutibilidade poderia alimentar a esperança de democratização da produção universal da informação e do conhecimento, por outro, teria, na verdade, esvaziado “o potencial revelador e esclarecedor das imagens por meio delas próprias e [de] seu uso exacerbado e indiscriminado” (BAITELLO, 2014, p. 20). As imagens, ao invés de serem decifradoras, passam a ser alienadoras e até causar a invisibilidade pelo volume exagerado, como overdose.

Isso se pode notar no cotidiano, seja na poluição visual das ruas, nas páginas impressas, no telejornal, na tela fria da internet, nas infinitas maneiras de compartilhar imagens pelas redes sociais, com os mais variados temas. Por vezes, levadas recorrentes de imagens incutem a “banalização do mal”.²⁷ Há sempre aqueles indivíduos que, em suas poltronas, assistindo ao telejornal da noite, anestesiados pelo poder das imagens relativas à violência policial, por exemplo, simplesmente dizem: “Deixa morrer, é vagabundo”; ou “bandido bom é bandido morto”. Assim como não faltam apelos calorosos a exigir “pena de morte” súbita.

Muitas vezes é visível a falta de ação diante de determinadas ocorrências que exigem a atitude de lançar “outro” olhar sobre a vida. E não se trata somente dos estratos mais carentes da população. A inércia, ou “falta de ação para o bem”, encontra espaço tanto na arrogância das “elites” como na ignorância das “ralés”. O que, às vezes, poderia ser uma forma de participação e de compreensão daquilo que subjaz aos fatos quase sempre não passa de falas ocas, sem pensamento, porque impregnadas de clichês, dualismos, frases feitas, carregadas de preconceitos e revanchismo.

Contudo, para além de um discurso “apocalíptico”, na linha de Benjamin, a reprodutibilidade da imagem não deveria ser motivo só de lamentação – o que, aliás, é a perspectiva desta tese. Na verdade, a técnica de reprodução possibilitaria a abertura de outros horizontes, como o engajamento das populações ou das massas para a criação de uma arte popular. Como comenta Baitello (2014, p. 21), “a crise da visibilidade não é uma crise das imagens, mas uma rarefação de sua capacidade de apelo. Quando o apelo entra em crise, são necessárias mais e mais imagens para se alcançar os mesmos efeitos. O que se tem então é uma descontrolada reprodutibilidade”. O problema, por conseguinte, não consiste na imagem em si, mas numa espécie de “overdose” ou no modo como as imagens são manipuladas, perdendo a sua função de decifrar os enigmas. E, não decifrando os enigmas, são devoradas por eles.

²⁷ Expressão utilizada pela pensadora Hannah Arendt após o fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), quando fez a cobertura do julgamento de Eichmann em Jerusalém: “Em meu relato, mencionei a ‘banalidade do mal’. Por trás desta expressão não procurei sustentar nenhuma tese ou doutrina, muito embora estivesse vagamente consciente de que ela se opunha à nossa tradição de pensamento – literário, teológico ou filosófico – sobre o fenômeno do mal” (ARENDDT, 2000, p. 5).

Esclarecido esse pressuposto, pode-se questionar com maior rigor: de que modo as imagens na obra de Patativa se apresentam? Elas traduzem e decifram o sertão? Que sertão é possível ser visualizado nas imagens contidas nas entrelinhas dos poemas, no seu entorno, dentro, fora deles? Ao final, que sertão se desvela na obra do poeta sertanejo? É sobre isso que se discorrerá agora.

4.2 Os passarinhos do poeta

Eu nasci ouvindo cantos
Das aves de minha terra
E vendo os lindos encantos
Que a mata bonita encerra.
(ASSARÉ, 2005, p. 20)

A primeira imagem na obra de Patativa tem que ver com o pequeno, o simples. E deles emergem fios e mesclas capazes de interações múltiplas. Não há nada mais conveniente do que partir desse aspecto a análise das imagens na obra do poeta. É notável, em muitas de suas composições, a presença dos passarinhos. Só essa faceta em Patativa já mereceria um estudo minucioso e específico. O presente aceno não tem outra pretensão senão fazer pequena menção a um grande quadro. Um quadro, aliás, colorido, sonoro, festivo.

De fato, antes mesmo de o discurso ecológico estar na moda, o poeta do Assaré compunha verdadeiras peças de sensibilidade e de beleza, enfatizando a paisagem natural, a variedade de pequenas vidas adaptadas ao clima próprio do semiárido. Para Patativa, o canto dos pássaros é “uma orquestra sem-par”. Os encantos da mata, o canto das aves conduzem, por assim dizer, a uma aprendizagem sobre o mundo da vida, entrelaçado às paisagens diversas: períodos de estiagem, de abundância de chuvas, de vento, calor. Das noites e dos dias.

É como se a vida toda estivesse permeada de poesia. A natureza se apresenta ao poeta como a porta de acesso à beleza. É verdadeira escola. Seu olhar contemplativo lia a natureza como um livro completo, que tem todas as lições. O quadro que o poeta compõe é de um livro natural em que tudo é vivo. E mesmo os sinais de morte constituem possibilidade de a vida prosseguir. Se, porém, os sinais de morte forem impostos – não sendo, portanto, intervenções da própria natureza –, devem ser combatidos. Aí se encontra outro aspecto significativo da obra do poeta: a crítica social aguda.

Para a imagem dos passarinhos, vale ressaltar que não se pretende aqui discutir os seus nomes científicos, mas os nomes como são conhecidos na variedade linguística do lugar de fala do poeta. Por exemplo, o poema *O paraíso das aves* se prestaria a um tratado sobre os nomes dos passarinhos sertanejos: *rola, nambu, juriti, xexéu, canário, viana, sibito, ema, arara, araponga* etc. Os sons dos nomes já configuram uma festa para os ouvidos que os ouvem, assim como para a boca que os pronuncia. O próprio título do poema remete ao paraíso, a indicar uma espécie de harmonia como aquela do jardim do Éden.²⁸ O sertão, portanto, apresenta-se cheio de vida, cores, sons. Caracteriza-se ainda como uma efervescência a partir do minúsculo, dos pequenos fios da natureza que se mesclam e interagem. Veja-se um fragmento:

Mas desta turma de alados,
Cantores apaixonados,
Mostrando com seu dobrados
Notas aguadas e graves,
Há um que mais me fascina:
É um galo-de-campina,
O maestro que domina
O Paraíso das Aves. (ASSARÉ, 2006a, p. 211).

Outro passarinho muito presente nas composições do poeta é o sabiá. Este seria o chefe dos seresteiros. Na verdade, a passarada toda dá a dimensão do tamanho da alegria e das cores que o sertão tem. Os problemas são quase nada comparados à festa da natureza. O elogio ao sabiá é uma forma de dizer que a riqueza do sertão está para além do progresso, se este não for para somar e se mesclar ao que já é a riqueza natural. Em *O sabiá e o gavião*, dirá:

Tem musga que me domina
E inda mais o sabiá
Que tem primeiro lugá,
É o chefe dos serestero,
Passo nenhum lhe condena,
Ele é dos musgos da pena
O maió do mundo intero. (ASSARÉ, 2002, p. 227).

Noutra composição, *Eu e meu campina*, também entra em cena o sabiá, como que num desafio; o poeta põe em xeque o que o pensamento binário impõe: um saber da escola, que seria superior, e o saber da natureza. A beleza estaria para além das dicotomias. Está nas interações. “O mundo está no interior de nossa

²⁸ Possível intertextualidade com os capítulos 2 e 3 do Gênesis. Pode-se conferir o texto na *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2004.

mente, que está no interior do mundo” (MORIN, 2011b, p. 43). A complexidade está na interação entre dentro e fora.

Quando canta o sabiá
sem nunca ter tido estudo
eu vejo que Deus está
por dentro daquilo tudo
aquele pássaro amado
no seu gorjeio sagrado
nunca uma nota falhou
na sua canção amena
só canta o que Deus ordena
só diz o que mandou. (ASSARÉ, 2001, p. 18).

Referindo-se ao sabiá, o poeta como que se refere ao sertanejo sem oportunidade de frequentar a escola. Como já mencionado, o próprio Patativa passara não mais que seis meses frequentando a escola oficial. Adquiriu o saber como autodidata, em um esforço contínuo por entender o mundo a sua volta e satisfazer a curiosidade. Quem sabe a sabedoria estaria ainda mais no olhar gratuito, sem o afã de querer ser melhor que o outro. Sem a intenção de vencer na vida. Homem e natureza, muito mais do que realidades separadas, estariam interagindo, imbricando-se um no outro, sem competir, mas se complementando. Evidentemente, com os conflitos próprios das interações.

Por outro lado, o poeta não coroa o sabiá, pondo-o no topo e excluindo os outros pássaros menores. Noutra composição, intitulada *O sabiá vaidoso*, a prepotência do passarinho mais famoso é contestada:

Um sabiá vaidoso do seu canto,
Se julgava um maestro quase santo
E de todas as aves a primeira
Na linda copa de uma laranjeira.

Seu gorjeio repleto de doçura
Despertava saudade, amor, ternura,
De orgulhoso e vaidoso, ele pensava
Que o mundo inteiro a ele se curvava,
Com a força vibrante da harmonia
Novas notas criou naquele dia.

Um simples passarinho, uma avezinha,
Que nem sequer no mundo um nome tinha,
Por direito que assiste ao passarinho
Naquela copa fez também seu ninho
E modesto, com muita singeleza,
Obedecendo à sábia natureza,
Cheio de vida o seu biquinho abriu:
Piu, piu, piu, piu, piu
Piu, piu, piu, piu, piu
Piu, piu, piu, piu, piu.

O sabiá se achando enfurecido,
Para ele falou, seu atrevido!
Com este canto que soltaste agora
Tu desvirtuas minha voz sonora,
Com a tua cantiga dissonante
Tu não passas de um bicho ignorante,
Eu não quero te ouvir perto de mim,
Quem te ensinou cantar tão feio assim?

Do passarinho pobre de harmonia,
Mas muito rico de filosofia,
Logo a resposta o sabiá ouviu:
– Este meu canto, piu, piu, piu, piu, piu,
Que o destino fiel me permitiu
Para ninar os filhotinhos meus,
Seu sabiá, quem me ensinou foi Deus! (ASSARÉ, 2006b, p. 191-192).

O artifício de contrapor o sabiá vaidoso ao passarinho anônimo pode ser interpretado segundo a chave de que não há sentido em levar a sério as dicotomias – por exemplo, entre as linguagens “clássica” e “matuta”. Interessa comunicar. O passarinho sem nome pode até ser pobre em harmonia, mas é rico em filosofia. Como passarinho, cabe-lhe o direito de dizer sua palavra, ainda que seja apenas “piu, piu, piu, piu, piu”.

Em outras palavras, é como se dissesse que o pensamento deve ser livre. O saber do homem da roça, do “caboclo”, do analfabeto é importante tanto quanto o saber dos escritórios e dos espaços acadêmicos. Não se filosofa apenas na escola, nas universidades. O “matuto” tem liberdade para pensar e explicar o mundo com a linguagem que tem e domina.

Pensamento aqui é compreendido no sentido formulado pela pensadora Hannah Arendt. Segundo Arendt (1993, p. 166), o pensamento é a faculdade constitutiva da pessoa humana pela qual o homem orienta seu agir no mundo: “O pensar em seu sentido não cognitivo, não especializado, uma necessidade natural da vida humana, a realização da diferença dada na consciência, não é uma prerrogativa de uns poucos; é antes uma faculdade que está sempre presente em todos”. O pensar, de acordo com esse ponto de vista, é mais que a busca das regularidades; é a busca pelo sentido das coisas. Diz a autora: “A manifestação do pensamento não é um conhecimento; é a habilidade de distinguir o certo do errado, o belo do feio” (ARENDR, 1993, p. 166). Noutros termos, o pensamento é a faculdade, a aptidão natural pela qual o homem, mais do que simplesmente conhecer e ter posse das “grandes verdades”, enche a vida de sentido.

É nisso que consiste a liberdade de criar, a qual dá ao poeta a possibilidade de interagir e tecer suas teias de significados (GEERTZ, 1989). Nesse sentido das interações, os passarinhos em Patativa são artifícios para revelar e traduzir o sertão, sua paisagem, seu povo. Por meio dos pássaros, o repertório poético revela-se variado e múltiplo. Natureza e cultura mesclam-se. Os pássaros personificam o próprio sertanejo. Não obstante os problemas, na sensibilidade poética há uma capacidade de leitura do mundo: leitura otimista, sem ingenuidade e agudamente crítica. E para além de uma visão dicotômica, o excesso rítmico, expresso nas rimas, transforma o sertão num lugar sonoro, numa festa. Os pássaros dão o colorido da passagem:

[...]

Alegre esvoaça e gargalha o jacu,
Apita o nambu e geme a juriti
E a brisa farfalha por entre as verduras,
Beijando os primores do meu Cariri. (ASSARÉ, 2002, p. 55).

Os passarinhos, portanto, na obra de Patativa, são adornos, filigranas para explicar, ou melhor, traduzir o mundo. Os pássaros são como mapas. Eles têm riqueza e estão presentes em variadas composições. Sua riqueza é o canto-voz, que toca as coisas e não se separa da vida como a vida é. A voz, pois, rompe o silêncio, transformando o sertão – por vezes, árido por natureza – num espaço de profusão de vida, de cores, de sons e de reverberação da luz.

4.3 Linguagem dos Olhos

A composição *Language dos óio*, como o próprio nome indica, aborda o papel dos olhos na constituição físico-biológica humana. O que motiva a escolha desse poema, além do que já se mencionou anteriormente, é o enredo, que discorre sobre a linguagem visual e, portanto, se mostra em evidente sintonia com esta pesquisa, que lida justamente com imagem. O segundo motivo diz respeito a um paradoxo: o fato de Patativa, desde os 4 anos de idade, ter enfrentado a deficiência visual. Em decorrência de um sarampo, ficou cego do olho direito. Isso é curioso, como já mencionado (1.4.3), e é claro que não se trata de uma predestinação. Porém, exemplos não faltam no mundo da poesia daqueles que, embora em situação de cegueira, mergulham no transcendente, para além do que os olhos físicos podem ver. Na penumbra do mundo, são capazes de enxergar o

transcendental. O famoso escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) é um exemplo disso. Outro exemplo é o poeta inglês John Milton (1608-1674), bem como os clássicos Homero, Camões, Aderaldo.²⁹ Nesse sentido, convém recordar o que afirma Zumthor (1993, p. 58) acerca dos cantores de gestas medievais:

Vários desses “cantores de gesta” pertenceram à classe, aparentemente numerosa, dos “jograis” cegos, notáveis em toda a Europa até os séculos XV, XVI e XVII, da península Ibérica à Sicília, dos Bálcãs à Irlanda, da Hungria à Alemanha e à Rússia – detentores de um repertório tão fortemente tipificado que, na Espanha e em Portugal, lhes deram um nome, *arte de ciego, romances de ciegos*. Os documentos franceses são raros, mas não se poderia duvidar de que as terras do reino da França tivessem conhecido esse fenômeno: em meados do século XIII, cegos, provavelmente vindos do além-Alpes, diziam a *Chanson de Roland* na grande praça de Bolonha. Fizeram discípulos: ainda por volta de 1435, o cego Niccolo d’Arezzo cantava para o povo em Florença as guerras de Rolando e de outros paladinos. Essa especialização dos cegos constituiu um fato etnológico marcante, que se pôde observar, ainda em nossos dias, em todo o Terceiro Mundo. Sem dúvida, numa sociedade em que nenhuma instituição assegura nem o cuidado nem a reinserção do cego, a solução mais óbvia de seu problema é a mendicância, e o canto pode ser o meio.

Para além das questões econômicas, Zumthor assegura que, nesses cantores cegos, atuaram as pulsões profundas dos mitos da Antiguidade. Em figuras como Homero ou Tirésias, a enfermidade significa o poder dos deuses. Com sua “segunda vista”, na ausência da visão comum, e com voz pura, penetrariam o avesso das coisas.

No poema *Linguage dos óio* (ASSARÉ, 2005, p. 146-149),³⁰ conquanto o poeta apresente as funções externas que os olhos representam, ele expõe os “órgãos visionais” para além das suas funções comuns, isto é, denota que os olhos veem muito mais profundo do que os sentidos em si. São como um decifrador de enigmas: por vezes, disfarçam ou até fingem o que aparentam ver para ver o escondido.

Em sua estrutura externa, o poema contém 90 versos de dez estrofes, no esquema de rimas: ABABCCDEED. Isto é, o primeiro verso rima com o terceiro, o segundo com o quarto, o quinto e o sexto se combinam, o sétimo rima com o décimo, o oitavo e o nono se entrelaçam. Sendo Patativa poeta da voz, é explícito que a composição tem as características próprias da fala/voz.

²⁹ Poeta cordelista cearense (1878-1967), famoso na literatura de cordel. É referenciado, sobretudo, pelo clássico duelo poético *A peleja de cego Aderaldo e Zé Pretinho*.

³⁰ Para facilitar a análise, os versos estão numerados.

- (1) Quem repara o corpo humano
- (2) E com cuidado nalisa,
- (3) Vê que o Autô Soberano
- (4) Lhe deu tudo o que precisa,
- (5) Os orgo que a gente tem
- (6) Tudo serve munto bem,
- (7) Mas ninguém pode negá
- (8) Que o Autô da Criação
- (9) Fez com maior perfeição
- (10) Os orgo visioná.

Em primeiro lugar, digno de nota é a forma da escrita. O verso de abertura aparentemente não causa nenhuma estranheza, uma vez que a escritura se apresenta na forma padrão. Parece funcionar como um artifício usado pelo poeta para surpreender o leitor/ouvinte, como se tudo fosse transcorrer normalmente. Mas a “anormalidade” salta aos olhos logo no segundo verso: a escrita toma características próprias da fala, produzindo certa surpresa ou desconforto em quem esperasse a linguagem da gramática. Há, pois, como se percebe, um misto de palavras “certas” e outras que são escritas com o som da voz, na variedade linguística do sertão. Os elementos da estrofe e dos versos estão em mútua relação e dinamismo (TINIANOV, 1975) por meio, sobretudo, dos entrelaçamentos das rimas.

O verso 3 e o verso 8 sinalizam o aspecto do divino com dois sinônimos: Autô Soberano e Autô da Criação, e na penúltima estrofe, no verso 80, ao falar da “Virgem Pura”, o poeta faz como que ligeira menção à figura da Virgem Maria. Isso para dizer que sua plateia, isto é, sua comunidade ouvinte domina os códigos religiosos, particularmente os da religião cristã católica.

O tema desenvolvido no enredo diz respeito ao papel ou à importância dos olhos no conjunto do corpo humano. Antes de tudo, eles são instrumentos da percepção sensível. O poeta se refere 19 vezes aos olhos ou olhar, enquanto o corpo tem apenas duas repetições (verso 1 e verso 13). A imagem por excelência é a visual, embora se saiba que o conceito de imagem ultrapassa o estreitamente visível. De acordo com Baitello (2014, p. 63), “imagens, em sentido mais amplo, podem ser configurações de distinta natureza, em diferentes linguagens: acústicas, olfativas, gustativas, táteis, proprioceptivas ou visuais”.

- (11) Os óio além de chorá,
- (12) É quem vê a nossa estrada
- (13) Mode o corpo se livrá
- (14) De queda e barruada

(15) E além de chorá e de vê
(16) Prumode nos defendê,
(17) Tem mais um grande mistér
(18) De admirave vantage,
(19) Na sua muda language,
(20) Diz quando qué ou não qué.

(21) Os óios consigo tem
(22) Incomparave segredo,
(23) Tem o oiá querendo bem
(24) E o oiá sentindo medo,
(25) A pessoa apaixonada
(26) Não precisa dizê nada,
(27) Não precisa utilizá
(28) A língua que tem na bôca,
(29) O oiá de uma caboca
(30) Diz quando qué namorá.

Com rimas perfeitas ou consoantes, considerando que a composição tem correspondência total de sons vocálicos e consonantais – por exemplo, “chorá”, “livrá”, “vantage”, “language”, “segredo”, “medo”, “bôca”, “caboca” –, compõe-se um quadro em que as palavras se entrelaçam e conferem ritmos e musicalidade ao arranjo. Outro efeito são os “és” abertos da fala contrapostos à ausência dos “erres” finais das palavras, os quais estariam presentes se fossem seguidas as normas próprias da escrita. Os “és” abertos dão sonoridade e suavizam o ritmo.

O poeta, de forma gradativa, expõe a capacidade da linguagem dos olhos a partir da sua constituição física ou natural, como “chorá” e “vê”, bem como da sua habilidade de criar linguagem interior, aquela que não precisa da boca, não necessita dos sons da fala. Basta um olhar e nele está contido um olhar que pede, um olhar de medo ou um olhar apaixonado. Nas duas estrofes seguintes, o poeta insiste na capacidade de comunicação dos olhos e em sua habilidade de dizer o que quer de forma muda.

(31) Munta comunicação
(32) Os óio veve fazendo
(33) Por izempro, oiá pidão
(34) Dá siná que tá querendo
(35) Tudo apresenta na vista,
(36) Comparo com o truquista
(37) Trabaiano bem ativo
(38) Dexando o povo enganado,
(39) Os óios pissui dois lado,
(40) Positivo e negativo.

A primeira palavra do verso 31 dá o peso da variedade de comunicação que os olhos podem ter. É interessante que o som de “munta” ressoa feito um berro de vaca, dando essa sensação de amplitude aos ouvidos. A palavra “muito”, de acordo

com o dicionário Houaiss, no século XV era escrita exatamente com a grafia “munto”, como advérbio de intensidade. Já no verso 33, a palavra “izempro”, que pela grafia formal pareceria errada, remete a um arcaísmo, do qual há notícias de ocorrências em 1899: “exempro”.³¹ Os versos 36, 37 e 38, por sua vez, dão aos olhos a característica do jogo. A metáfora do truque sinaliza a possibilidade do engano, mas também o aspecto da sedução. Finalmente, os versos 39 e 40 apresentam os olhos na sua dimensão elétrica. De fato, no campo da física há dois tipos de eletricidades: a positiva e a negativa, que exercem força de atração, contato e repulsão. A imagem poética propõe considerar os olhos enquanto capazes de atração dos diferentes, e o contato do negativo e do positivo na perspectiva do roçar, do esfregar uma coisa na outra.

- (41) Mesmo sem nada falá,
- (42) Mesmo assim calado e mudo,
- (43) Os orgo visioná
- (44) Sabe dá siná de tudo,
- (45) Quando fica namorado
- (46) Pela moça desprezado
- (47) Não precisa conversá,
- (48) Logo ele tá entendendo
- (49) Os óios dela dizendo,
- (50) Viva lá que eu vivo cá.

Se no verso 31 há ênfase na multiplicidade de comunicação dos olhos, no verso 41 o realce é dado à sua mudez. Há uma mudança de imagem, da visual para a auditiva, como paradoxo, uma vez que os olhos comunicam, mas na sua dimensão da mudez: “calado e mudo”. O poeta reforça em dois versos essa qualidade: versos 41 e 42. Vale destacar que essa é a estrofe central do poema, a que se situa na metade do texto. Bem no centro, o poeta apresenta a dimensão do conflito amoroso, seguindo o que anunciou, na estrofe anterior, quanto ao “positivo” e “negativo”, isto é, à possibilidade de atração, contato e até repulsa. Pode-se notar que, nos versos 49 e 50, a figura feminina é quem dá o tom do querer ou não. A masculina vê nos olhos daquela a linguagem do não: “Viva lá que eu vivo cá”. Outra interpretação possível diz respeito à liberdade nos relacionamentos. Os olhos são capazes de expressar essa abertura.

- (51) Os óios conversa munto
- (52) Nele um grande livro inziste
- (53) Todo repreto de assunto,

³¹ Cf. HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Sales. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

- (54) Por izempro o oiá triste
- (55) Com certeza tá contando
- (56) Que seu dono tá passando
- (57) Um sofrimento sem fim,
- (58) E o oiá desconfiado
- (59) Diz que o seu dono é curpado
- (60) Fez alguma coisa ruim.

A palavra “munto” aqui se repete. No verso 31, ela está no início da linha. Nesta estrofe, situa-se no fim do primeiro verso, guardando, contudo, a mesma ideia de intensidade. Porém, o fato de estar no final do verso intensifica ainda mais o som “unto”, uma vez que este pede rima, no caso “assunto”. É, pois, a ampliação do berro. Os gerúndios “contando” e “passando” aumentam ainda mais o ritmo, entrelaçados com os sons das rimas em “iste”. Na verdade, observa-se, no conjunto da estrofe, o que o verso 51 anuncia: “os óios conversa munto”. Veja-se que é possível ouvir o colóquio que se dá entre as rimas: “unto”, “iste”, “unto”, “iste”, “ando”, “ando”, “im”, “ado”, “ado”, “im”. Parece verdadeiro burburinho. Esta estrofe merece ainda um aceno à imagem dos olhos capazes de conter um livro. E não é qualquer um, trata-se de um grande livro. Essa metáfora expressa justamente a riqueza dos olhos, que consiste em sua capacidade de contar infinitas narrativas, apontando para um universo possível de ser decifrado. Ler o livro seria como que decifrar o outro.

- (61) Os óis duma pessoa
- (62) Pode bem sê comparado
- (63) Com as água da lagoa
- (64) Quando o vento tá parado,
- (65) Mas porém no mesmo instante
- (66) Pode ficá revoltante
- (67) Querendo desafiá,
- (68) Infuricido e valente;
- (69) Neste dois malandro a gente
- (70) Nunca pode confiá.

As rimas em “oa”, dos substantivos “pessoa e “lagoa”, são como que dois sopros anunciando o vento, que se apresenta parado no verso 64. Na sequência, porém, ele se revolta de forma inesperada, como redemoinho que ferve as águas. A metáfora dos olhos como “águas da lagoa” sugere um grande espelho, capaz de afogar aqueles que se abraçam à própria imagem refletida na água, feito Narciso. Falar dos olhos como malandros, mais do que provocar a ideia ou a noção de enganar, ressalta o aspecto da sedução, presente num jogo de capoeira, na boemia, na lábia, na sensualidade, nos modos peculiares de vestir, andar e falar. Ou mesmo como um modo peculiar do brasileiro. Uma intertextualidade possível relativamente a

esse aspecto da malandragem se dá com a seguinte letra de Chico Buarque,³² que parece confluir nesse sentido:

O malandro/Na dureza
Senta à mesa/Do café
Bebe um gole/De cachaça
Acha graça/E dá no pé

O garçom/No prejuízo
Sem sorriso/Sem freguês
De passagem/Pela caixa
Dá uma baixa/No português

O galego/Acha estranho
Que o seu ganho/Tá um horror
Pega o lápis/Soma os canos
Passa os danos/Pro distribuidor

Mas o frete/Vê que ao todo
Há engodo/Nos papéis
E pra cima/Do alambique
Dá um trambique/De cem mil réis

O usineiro/Nessa luta
Grita (ponte que partiu)
Não é idiota/Trunca a nota
Leso o Banco/Do Brasil

Nosso banco/Tá cotado
No mercado/Exterior
Então taxa/A cachaça
A um preço/Assustador

Mas os ianques/Com seus tanques
Têm bem mais o/Que fazer
E proíbem/Os soldados
Aliados/De beber

A cachaça/Tá parada
Rejeitada/No barril
O alambique/Tem chilique
Contra o Banco/Do Brasil

O usineiro/Faz barulho
Com orgulho/De produtor
Mas a sua/Raiva cega
Descarrega/No carregador

Este chega/Pro galego
Nega arrego/Cobra mais
A cachaça/Tá de graça
Mas o frete/Como é que faz?

O galego/Tá apertado
Pro seu lado/Não tá bom
Então deixa/Congelada
A mesada/Do garçom

O garçom vê/Um malandro

³² Kurt Weill/Bertolt Brecht. Versão livre de Chico Buarque/1977-1978. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/chico-buarque/o-malandro.html>>. Acesso em: 22 mar. 2018.

Sai gritando/Pega ladrão
E o malandro/Autuado
É julgado e condenado culpado
Pela situação

Se, no poema de Patativa, os olhos são como que “dois malandros” nos quais não se pode confiar, na composição de Chico Buarque há uma rede complexa de “malandragem” que envolveria todo o tecido social, numa espécie de engrenagem desde a “ralé” até a “elite”, dos pequenos empreendimentos às grandes multinacionais. Ocorre, porém, que, ao final, o “pequeno malandro”, na “dureza”, é o culpado por toda a situação. E o curioso é que o garçom, também pertencente ao estrato mais baixo da pirâmide, é quem grita “pega ladrão”, enquanto os grandes malandros seguem ilesos.

Na estrofe seguinte, a toada de *Linguage dos óio* se arrefece. A cena altera o movimento do poema, e de forma abrupta, qual um enquadramento de câmera: de plano aberto, passa para um plano médio, quase fechado. A câmera passeia pela lagoa, fecha-se e muda totalmente de cenário. Veja-se:

(71) Oiá puro, manso e terno,
(72) Protetó e cheio de brio
(73) É o doce oiá materno
(74) Pedindo para o seu fio
(75) Saúde e felicidade
(76) Este oiá de piedade
(77) De perdão e de ternura
(78) Diz que preza, que ama e estima
(79) É os óio que se aproxima
(80) Dos óio da Virge Pura.

O olhar agora é puro, manso e terno. Os três adjetivos dão aos olhos características de calma e pleno brilho. Aliás, os adjetivos ladrilham a estrofe e dão o tom do enredo. A malandragem dos olhos de outrora toma doravante ares do “olhar materno”, o que, ademais, remete ao olhar de Nossa Senhora, quando se faz referência aos “óio da Virge Pura”. Trata-se de olhar que só sabe amar e é incapaz de enganar, porque permeado de piedade, perdão e ternura.

(81) Nem mesmo os grande oculista,
(82) Os dotô que munta estuda,
(83) Os mais maió cientista,
(84) Conhece a língua muda
(85) Dos orgo visioná
(86) E os mais ruim de decifrá
(87) De todos que eu tô falando,
(88) É quando o oiá é zanoio,
(89) Ninguém sabe cada óio
(90) Pra onde tá reparando.

Por fim, o poeta carimba, como numa espécie de “amém”, o grande mistério dos olhos, que é sua linguagem muda. Vale destacar aqui a imagem do “oiá zanoio”, referência à expressão popular empregada para falar de quem tem estrabismo. Sem entrar no mérito do problema, Patativa faz da disfunção muscular ou do desalinhamento dos olhos uma brincadeira, apresentando-os, de novo, em sua dimensão de jogo: olham e não olham, veem e não veem. Ainda circundando o tema da linguagem muda dos olhos que o poeta aborda, soam apropriadas as palavras de Baitello (2014, p. 63-64) acerca da invisibilidade das imagens:

Os procedimentos dessas configurações invisíveis são imprevisíveis, pois elas se alimentam das camadas, da história e das histórias soterradas do homem, se enraízam nas profundezas invisíveis do esquecimento. E, uma vez que cada pessoa vive as histórias próprias e alheias de maneira distinta, as sombras que acompanham as imagens podem apenas ser instruídas e penetradas como campos de probabilidades, um espaço comunicativo de improvável determinação, às vezes mesmo impossível de se determinar.

A ideia de linguagem muda dos olhos nos permite ainda pensar que nem tudo os olhos podem decifrar, porque carecem de outras linguagens ou de outras imagens – por exemplo, as olfativas, auditivas, táteis, gustativas e proprioceptivas. Em síntese, a composição *Language dos óio*, embora enfatize a precedência dos olhos no conjunto do corpo humano, também entrevê a possibilidade da interação dos outros órgãos, do todo para a complementaridade. Isso porque as imagens que “são visíveis possuem também ao menos algumas facetas e aspectos invisíveis aos nossos olhos” (BAITELLO, 2014, p. 63-64).

4.4 A Festa da Natureza

A composição *A festa da natureza*³³ (ASSARÉ, 2002, p. 79-81) contém dez estrofes de oito versos, totalizando 80 versos, tecidos no esquema de rimas AAABCCCB. O enredo se refere à transformação da paisagem sertaneja quando das primeiras chuvas, após longo período de estiagem. A linguagem mistura a fala popular com a escrita.

- (1) Quando chega o tempo do inverno,
- (2) Tudo é amoroso e terno,
- (3) Sentindo do Pai Eterno

³³ Poema musicado pelo cantor Gereba (GEREBA; ASSARÉ, Patativa do. Festa da natureza. In: GEREBA. *Sertão*. São Paulo: Paulus, 2002. 1 CD. Faixa 11). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8li3NEPe4Uo>>. Acesso em: 24 mar. 2018.

- (4) Sua bondade sem fim.
- (5) O nosso sertão amado,
- (6) Esturricado e pelado,
- (7) Fica logo transformado
- (8) No mais bonito jardim.

- (9) Neste quadro de beleza
- (10) A gente vê com certeza
- (11) Que a musga da natureza
- (12) Tem riqueza de incantá.
- (13) Do campo até na floresta
- (14) As ave se manifesta
- (15) Compondo a sagrada orquestra
- (16) Desta festa naturá.

O advérbio de tempo que inicia o poema pode soar aqui como o tradicional “era uma vez”, funcionando como uma chamada de atenção para a história a ser contada. Trata-se, de fato, de determinar no tempo e no espaço; portanto, no terreno da história, precisar um acontecimento. Há um tempo marcante, porque preenhe de significado, isto é, de epifania, capaz de dividir o antes e o depois, sinalizando um tempo novo, de fertilidade, de renovação da criação.

“O tempo do inverno” no sertão é o período das chuvas. É diverso do inverno enquanto uma das quatro estações. No sertão há duas estações: a seca e o inverno. Inverno, para o sertanejo, significa o fim da dureza da estiagem, que castiga e até mata. Não é por menos que, nesse contexto, o céu nublado é sinônimo de “tempo bonito”, porque vai chover. E chuva no sertão é o espetáculo mais lindo de apreciar. O poeta resume essa impressão, falando em “quadro de beleza”. De fato, as pessoas ficam, nas portas e janelas, assistindo ao espetáculo do céu se derramando sobre a terra, o que Patativa chama de “musga da natureza” e “sagrada orquestra”. Crianças, jovens e adultos correm para se banhar nas águas divinas e dançam ao som da música mais bela, vinda do alto. Todos os poros exalam o sentimento puro da vida. A alegria é tamanha, que os olhares se espalham no horizonte, já visualizando a nova paisagem que virá. É justamente isso que o poeta traduz. Daí a imagem do sertão que, de “esturricado e pelado”, se transforma em um “bonito jardim”.

- (17) Tudo é paz, tudo carinho,
- (18) Na construção de seus ninho,
- (19) Canta alegre os passarinho
- (20) As mais sonora canção.
- (21) E o camponês prazentêro
- (22) Vai prantá feijão ligêro
- (23) Pois é o que vinga premêro

- (24) Nas terra do meu sertão.
(25) Depois que o podê celeste
(26) Manda chuva no Nordeste,
(27) De verde a terra se veste
(28) E corre água em brobutão
(29) A mata com o seu verdume
(30) E as fulô com seu perfume,
(31) Se infeita de vaga-lume
(32) Nas noite de escuridão.
(33) Nesta festa alegre e boa
(34) Canta o sapo na lagoa,
(35) No espaço o truvão reboa
(36) Mostrando o seu rôco som.
(37) Vai tudo se convertendo,
(38) Constantemente chovendo
(39) E o povo alegre dizendo:
(40) Deus é poderoso e bom!

As rimas em “inho” dão justamente a ideia do diminuto, como se quisessem expressar que o sertão belo é a soma ou mistura das infinitas miudezas que o compõem, formando encaixes, inserindo e ampliando os horizontes. É interessante notar que o homem, apresentado como “camponês prazentêro” e “povo alegre”, é um no meio de vários. Não é apresentado como o “dominador” da natureza, mas é parte da paisagem como os demais atores no cenário, entre os quais os pequenos vaga-lumes. O verso 27: “De verde a terra se veste” sugere a ideia de síntese, uma vez que a terra renasce, revestida pelo poder gracioso das águas. A cor verde sinaliza um panorama novo da vegetação, sem a interferência ou modificação humana. Cobrindo do chão (“sapo na lagoa”) ao infinito (“o truvão reboa”), o poema transmite a sensação de que o universo todo é um organismo vivo e dinâmico.

- (41) Com a força da água nova
(42) O peixe e o sapo desova,
(43) E o camaleão renova
(44) A verde e bonita cô;
(45) A grama no campo cresce,
(46) A pernuda aranha tece,
(47) Tudo com gosto obedece
(48) As orde do Criadô.
(49) Os cordão de barbuleta
(50) Amarela, branca e preta
(51) Vão fazendo pirueta
(52) Com medo de bem-ti-vi,
(53) Entre a mata verdejante
(54) Com seu papé istravagante
(55) O gavião assartante
(56) Vai atrás da juriti.
(57) Nesta harmonia comum,
(58) No mais alegre zumzum,
(59) As lição de cada um,

- (60) Todos já sabe de có,
- (61) Vai a lesma repelente
- (62) Vagarosa, paciente
- (63) Preguiçosa, lentamente
- (64) Levando o seu caracó.

A imagem por excelência é de um sertão pulsante e também fértil, bem como diverso. Essas três estrofes sintetizam, por assim dizer, o bioma da caatinga, com ênfase na fauna. Bichos como peixe, borboleta, sapo, aranha, bem-te-vi, gavião, juriti e lesma colore a paisagem. Toda a força propulsora parte da “água nova”. É como se, nas entrelinhas do poema, fosse possível ver e sentir o movimento da água em correnteza. O movimento alegre se faz notar na sonoridade das rimas, por exemplo em “eta”, nos versos 49, 50 e 51. Trata-se de um sertão capaz de se transformar e de se reproduzir. A sua fertilidade transparece nos efeitos das palavras “nova”, “desova” e “renova”, como num movimento ascendente e descendente: do chão ao alto e do alto ao chão. Os “ós” abertos dos versos 60 e 64 funcionam qual uma nota que se harmoniza na força rítmica e intensa das estrofes. O sertão transforma-se em música.

- (65) A famosa vaca muge
- (66) Comendo a nova babuge
- (67) Vale a pena o ruge-ruge
- (68) Da sagrada criação.
- (69) Neste bonito triato
- (70) Todo cheio de aparato
- (71) Cada bichinho do mato
- (72) Faz a sua obrigação.

A metáfora do sertão enquanto teatro faz conceber uma paisagem dinâmica, sonora, em movimento e plural, desde o mugido da vaca ao sussurrar da vida mais ínfima. Os versos 71 e 72 dão a dimensão do microscópico, em que cada “bichinho” na natureza é único e, por isso, fundamental nesse dinamismo inclusivo, que opera tanto no sentido de quem acolhe como de quem transmite; portanto, na perspectiva das misturas e interações. O que está explícito também é o fenômeno da complexidade: cada pequena parte constitui grande quadro de um sertão vivo. Pode-se constatar o caráter vivaz do sertão impresso na expressão “ruge-ruge”, que tem que ver com os sons da paisagem em continuidade e prolongamentos, como se cada coisa estivesse roçando uma na outra e se comunicando. O argumento de Laplantine e Nouss (2002, p. 48), referindo-se ao elemento da mestiçagem, parece ir ao encontro do que se está comentando:

A mestiçagem não pode, contudo, ser efetiva se for apenas temática ou ideológica. No domínio literário, a própria escrita deve ser mestiça: o que é o texto bíblico, o modelo por excelência, senão uma compilação de narrativas, poemas, homilias, prescrições? Abre-se, assim, uma via fundamental, que chega até aos dias de hoje, embora não sem resistências e eclipses.

Considerando, pois, a voz/letra de Patativa nessa composição, assim como o conjunto de sua obra, pode-se afirmar que o fenômeno mestiço encontra-se na própria linha tênue que interliga a voz e a escrita, bem como na forma peculiar que o poeta imprime à letra em seu teor altamente vocal. Isso, por si só, já poderia determinar o caráter mestiço da poesia de Patativa, embora seja conveniente ressaltar que “a mestiçagem é uma realidade complexa cujos componentes mantêm a sua integridade” (LAPLANTINE; NOUSS, 2002, p. 8).

(73) A Divina Majestade,
(74) Com esta realidade
(75) Nos mostra a prova e a verdade
(76) Do soberano podê.
(77) Nesta Bliha naturá
(78) Que faz tudo admirá,
(79) Quarqué um pode estudá
(80) Sem conhecê o ABC.

A estrofe conclusiva do poema se refere a um aspecto significativo que se repete pelo menos oito vezes. Trata-se da dimensão do sagrado. Expressões como “Pai eterno”, “poder celeste”, divina majestade etc. são reveladoras da “visão do mundo” do poeta, como guardião do imaginário coletivo de sua comunidade. Ele tem o papel de criador, intérprete, tradutor e anunciador de uma mensagem. Para o poeta, há uma sacralidade que move o mundo, capaz de “reger toda a orquestra”, que é o sertão, que é o mundo. A comparação do sertão com uma “Bíblia natural” é expressiva nesse sentido. Haveria uma áurea sagrada preenchendo os espaços de vida e o significado que o homem do sertão de Patativa imprime. Algo distinto do mundo puramente humano, mas terreno do profano também, que se liga ao espaço do sagrado.

O poema a seguir, *O retrato do sertão*, expressa, por assim dizer, a síntese do sertão. Daí ser escolhido para o fechamento desta pesquisa. Nele se procura perceber as imagens do sertão que esse retrato é capaz de capturar.

4.5 O Retrato do Sertão

O poema *O retrato do sertão* (ASSARÉ, 2002, p. 233-238) é uma espécie de hino ou louvação à natureza e ao homem sertanejo. Na sentença do poeta, o homem do sertão é “verdadeiro cidadão”. Diante de um dos maiores dramas do sertão, o sertanejo fica totalmente à mercê das garras dos que, paradoxalmente, se beneficiam da desgraça, por meio da chamada “indústria da seca”. Nesta e noutras composições, Patativa mostra a face cruel das longas estiagens e sutilmente critica os desmandos dos governos que há séculos se omitem na criação de políticas públicas voltadas para o atendimento das necessidades seculares do semiárido e dos que nele moram.

No entanto, o sertão não é feito somente de secas, e isso fica evidente na totalidade da cantoria de Patativa, especificamente na obra em questão, em que o poeta não poupa versos e rimas para cantar as belezas naturais e as riquezas sertanejas. O poema pode ser considerado ainda como um manifesto de amor ao sertão. É também uma espécie de toada, com pitadas de nostalgia de um tempo que não volta mais. Revela uma paisagem ainda muito rural e que, embora envolta em profundas carências materiais, naquele tempo pareceria mais bela, além de ser lugar em que a vida comunitária fruía com muito maior naturalidade.

O retrato do sertão tem 19 estrofes, cada uma com dez versos, totalizando 190 versos no esquema de rimas ABABCCDEED. Como se verá, do total, 12 estrofes são de tom elogioso, destacando o sertão em suas paisagens naturais belas, seu caráter festivo, lúdico e religioso. Somente sete estrofes – portanto, menos da metade – se fixam nas calamidades e no sofrimento, como o problema do analfabetismo, a exploração na agricultura, a pobreza, o descaso dos políticos, as doenças, a fome, a falta de assistência médica, a mortalidade de mulheres no parto.

- (1) Se o poeta marinho
- (2) Canta as belezas do mar,
- (3) Como poeta roceiro
- (4) Quero o meu sertão cantar
- (5) Com respeito e com carinho.
- (6) Meu abrigo, meu cantinho,
- (7) Onde viveram meus pais.
- (8) O mais puro amor dedico
- (9) Ao meu sertão caro e rico
- (10) De belezas naturais.

Há um eu poético telúrico, porta-voz de sua terra e de sua gente. A referência ao “poeta marinheiro” é uma espécie de crítica a certa tendência de muitos formadores de opinião de traduzir o Ceará, terra natal do poeta, apenas na ótica de suas belas praias ou a partir da capital, isto é, do centro. Enquanto isso, as traduções do sertão são geralmente perpetradas por uma visão eivada de preconceitos, descaracterizando suas paisagens e seus tipos humanos.

(11) Meu sertão das vaquejadas,
(12) Das festas de apartação,
(13) Das alegres luaradas,
(14) Das debulhas de feijão,
(15) Das Danças de São Gonçalo,
(16) Das corridas de cavalo
(17) Das caçadas de tatu,
(18) Onde o caboclo desperta
(19) Conhecendo a hora certa
(20) Pelo canto do nambu.

(21) É diferente da praça
(22) A vida no meu sertão;
(23) Tem graça, tem muita graça
(24) Uma Noite de São João.
(25) No clarão de uma fogueira,
(26) Tudo dança a noite inteira
(27) No mais alegre pagode,
(28) E um caboclo bronzeado
(29) Num tamborete sentado
(30) Tocando no pé de bode.

(31) Os que não querem dançar
(32) Divertem com adivinha,
(33) Outros brincam a soltar
(34) Foguete traque e chuvinha.
(35) A mulher quer ser comadre
(36) E o homem quer ser compadre,
(37) Um ao outro dando a mão.
(38) Assim, o festejo cresce
(39) E o sertão todo estremece
(40) Dando viva a São João.

A paisagem é de um sertão vivo e festivo. Nota-se que não há separação entre o chamado “sagrado” e o “profano”: tudo faz parte de um conjunto e tem como fim a alegria plena. “No sertão, até enterro simples é festa” (ROSA, 2006, p. 58). O poeta revela uma alegria intensa e de verdade. Essa alegria está impressa na expressão “o sertão todo estremece”. A palavra “estremece” reforça justamente o sentido profundo de existir e sentir a vida pulsar em todos os acontecimentos. Isso faz lembrar aquilo que Bakhtin aponta acerca das festas carnavalescas medievais: “Misturados à multidão do carnaval, onde seu corpo está em contato com as das pessoas de todas as idades e condições, ele [o homem medieval] se sente membro

de um povo em estado perpétuo de crescimento e renovação” (BAKHTIN, 2008, p. 79). No caso aqui das festas comunitárias na voz do poeta, o sertanejo entrelaça o sentido de pertença ao lugar. Por exemplo, as “debulhas de feijão” falam de um sertão em que a cultura do encontro é um prazer. A pressa do progresso ainda não se apossara das pessoas nem das coisas. As mãos que debulham o feijão são as mesmas que o plantam, o cultivam e o colhem. E tudo isso é motivo de festa, encontro e celebração.

- (41) Se por capricho da sorte,
- (42) Eu sertanejo nasci,
- (43) Até chegar minha morte
- (44) Eu hei de viver aqui,
- (45) Sempre humilde e paciente
- (46) Vendo, do meu sol ardente
- (47) E da lua prateada,
- (48) Os belos encantos seus
- (49) E escutando a voz de Deus
- (50) No canto da passarada.

- (51) Aqui, do mundo afastado,
- (52) Acostumei-me a viver,
- (53) Já nasci predestinado,
- (54) Sabendo amar e sofrer.
- (55) Neste meu sertão bravio,
- (56) Nas belas tardes de estio,
- (57) Da chapada ao tabuleiro,
- (58) Eu louvo, adoro e bendigo
- (59) O ladrar do cão amigo
- (60) E o aboiar do vaqueiro.

- (61) Se a clara noite aparece,
- (62) Temos a mesma beleza.
- (63) Tudo é riso, paz e prece,
- (64) E a festa da natureza
- (65) Seu compasso continua.
- (66) A noturna mãe-da-lua
- (67) Solta o seu canto agoureiro,
- (68) Sua funérea risada,
- (69) Vendo a filha imaculada
- (70) Brilhando o sertão inteiro.

- (71) Que prazer! Que grande gozo,
- (72) Que bela e doce emoção,
- (73) Ouvir o canto saudoso
- (74) Do galo do meu sertão,
- (75) Na risonha madrugada
- (76) De uma noite enluarada!
- (77) A gente sente um desejo,
- (78) Um desejo de rezar
- (79) E nesta prece jurar
- (80) Que Jesus foi Sertanejo.

O eu telúrico manifesta um amor incomensurável pelo sertão. Aqui há, por assim dizer, um ser devotado a viver e morrer entrelaçado ao seu chão. Uma

delicadeza fina faz que o “ladrar do cão” e o “aboiar do vaqueiro”, bem como o “canto saudoso do galo” e da passarada, sejam motivos de louvor e preces. Merece destaque a imagem da mãe-da-lua, também conhecida pelo nome indígena urutau, que significa “ave fantasma”, e por outros nomes, como: chora-lua, ibijaú-guaçu, jurutau, manda-lua. Trata-se de uma ave de hábitos noturnos, com tamanho em torno de 33 a 38 centímetros de comprimento, que possui plumagem com cor variando entre marrom ou cinzento e peito com desenho negro. Sua cabeça é chata e larga, tem grandes olhos, boca ampla e bico pequeno com a ponta encurvada. Seu canto é triste, qual um choro que ecoa nas noites sertanejas enlustradas. Há várias lendas em torno da mãe-da-lua.

Patativa, portanto, põe em cena uma ave misteriosa para o sertanejo, capaz de aguçar o imaginário. Seu canto, além de penoso, atrairia mau presságio. Há relatos de que a mãe-da-lua teria sido uma jovem que perdera seu amor, daí seu canto triste e o apelido de “ave fantasma”. De fato, ela se camufla na paisagem, por causa da cor acinzentada como um pedaço de madeira da caatinga. Quando entoa o canto, o sertanejo também acredita ser presságio de aviso de morte de algum familiar. É interessante ainda notar o jogo que o poeta faz com a figura da mãe-da-lua e da lua enquanto sua “filha imaculada”. Se, por um lado, a ave tem a marca do mau agouro e da predição de infortúnios, por outro, a filha lua é a expressão da pureza plena.

(81) Meu sertão, meu doce ninho,
(82) De tanta beleza rude,
(83) Eu conheço o teu carinho,
(84) Teu amor tua virtude.
(85) Eu choro triste, com pena,
(86) Ao ver a tua morena
(87) Sem letra e sem instrução,
(88) Boa, meiga, alegre e terna
(89) Torcendo um fuso na perna,
(90) Fiando o branco algodão.

(91) Cantei sempre e hei de cantar,
(92) O que o meu coração sente,
(93) Para mais compartilhar
(94) Do sofrer de minha gente.
(95) Com as rimas do meu canto
(96) Quero enxugar o meu pranto,
(97) Vivendo só na saudade
(98) Com esta gente querida,
(99) Modesta e destituída
(100) De orgulho, inveja e vaidade.

- (101) Esta gente boa e forte
- (102) Para enfrentar consequência,
- (103) Que zomba da própria sorte
- (104) Com sobrada paciência,
- (105) Que trabalha e não se cansa,
- (106) Porque a sua esperança
- (107) É sempre a safra vindoura;
- (108) O sonho do sertanejo,
- (109) Seu castelo e seu desejo
- (110) É sempre o inverno e a lavoura.

- (111) Desta gente eu vivo perto,
- (112) Sou sertanejo da gema
- (113) O sertão é o livro aberto
- (114) Onde lemos o poema
- (115) Da mais rica inspiração
- (116) Vivo dentro do sertão
- (117) E o sertão dentro de mim,
- (118) Adoro as suas belezas
- (119) Que valem mais que as riquezas
- (120) Dos reinados de Aladim.

Até aqui foram 120 versos de devotamento ao sertão, rimas que se derramam para traduzir sua beleza, numa espécie de retrato telúrico. Trata-se da tradução de uma paisagem paradoxal, bela, ainda que rude. A imagem do sertão enquanto “ninho”, no verso 81, dá o tom de espaço de aconchego, de paz, de refúgio seguro. A figura da “morena” no verso 86, contrastando com a brancura do algodão (verso 90), embora seja parte de uma cena dramática, resvalada pela crítica ao analfabetismo, expressa a beleza das misturas de cores e a possibilidade de harmonia nos contrastes.

O eu poético é compassivo. Seu canto é um compartilhar da dor de seus pares. A imagem por excelência é de um tipo humano que, não obstante as dificuldades, é vocacionado à alegria e à esperança, duas virtudes caras a quem estaria rodeado de sofrimento. A capacidade de “zombar da própria sorte” é uma qualidade, por assim dizer, de quem é maleável e não se entrega ao desespero, mesmo que tivesse razão para tanto. Trata-se de alguém que não ambiciona ser grande nem ter sucesso. Basta que chova e a lavoura se sustente. Como diria Riobaldo em *Grande sertão: veredas*: “Quem é pobre, pouco se apega” (ROSA, 2006, p. 42). A lavoura se apresenta como um castelo, morada própria de um rei. Assim, o sertanejo se torna rei quando a chuva se derrama sobre o sertão.

Merece realce a metáfora do sertão enquanto “livro aberto”, no qual é possível ler o mais belo poema. Poeta e sertão agora se tornam uma coisa só. Um

está dentro do outro. “Sertão é dentro da gente”; “Sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar” (ROSA, 2006, p. 25).

A referência, no verso 120, ao personagem universal de origem árabe Aladim, do conto *Aladim e a lâmpada maravilhosa*, da famosa obra *Mil e uma noites*, trata o sertão de forma hiperbólica. Nos versos do poeta, as belezas do sertão valeriam mais que as riquezas de Aladim.

(121) Porém, se ele é um portento
(122) De riso, graça e primor,
(123) Tem também seu sofrimento,
(124) Sua mágoa e sua dor.
(125) Esta gleba hospitaleira,
(126) Onde a fada feiticeira
(127) Depositou seu condão,
(128) É também um grande abismo
(129) Do triste analfabetismo,
(130) Por falta de proteção.

(131) Sou sertanejo e me orgulho
(132) Por conhecer o sertão
(133) Durmo na rede e me embrulho
(134) Com um lençol de algodão.
(135) De alpercata de rabicho
(136) Penetro no carrapicho,
(137) Sofrendo a vida penosa
(138) Do trabalho do roçado
(139) E por isso sou chamado
(140) Poeta de mão calosa.

(141) Da mais cruel desventura
(142) Conheço o amargo sabor,
(143) Pois vivo da agricultura,
(144) Sou poeta agricultor.
(145) Eu sei com toda certeza
(146) Como é que vive a pobreza
(147) Do sertão do Ceará,
(148) A sua manutenção
(149) É o almoço de feijão
(150) E a janta de mugunzá.

(151) Sou sertanejo e conheço
(152) Meu sertão de carne e osso,
(153) Trabalho muito e padeço
(154) Com a canga no pescoço,
(155) E trago no pensamento
(156) Meu irmão do sofrimento
(157) Que, no duro padecer,
(158) Levando o peso da cruz,
(159) É quem trabalha e produz
(160) Para a cidade comer.

(161) Eu não ignoro nada
(162) Deste sertão sofredor
(163) Que puxa o cabo da enxada
(164) Sem arado e sem trator.
(165) Pobre sertão esquecido

- (166) Que já está desiludido
- (167) E não acredita mais
- (168) Nas promessas e nos tratos
- (169) E juras de candidatos
- (170) Nas festas eleitorais.

No verso 121, o poeta introduz outro movimento. A conjunção adversativa “porém” funciona como uma quebra no ritmo mantido até esta altura da peça. A plateia sai de um estado quase anestésico, porque envolta em uma atmosfera de encantamento. A figura da “fada feiticeira”, no verso 126, é uma espécie de pedra no meio do caminho. Um dos grandes temas sociais, que se repete em várias composições de Patativa, é a questão do analfabetismo. Citando esse problema, o sertão agora toma ares de abismo. Há um conjunto de palavras que expressam um ambiente de penúria: sofrimento, mágoa, dor, desventura, amargo sabor, pobreza, padecer, cruz etc.

O poeta se apresenta como porta-voz e, mais que isso, como alguém conhecedor do sertão, com suas belezas e dramas. Se, na primeira parte do poema, participa da alegria, aqui, na segunda parte, participa também das mesmas penas. Ele se faz um como os demais: é agricultor, trabalha, tem as mãos calejadas etc. É enfático na crítica à falta de apoio à agricultura e aos desmandos da politicagem que assola e explora os seus pares. Outra característica interessante é que o poeta localiza o sertão: “do Ceará”. Não se trata de um sertão puramente idealizado. Aliás, o sertão se torna um organismo vivo na expressão poética “de carne e osso”.

- (171) Meu sertão da sariema,
- (172) Sertão queimado do sol,
- (173) Que não conhece cinema,
- (174) Teatro, nem futebol,
- (175) Sertão de doença e fome
- (176) Onde o pobre assina o nome
- (177) Com uma pena na mão,
- (178) Para, enganado e inocente
- (179) Dar um voto inconsciente
- (180) Quando é tempo de eleição.

- (181) Este sertão que persiste
- (182) Soltando os mesmos gemidos
- (183) É qual purgatório triste
- (184) Das almas dos desvalidos.
- (185) Ele não tem providência
- (186) De remédio ou de assistência
- (187) Pra sua gente roceira,
- (188) Dentro do mais pobre quarto
- (189) A mulher morre de parto
- (190) Nos braços da cachimbeira.

No verso 171, de novo o poeta põe em cena uma ave da fauna brasileira, especialmente dos biomas da caatinga e do cerrado, a “sariema”. Dizer “meu sertão da sariema” é novamente falar de um lugar sonoro. A sariema tem um canto vocal que ecoa sertão afora, espalhando o som de sua música. Muito mais do que empregando um recurso de rima para a palavra “cinema”, o poeta está registrando um aspecto importantíssimo da paisagem do sertão. Ao mesmo tempo que reclama da carência de cinema, de teatro e de futebol, estes, nas entrelinhas, estariam ao alcance dos olhos e ouvidos do sertanejo por meio do espetáculo da própria natureza. A sariema é um exemplo. Com isso, a crítica do poeta se torna mais interessante.

Não obstante a fome, o analfabetismo, o voto de cabresto e, o mais terrível e dramático, a morte de mulheres no momento do parto por falta de atendimento digno, o sertanejo é alguém que persiste. A “imagem do purgatório triste” é ilustrativa desse estado de passagem, de travessia. O termo purgatório,³⁴ na teologia, diz respeito ao momento de transparência e de dor. A dor da falta. Purgatório tem que ver com “purificação” e, ao contrário do que geralmente pensa o senso comum, tem que ver também com alegria, com felicidade plena.

Purgatório, como objeto da teologia, faz parte do que se chama de novíssimos, do latim *novus*, que significa “novo”. No superlativo, “novíssimos” passou a ter o sentido de estudos dos últimos acontecimentos da existência humana, isto é, do céu, inferno, purgatório e juízo (MANZATTO; PASSOS; VILLAC, 2009, p. 99). Marcado pelo catolicismo popular, o poeta faz uso desse imaginário, e isso é um índice de que sua plateia sabe ao que ele está se referindo. Trata-se, pois, de uma mensagem de esperança. Ademais, inserir esse termo no fim de sua

³⁴ Segundo a doutrina católica, purgatório é dogma. A doutrina do purgatório foi afirmada no Concílio de Lyon (1245). Os Concílios Florentino (1439) e o Tridentino (1547) reafirmaram a doutrina e o dogma. O Concílio Vaticano II apresenta o purgatório como um estágio eclesial. O purgatório é a Igreja padecente. Porém, desde o início do cristianismo, sempre se teve a ideia de um “estado” intermediário para chegar à plenitude. Algo como que uma prova para reparar as faltas. Santo Agostinho, no século IV, escreve sobre o “fogo do purgatório” após a morte de sua mãe, Santa Mônica; fez uma oração pedindo a Deus que perdoe os pecados – ou as dívidas – que ela tenha tido em vida (cf. MANZATTO; PASSOS; VILLAC, 2009, p. 114-115). Hoje não se concebe mais a ideia amedrontadora de purgatório como lugar de castigo, mas se considera o amor divino misericordioso.

composição é também significativo, no sentido de apontar horizontes novos para a existência.

Aliás, a matéria na teologia que discorre sobre as realidades últimas chama-se escatologia. O termo escatologia quer dizer “doutrina da coisa última” (*eschaton*). “De maneira geral, a escatologia trata do fim e do cumprimento da criação, da história (individual e universal) da salvação” (GRESHAKE, 2004, p. 620). Mas esse cumprimento não significa apenas um acabamento (no tempo) e um termo (no espaço). Escatologia tem que ver com a esperança. De acordo com a fé cristã, tudo o que Deus criou não pode terminar ou voltar para o nada. “Não só não volta para o nada, mas acede em sua totalidade e em cada uma de suas partes à plenitude interior e durável de sua essência, ao ser admitido a participar da vida eterna de Deus” (GRESHAKE, 2004, p. 620).

No entanto, isso pressupõe um fim. O mundo tal qual o concebemos, em tempo e espaço, deve deixar de existir. Em outras palavras, o mundo atual deverá ser libertado da fragilidade na ordem espacial e temporal. Por isso, pensar o “último e definitivo” de nossa existência, nessa perspectiva, exige esforço de superação da ideia que temos de tempo e de espaço. Nas palavras de Queiruga (1997, p. 16), não se trata de uma “geografia ultraterrestre”, mas “remete a um âmbito que, por definição, é radicalmente distinto deste mundo em que se desenvolvem nossa vida e nossa história, e que, portanto, rompe todos os esquemas, tornando-se inteiramente inobjetivável”.

Assim, o poeta, metaforicamente fazendo uso de um termo teológico certamente impregnado no imaginário de sua plateia, lança um olhar de esperança sobre uma realidade palpável. Na perspectiva escatológica, não se vai ao céu, nem ao purgatório, nem ao inferno. Já se vive neles. A escatologia, portanto, é uma dimensão da vida humana, no que se costuma chamar do já e do ainda não.

O retrato do sertão, portanto, é uma narrativa para as novas e futuras gerações não deixarem apagar um passado de luta e espírito festivo sertanejo: nas noites enluaradas, nas debulhas de feijão, nas corridas de cavalo, nas noites de São João e nas mais variadas realidades desse ambiente. Não se trata, porém, somente de um canto de saudade. Trata-se também de um canto representativo de um sertão ainda vivo, marcado pelo espírito alegre, cheio de fé e capaz de encontrar saídas

para as questões mais complexas da existência. Pode-se afirmar que o mais belo de *O retrato do sertão* é justamente a capacidade de expressar a imagem de um sertão marcado pela complexidade, assim como é próprio da vida.

CONCLUSÃO

Para o bem ou para o mal, estamos mais do que nunca sujeitos à ação da imagem. E se admitirmos considerar a imagem sem seu esforço literário, em seu esforço para pôr no primeiro plano as proezas linguísticas da expressão, apreciaremos talvez melhor esse ímpeto literário que caracteriza os tempos modernos. Parece que já há zonas em que a literatura se revela como uma *explosão da linguagem*. Os químicos preveem uma explosão quando a probabilidade de ramificação se torna maior do que a probabilidade de término. Ora, no ímpeto e no fulgor das imagens literárias, as ramificações se multiplicam; as palavras já não são simples termos. Não se terminam por pensamentos; têm o porvir da imagem. A poesia faz o sentido da palavra ramificar-se, envolvendo-a numa atmosfera de imagens. (BACHELARD, 2008, p. 5).

Diz-se que vivemos a “era do império da imagem”, seja na paisagem urbana, com suas “poluições visuais”, seja por meio das imagens que nos “devoram” enquanto estamos acomodados em nossas poltronas diante da TV. Além disso, carregamos nas mãos e guardamos no bolso um mundo de imagens. Os chamados *smartphones*, com todos os seus atrativos e apelos, são um universo presente em nosso bolso. O celular é hoje, por assim dizer, o exemplo maior da revolução da comunicação e, portanto, da imagem. É como que uma extensão de nosso corpo.

Talvez um exemplo mais eloquente do chamado “império da imagem” seja o fenômeno que se popularizou como *selfie*, a lente dos *smartphones* voltada para nós mesmos, a qual só alcança seu objetivo quando as imagens produzidas são compartilhadas instantaneamente nas “redes sociais”. Para além de todas as críticas que se possam fazer a esse fenômeno, trata-se de um dado que, nos dizeres de Sureau (2015), “é uma nova forma de expressão social”.

Embora não tenha sido o escopo desta pesquisa estudar os impactos dessa “nova forma de expressão social”, nota-se que o estudo das imagens na poesia de Patativa do Assaré pode lançar luzes sobre os desafios do tempo presente no que concerne à força das imagens e à necessidade de decifrá-las, sem que nos devorem. O “retrato” que o poeta faz do sertão é densa representação simbólica, porque permeada de uma visão do mundo entrelaçada por signos ou, dito de outra forma, pelo texto da cultura. Trata-se, pois, de enredo sobre um organismo vivo. Não diz respeito a algo frio ou puramente técnico, mas toca o tecido do mundo da vida, seja a imagem concebida em sua forma visual, acústica, olfativa, tátil ou proprioceptiva.

A longa vida dos símbolos somente é possível graças aos seus suportes, as imagens (não importa em que tipo de linguagem, se visual, se auditiva, se olfativa, tátil ou performativa). No entanto, não é o suporte que se esvazia, senão os símbolos que se perdem quando se inflacionam e esvaziam as imagens. (BAITELLO, 2014, p. 21).

Como se verificou ao longo deste estudo, o suporte primordial das imagens na poética de Patativa do Assaré é a voz, como síntese do corpo todo. A voz enquanto comunicação primária em conjunto com os aspectos constitutivos da performance. Sendo um meio analógico, a voz não se permite domar. Quem primeiro a teria tentado domar foi a escrita, que a tornou digital. Em Patativa, porém, a escrita é uma espécie de paradoxo. Isso porque a poesia contraria a linearidade da escrita. A voz não se detém num roteiro que se fixe em começo, meio e fim. A voz quer se expandir. O poeta, no entanto, ainda que se utilize do artefato da letra, carrega em si aquilo que Zumthor (1993) denomina de “índice de oralidade”. Nisso consiste uma peculiaridade notável em Patativa: o fato de ele combinar tão bem as variações da fala, as entonações do oral com a letra. De modo que a análise da poesia escrita do sertanejo demanda perceber um registro capaz de fruições múltiplas, lentas e sem os apelos das imagens veiculadas na grande mídia, geralmente exaustivas, imediatistas e esvaziantes.

O tempo da imagem registrada sobre materiais permanentes permite o tempo lento da contemplação. Assim também toda escrita exige decifração e tudo o que não deciframos nos devora – isso vale tanto para a imagem quanto para a sua transformação, que é a escrita. O tempo lento é o tempo da decifração. (BAITELLO, 2014, p. 47).

Dessa forma, o texto escrito em Patativa é uma voz escondida na letra. O texto é fala. Uma voz que expressa o ambiente de onde ela emerge, fazendo ressoar pela garganta, pela boca e pelo corpo todo do poeta sua pequena aldeia, que de miúda passa a manifestar o universo todo, bem de acordo com aquilo que Pinheiro (2015, p. 13) discorre acerca “dos materiais da natureza (como) uma força de base, nunca um dado separado, para a vertiginosa inclusão das variedades da cultura”.

Desse modo, pode-se afirmar que as imagens do sertão de Patativa são, em primeiro lugar, sons. Daí o sertão se apresentar como uma terra sonora. Além disso, é um lugar de luminosidade. Se “fotografar” é poetizar, escrever, desenhar, registrar momentos com a luz, os registros de Patativa são marcadamente iluminados, porque o sertão não tem economia de reverberação da luz. Entre outros aspectos,

isso foi destacado ao longo da tese e, sobretudo, no capítulo da análise e da interpretação dos poemas (Capítulo 4). Balizou-se no que insiste Zumthor (2005, p. 141):

A apresentação performancial de um enunciador e de seus ouvintes implica uma mediação que (na acepção corrente da palavra *performance*) é vocal. Assim, não me contento em remeter ao que designa o termo banalizado *oralidade* (o fato bruto de que o meio não é a escrita e provoca uma percepção auditiva). Falo de *vocalidade*, evocando através disto uma operação não neutra, veículo de valores próprios, e produtora de emoções que envolvem a plena corporeidade dos participantes. Pouco importa o estatuto do texto comunicado, seja ele preparado ou improvisado, fixado ou não por uma escrita anterior.

Daí decorre a afirmação de que a poética de Patativa é narrativa marcada pela complexidade, tendo como fundamento o dado de ser vocal, sem o limite que o sistema da escrita impõe, isto é, a linearidade. E mais ainda, considerando que essa não linearidade envolve o corpo em sua acepção primeira de mediação. A obra do sertanejo, marcada pelo narrar popular, não caberia num roteiro estabelecido entre feio e bonito, bom e mau etc. Ao contrário, a voz em Patativa é a representante máxima de seu ambiente de fala, como um elemento vivo, que rompe o silêncio e faz as mesclas entre a natureza e a paisagem. A voz, portanto, apresenta-se como um signo encarnado. Ela é o próprio corpo.

No contexto geral desta pesquisa, desde a apresentação do seu objeto formal: **um poeta passarinho**, passando pela **sonoridade sertaneja** – manifestada por meio do corpo franzino de um homem de um metro e meio que se agigantava no momento da performance, fazendo valer sua alcunha de pássaro pequeno, porém de canto e gestos eloquentes, a ponto de seu cantar envolver os seres e as coisas do sertão, num conjunto de cores e ritmos diversos, numa espécie de ordem plural e sinuosa dos objetos da cultura –, chegando até a discussão dos **amplificadores da voz** e, finalmente, às **imagens do sertão**, percebe-se um painel de variados aspectos, cujo especial destaque é a percepção do poeta acerca de um horizonte aberto, como possibilidade de um devir de esperança para o sertanejo, não obstante as mazelas impostas.

Vale, nesse sentido, à guisa de conclusão, ressaltar o que certa vez afirmou o escritor Ariano Suassuna (1927-2014)³⁵ acerca de pelo menos dois fenômenos que

³⁵ Cf. <<https://www.youtube.com/watch?v=M3MSqbE2r04>> Acesso em: 22 abr. 2018.

unem o Brasil: a língua portuguesa e a cultura popular. Essa unidade, não na acepção de uniformidade, diz respeito a uma unidade de contrastes, na variedade. Envolve a pluralidade e as variações linguísticas, do Oiapoque ao Chuí, com suas belezas de acentos de fala nos sotaques vários, as cores, as indumentárias, a culinária, as festas, os costumes múltiplos característicos de cada região e lugar.

Nossa língua e nossa cultura popular podem ser comparadas a uma belíssima colcha de retalhos de muitas cores, feita de muitos tecidos. Colcha costurada pelas mãos sensíveis das mulheres de muitos partos, dores e olhares atentos e marcados pela esperança. Nossa língua e nossa arte, nascida do povo, podem ser comparadas também a um varal de roupas estendidas, que tantas vezes meus olhos viram na época da minha infância, vivida no sertão cearense. Havia roupas de todos os tamanhos e cores, colocadas de forma aleatória; no entanto, o varal visto no conjunto constituía uma obra de arte. O vento suavemente fazia as roupas dançarem. Aquilo era uma sinfonia. A luminosidade se enroscava em cada cor, dando a cada roupa a sua característica própria. Mesmo se surradas, de muitos usos e várias vezes lavadas, as roupas exalavam o cheiro de limpeza e transpiravam jovialidade pelo colorido. O azul intenso do céu parecia tocar a terra, e as flores vivas do flamboaiã estendiam e expandiam a beleza do simples ao alcance de meus olhos de criança.

Longe de qualquer ufanismo e apesar de todos os desmandos que marcam a história do Brasil, recentemente e noutrora, há na obra de Patativa motivos de sobra para enxergar o país noutra perspectiva: a cultural. O esforço desta pesquisa foi justamente olhar para a obra do sertanejo a fim de, a partir do minúsculo, do pequeno, expandir o olhar para um grande quadro.

Está claro que toda a obra de Patativa é um quadro, uma pintura, um retrato, uma fotografia do sertão, descrevendo os contrastes da vida sertaneja e, por vezes, em alguns aspectos, até tendendo para uma espécie de fatalismo ou destino, como se o sofrimento e o padecer estivessem determinados. Noutras vezes, essa visão do mundo é superada, e o destino do sertanejo aparece como uma constante transformação, tal uma bússola, marcada pelo signo da esperança, indicando o norte. O que se percebe é que a obra do poeta não se permite fechar em um único ponto ou nos vícios do dualismo. Trata-se de obra aberta, que claramente toma

partido; isto é, está ao lado do sertanejo. No entanto, é capaz de abrir brechas para possibilidades várias, deixando ao leitor/ouvinte a liberdade de tirar as próprias conclusões. Na verdade, acentuando as imagens do sertão no conjunto da obra e, sobretudo, observando em detalhe o *corpus* de poemas selecionado, a conclusão a que se chega é que constitui uma poética inesgotável.

O escritor, numa determinada sociedade, é não apenas *indivíduo* capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um *papel social*, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores. A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público. (CÂNDIDO, 2006b, p. 84).

A “originalidade” de Patativa está justamente na capacidade de incorporar saberes vários a partir de sua forma de fala, o falar popular adornado de “saberes ancestrais”. Cada verso e suas rimas são como que formas de interações múltiplas. Cada composição verte imagens de um sertão rico de belezas naturais, que se transforma em jardim de cheiros, sabores e fartura quando a chuva cai no torrão esturricado. Mas, mesmo no chão seco e rachado, o poeta é capaz de haurir dali a beleza escondida. Trata-se de obra que nasce do espanto. Espanto aqui no sentido filosófico, não no sentido de medo. O signo por excelência em Patativa parece ser o da esperança. Sua originalidade consiste ainda na capacidade de entrelaçamento, no encontro do homem sertanejo com a natureza. Nota-se, em sua obra, que as “falas da natureza” entram boca adentro e se revelam no canto entoado. Por isso, o significado das coisas e dos objetos parece aumentar, porque se relacionam uns com os outros. A própria característica de compor sempre em rimas expressa esse entrelaçamento. Ainda com alusão à originalidade do projeto poético de Patativa, notou-se o que observa Pinheiro:

Não podemos, portanto, perder de vista, ao analisarmos os textos e os seus ambientes, a necessária e difícil vinculação entre, de um lado, os textos e ideários “contemporâneos” das cidades (aquilo que aparece divulgado pelos meios com outras narrativas lineares via seus aparatos tecnológicos) e, de outro, uma capacidade de assimilação do heterogêneo inscrita de modo germinativo, desde as primeiras províncias da América Latina, nos processos micro e macroestruturais, ponhamos, fractal-metonímicos. Desdobram-se, aquém das obras autorais (de protagonismo pretensamente individual), situações e atividades de bairro a bairro, com as mais complexas permutas entre códigos, linguagens e séries, a partir de uma habilidade e oportunidade sintéticas dadas pelo caráter mestiço, migrante e externo-solar destas sociedades. (PINHEIRO, 2013, p. 19-20).

Finalmente, nota-se, nas imagens do sertão de Patativa, um lugar de excessos de repertórios, enredos, bichos, sentimentos. Os poemas sem economia de versos e estrofes são reveladores dessas características. O excesso de bichos se faz notar na presença quase exaustiva dos passarinhos em suas composições, como filigranas da paisagem. É, pois, um sertão para além do estereotipado e condenado ao fracasso. O sertão de Patativa é um lugar aberto e inclusivo. De conflitos também, como tudo na vida. No entanto, a voz, o corpo, o verso, como uma letra que dança, mesclam o signo às coisas.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Cláudio Henrique Sales. **Patativa do Assaré**: as razões da emoção (capítulo de uma poética sertaneja). Fortaleza: UFC; São Paulo: Nankim, 2003.

ARENDT, Hannah. **A dignidade da política**. Tradução de Helena Martins, Frida Coelho, Antônio Abranches, César Almeida, Claudia Drucker e Fernando Rodrigues. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

_____. **A vida do espírito**: o pensar, o querer, o julgar. Trad. Antônio Abranches, Cesar Augusto R. de Almeida, Helena Martins. 5. Ed, Rio de Janeiro: Relume-Dumará. 2 v., 2000.

_____. **Origens do totalitarismo**: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ASSARÉ, Patativa do. **Inspiração nordestina**. São Paulo: Hedra, 2006a.

_____. **Melhores poemas**. Organização de Cláudio Portella. São Paulo: Global, 2006b.

_____. **Ispinho e fulô**. São Paulo: Hedra, 2005.

_____. **Aqui tem coisa**. São Paulo: Hedra, 2004.

_____. **Cante lá que eu canto cá**. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. **Digo e não peço segredo**. Organização de Tadeu Feitosa. São Paulo: Escrituras, 2001.

_____. **Patativa do Assaré**. Organização de J. de Figueiredo Filho. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1970.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prada Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAGNO, Marcos. **Preconceito linguístico**. São Paulo: Loyola, 2007.

_____. **A língua de Eulália**: novela sociolinguística. 11 ed. São Paulo: Contexto, 2001.

BAITELLO, Norval Jr. **A era da iconofagia**. São Paulo: Paulus, 2014.

_____. **O pensamento sentado**: sobre glúteos, cadeiras e imagens. São Leopoldo: Unisinos, 2012.

_____. Corpo e imagem: comunicação, ambientes, vínculos. In: RODRIGUES, David (Org.). **Os valores e as atividades corporais**. São Paulo: Summus, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora Universidade de Brasília, 2008.

BARROS, Manoel de. **O meu quintal é maior do que o mundo**. São Paulo: Alfaguara, 2015.

BASTIDE, Roger. **Brasil, terra de contrastes**. São Paulo: Difel, 1979.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**. Lisboa: Kkym: Eaum, 2014.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

BERMAN, Marshal. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. 14. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BESCHI, Carlo. **Patativa do Assaré**. Disponível em:
<<http://patativa.gnumerica.org/sito/index.php>>. Acesso em: 9 abr. 2018.

BÍBLIA de Jerusalém. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2004.

BRITO, A. I. A. **Patativa do Assaré**: porta-voz de um povo. São Paulo: Paulus, 2010.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CÂNDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Azul, 2006a.

_____. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Azul, 2006b.

CARVALHO, Gilmar de. A voz poética do sertão. **Revista Nossa História**, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional: Vera Cruz, ano 2, n. 13, nov. 2004.

_____. **Patativa poeta passado do Assaré**. Fortaleza: Omni, 2002a.

_____. Vozes e letras do cordel. **Revista Cult**, São Paulo: Bregantini, ano V, n. 54, jan. 2002b.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Cinco livros do povo**. João Pessoa: UFPB, 1972.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Petrópolis: Vozes, 2008.

DEBS, Sylvie (Org.). **Patativa do Assaré: uma voz do Nordeste**. São Paulo: Hedra, 2001.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.

FEITOSA, Luiz Tadeu. **Patativa do Assaré: a trajetória de um canto**. São Paulo: Escrituras, 2003.

FENSKE, Elfi Kürten. Patativa do Assaré – o poeta do sertão. Pesquisa, seleção e organização de E. K. Fenske. **Templo Cultural Delfos**, Rio de Janeiro, ago. 2013. Disponível em: <www.elfikurten.com.br/2013/08/patativa-do-assare-o-poeta-do-sertao.html>. Acesso em: 6 mar. 2018.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Matrizes Impressas do Oral: Conto Russo no Sertão**. Cotia: Ateliê, 2014.

_____. **Cultura das bordas: edição, comunicação, leitura**. Cotia: Ateliê, 2010.

_____. **Armadilhas da memória e outros ensaios**. Cotia: Ateliê, 2004.

_____. **Fausto no horizonte**. São Paulo: Hucitec, 1995.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. **Fenomenologia do brasileiro**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

_____. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GEREBA; ASSARÉ, Patativa do. Festa da natureza. In: GEREBA. **Sertão**. São Paulo: Paulus, 2002. 1 CD. Faixa 11. Acessível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8li3NEPe4Uo>>. Acesso em: 24 mar. 2018.

GRESHAKE, Gisbert. Escatologia. In: LACOSTE, J.-Y. (Org.). **Dicionário crítico de teologia**. São Paulo: Loyola: Paulinas, 2004.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. Tradução de Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

HAURÉLIO, Marco. **Literatura de Cordel: do sertão à sala de aula**. São Paulo: Paulus, 2013.

HAVELOCK, Éric. **A musa aprende a escrever**. Lisboa: Gradiva, 1996a.

_____. **A revolução da escrita na Grécia e suas consequências**. São Paulo: Unesp: Paz e Terra, 1996b.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2007.

HOBBSAWM, Eric J. **A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Sales. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KAMPER, Dietmar. **Mudança de horizonte: o sol novo a cada dia, nada de novo sob o sol, mas...** Tradução de Danielle Naves de Oliveira. São Paulo: Paulus, 2016.

LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. **A mestiçagem**. Lisboa: Piaget, 2002.

LEÃO, Emmanuel Carneiro; WRUBLEWSKI, Sérgio. **Os pensadores originários: Anaximandro, Parmênides, Heráclito**. Texto e tradução. Petrópolis: Vozes, 1991.

LOTMAN, I. M. **La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto**. Tradução de Desiderio Navarro. Madrid: Frónesis: Cátedra; València: Universitat de València, 1996.

_____. Sobre o problema da tipologia da cultura. In: SCHNAIDERMAN, Boris (Org.). **Semiótica russa**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LUYTEN, Joseph Maria. **A notícia na literatura de cordel**. São Paulo: Estação Liberdade, 1992.

MANZATTO, Antonio; PASSOS, João Décio; VILLAC, Sylvia. **Escatologia: de esperança em esperança**. São Paulo: Paulus, 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: comunicação e hegemonia**. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2013.

MORIN, E. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: Unesco, 2011a.

_____. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2011b.

NICOLA, Ubaldo. **Antologia ilustrada de filosofia**: das origens à idade moderna. Tradução de Maria Margherita De Lucca. São Paulo: Globo, 2005.

PALMER, Richard E. **Hermenêutica**. Tradução de Maria Luisa Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2006.

PINHEIRO, Amálio. **América Latina**: barroco, cidade, jornal. São Paulo: Intermeios, 2013.

_____. (Org.). **O Jornal e a Cidade**: Um barroco de Viés. São Paulo: Intermeios, 2015.

_____; SALLES, Cecília Almeida. **Jornalismo expandido**: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados. São Paulo: Intermeios, 2016.

QUEIRUGA, Andrés Torres. **O que queremos dizer quando dizemos “inferno”**. São Paulo: Paulus, 1997. p. 16.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. **Primeiras estórias**. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SANDRONI, Carlos. Prefácio. In: ACADEMIA BRASILEIRA DE LITERATURA DE CORDEL. **100 cordéis históricos segundo a Academia Brasileira de Literatura de Cordel**. Mossoró: Queima-Bucha, 2008.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. Literatura de cordel, oralidade e cultura popular. Entrevista à Karina Janz Woitowicz. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, Paraná, v. 4, n. 8, p. 1-4, 2006. Disponível em: <<http://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/viewFile/545/379>>. Acesso em: 7 fev. 2018.

SCHROER, Silvia; STAUBLI, Thomas. **O Simbolismo do Corpo na Bíblia**. São Paulo: Paulinas, 2003.

SOARES, Magda. **Letramento**: um tema em três gêneros. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

SOUSA, Liêdo Maranhão de. **Classificação popular da literatura de cordel**. Petrópolis: Vozes, 1976.

SUASSUANA, Ariano. Introdução. In: BARROS, L. G. de. **Antologia**. Tomo III. João Pessoa: MEC; Fundação Casa Rua Barbosa; Ed. da UFPb, 1977.

SUREAU, Marie-Claude. SELFIE: a imagem conversacional além do narcisismo. In: ENCONTRO AMERICANO DE PSICANÁLISE DA ORIENTAÇÃO LACANIANA, 7: O império das imagens, 2015, São Paulo. **Boletins...** São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://oimperiodasimagens.com.br/pt/faq-items/selfie-a-imagem-conversacional-alem-do-narcisismo-marie-claude-sureau/>>. Acesso em: 8 mar. 2018.

THOMAS, Rosalind. **Letramento e oralidade na Grécia antiga**. São Paulo: Odysseus, 2005.

TINIANOV, Iuri. **O problema da linguagem poética I**: o ritmo como elemento construtivo do verso. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TRABATTONI, Franco. **Oralidade e escrita em Platão**. São Paulo: Discurso: Editus, 2003.

VERNANT, J. P. **Mito e pensamento entre os gregos**. São Paulo: Difel, 1973.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. Cosac Naify: São Paulo, 2009.

WOLTON, Dominique. **É preciso salvar a comunicação**. São Paulo: Paulus: 2006.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

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

_____. **A letra e a voz**. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.