



**UNIVERSIDADE
ESTADUAL DO
MARANHÃO**



**MESTRADO EM
LETRAS**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO-UEMA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA**

ERNANE DE JESUS PACHECO ARAUJO

**A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE SERTANEJA NA OBRA POÉTICA
*INSPIRAÇÃO NORDESTINA DE PATATIVA DO ASSARÉ***

São Luís

2018

ERNANE DE JESUS PACHECO ARAUJO

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE SERTANEJA NA OBRA POÉTICA
INSPIRAÇÃO NORDESTINA DE PATATIVA DO ASSARÉ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras (Mestrado em Letras), da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária
Linha de Pesquisa: Literatura, memória e cultura
Orientadora: Profa. Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos

São Luís

2018

Araujo, Ernane de Jesus Pacheco.

A construção da identidade sertaneja na obra poética *Inspiração Nordestina de Patativa do Assaré* / Ernane de Jesus Pacheco Araujo. – São Luís, 2018.
132 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras,
Universidade Estadual do Maranhão, 2018.

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos.

1. Identidade sertaneja. 2. Oralidade. 3. Memória. 4. Sertão.
5. Patativa do Assaré. I. Título.

CDU 821.134.3(81)-1

ERNANE DE JESUS PACHECO ARAUJO

**A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE SERTANEJA NA OBRA POÉTICA
*INSPIRAÇÃO NORDESTINA DE PATATIVA DO ASSARÉ***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Stricto Sensu em Letras (Mestrado em Letras), da
Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), como
requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em
Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária
Linha de Pesquisa: Literatura, memória e cultura
Orientadora: Profa. Dra. Silvana Maria Pantoja dos
Santos

Aprovada em / /

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos

Orientadora

Prof. Dr. José Dino Costa Cavalcante

Avaliador Externo

Profa. Dra. Joseane Maia Santos Silva

Avaliador Interno

A Deus pela vida.

À minha mãe, Domingas de Jesus França, pelo cuidado e amor.

À minha esposa, Lady Diana Pacheco Souza, pelo companheirismo.

Aos meus filhos, Luís Ernane Araujo Pacheco e Lady Sophie Araujo Pacheco, pelo novo sentido que deram a minha vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus amigo, pai, guia, protetor, começo, meio e fim...

À minha mãe, Domingas de Jesus França, que com sabedoria, luta e força me garantiu as condições para que eu pudesse avançar nos meus estudos, assim como o exemplo para seguir um bom caminho e tornar-me uma pessoa digna; às minhas irmãs, Angélica e Mônica, ao meu padrasto Luís Antônio, à minha avô Maria Raimunda, e a todos os meus parentes.

À minha esposa, Lady Diana Pacheco de Souza, que me ajudou em toda a caminhada, com quem pude dialogar sobre várias questões pertinentes a este trabalho, quem cuidou de nossos filhos nos momentos que precisei estudar e que sempre torceu pelo meu sucesso.

Aos meus filhos, Luís Ernane e Lady Sophie, razões da minha vida, meus maiores tesouros, meus mais belos poemas.

À minha orientadora, Silvana Maria Pantoja dos Santos, quem aceitou a tarefa de me orientar, sempre presente, instigando, questionando, analisando criteriosamente meu texto e minhas ideias, deixando-as claras e seguras, de modo que contribuiu para o aprimoramento da qualidade deste trabalho.

Ao professor Henrique Borralho por dias maravilhosos de discussão e aprendizado, em sala e fora dela, com quem pude aprender muito, dono de um conhecimento holístico e de uma sensibilidade única – pela primeira vez pude ver um homem chorar ao ler um poema –, deixou um rastro de beleza nesta caminhada.

Ao Mestrado em Letras da UEMA, sua coordenação, professores: à expansiva e expressiva Andréa Lobato (que me mostrou a importância do texto literário, dizendo que eu deveria ir “nu” ao texto, isto é, sem teoria; e que o texto é que determinaria a teoria a ser adotada na análise da obra), à mestra da psicanálise Silvia Furtado (que me mostrou que a literatura tem uma linguagem que foge ao nosso controle, mas que revela muito do que somos), ao querido Gilberto (a quem carinhosamente chamávamos Gil, inteligente, sensível, arguto, que me despertou o olhar para a cinematografia e sua relação com a literatura), à doce Kátia Carvalho (que com sua fala leve, doce, sensível me envolveu de uma ternura e afeto pela literatura); e à

Aline que com simpatia, um belo sorriso no rosto, competência e sensibilidade, sempre esteve disposta a ajudar-me.

Aos meus colegas do Mestrado em Letras pela convivência, alegrias, energias positivas, partilhas e aprendizado durante o período que passamos juntos, cada um à sua maneira deixou marcas e impressões valiosas: Talia com sua perspicácia filosófica e sua arguição visceral; Paulo com sua paixão pela literatura latina e discursos transbordantes; Saulo (Saulito) com seu discurso concatenado, leve e preciso nas apresentações; Gil com sua agudeza de pensamento, simpatia e alegria; Rayron (Ray) com seu carisma, leveza e romantismo; Vanessa (Van) com sua sede por leitura, simpatia e sorriso no olhar; Giselle (Gis) com sua vivacidade, alegria e paixão por Sórora Juana Inés de la Cruz; Alessandra (Alê) com sua parcimônia, clareza e dedicação; Layssa com sua simpatia, carisma e ternura; Everaldo (Ever/Veveto) com sua elegância e carisma, um verdadeiro *gentleman*; Ane com sua simpatia e doçura no olhar; Sarah (Sarita) com sua paixão pela história e entrega à literatura; Malthus com sua paixão pela literatura e discursos arrebatadores; Maria (Tatá) com sua tranquilidade e suavidade na fala.

Aos meus professores da Graduação em Letras na UEMA: Iranilde, Tereza Cristina, Vanda Rocha, Nélo, Dinacy, Iran, Quaresma, Ivonete, Venuzia, William, Dino Cavalcante (que compõe minha banca de defesa deste Mestrado, atualmente professor da UFMA), e em especial a professora Maria Auxiliadora Gonçalves de Mesquita por ter me iniciado no mundo da pesquisa, sendo seu orientando em dois projetos de Iniciação Científica (CNPq/FAPEMA), por meio dos quais desenvolvi minhas competências e habilidades iniciais de pesquisador. O agradecimento estende-se à minha turma de Letras da UEMA (2004-2008), em especial, ao meu irmão-amigo Leonilson pelo afeto e conversas; à minha turma de Especialização em Língua Portuguesa da UEMA (2009-2010), em especial aos amigos Márcio, Patrícia, Mayara e Vivian com os quais tive bons momentos de discussão e alegria.

À Neliane Raquel Macedo Aquino (Doutoranda em Letras pela UFT) pela revisão de língua portuguesa; à Elzimeire Coelho Matos, bibliotecária do IFMA/Campus Imperatriz pela consultoria nas questões relativas às normas da ABNT; e a Anderson (Beto), da minha turma de Graduação em Letras da UEMA, que fez a revisão e normatização do texto da Qualificação. Enfim, a todos aqueles que contribuíram de alguma forma para este sonho, que nasceu na graduação, tornar-se realidade, os meus mais sinceros agradecimentos.

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

[...]

Pra gente aqui sê poeta
E fazê rima compreta,
Não precisa professô.
Basta vê, no mês de maio,
Um poema em cada gaio
E um verso em cada fulô.

[...]

Canto as fulô e os abroio
Com todas coisa daqui:
Pra toda parte que eu óio
Vejo um verso se buli.

.....

Vivo dentro do sertão
E o sertão dentro de mim.

Patativa do Assaré

RESUMO

Objetiva-se com este trabalho analisar a identidade sertaneja na obra *Inspiração Nordestina* (2003), de autoria de Patativa do Assaré, a partir dos conceitos de oralidade, memória e espaço. Para tanto, vale questionar se existe uma única identidade ou identidades sertanejas, que representações são formadas e quais sentidos são produzidos. Para responder esses questionamentos, o trabalho pauta-se em uma pesquisa qualitativa, de análise-crítica, fundamentado nos seguintes teóricos básicos: Zumthor (1993, 1997) para discutir oralidade, performance e voz; Hall (2014, 2015) para debater identidade como pluralidade, mudança e posição-de-sujeito, Woodward (2014) identidade como diferença e relação, bem como Albuquerque Júnior (2011) para discutir a identidade nordestina/sertaneja; a discussão da relação entre memória e identidade fundamenta-se em Halbwachs (2006) e Candau (2012); Bachelard (2008) e Melo (2011) para se compreender como o espaço (sertão) torna-se constitutivo da identidade sertaneja. No que tange às investigações acerca da vida e obra de Patativa do Assaré, conta-se com Carvalho (2000), Andrade (2004; 2008) e Romero (2011), além do documentário *Patativa do Assaré - Ave Poesia* (2007), de Rosemberg Cariry. Constatou-se que a oralidade imprime uma marca no sujeito poético que se utiliza da linguagem matuta para identificar-se como sertanejo; a memória, por sua vez, aciona as lembranças e recordações do eu lírico, recuperando as impressões que marcaram seu passado, convergindo no presente para constituir sua subjetividade. Já sertão (espaço) constitui-se como um lugar de referência para a voz poética e como elemento constitutivo da identidade do sujeito.

Palavras-chave: Identidade sertaneja. Oralidade. Memória. Sertão. Patativa do Assaré.

RESUMEN

Se objetiva con este trabajo analizar la identidad sertaneja en la obra *Inspiração Nordestina* (2003), de autoría de Patativa do Assaré, desde los conceptos de oralidad, memoria y espacio. Para eso, hay que cuestionar se existe una única identidad o identidades sertanejas, qué representaciones son formadas y cuáles sentidos son producidos. Para contestar esas cuestiones, el trabajo se basa en una pesquisa cualitativa, de análisis-crítica, fundamentado en los siguientes teóricos básicos: Zumthor (1993, 1997) para discutir oralidad, performance y voz; Hall (2014, 2015) para debatir identidad como pluralidad, cambio y posición-de-sujeto, Woodward (2014) identidad como diferencia y relación, así como Albuquerque Júnior (2011) para discutir la identidad nordestina/sertaneja; la discusión sobre la relación entre memoria e identidad se fundamenta en Halbwachs (2006) y Candau (2012); Bachelard (2008) e Melo (2011) para comprenderse cómo el espacio (*sertão*) se muestra constitutivo de la identidad sertaneja. En lo que se refiere a las investigaciones acerca de la vida y obra de Patativa do Assaré, se cuenta con Carvalho (2000), Andrade (2004; 2008) y Romero (2011), además del documental *Patativa do Assaré - Ave Poesia* (2007), de Rosemberg Cariry. Se constató que la oralidad imprime una marca en el sujeto poético que se utiliza del lenguaje campesino para identificarse como sertanejo; la memoria, a su vez, acciona las rememoraciones y recuerdos del yo lírico, recuperando las impresiones que marcaron su pasado, actualizándose en el presente para constituir su subjetividad. Y el “*sertão*” (espacio) se constituye como un lugar de referencia para la voz poética, así como un elemento constitutivo de la identidad del sujeto.

Palabras claves: Identidad sertaneja. Oralidad. Memoria. Sertão. Patativa do Assaré.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Em close, Patativa narrando sua vida.....	39
Figura 2	Em plano detalhe, fotografia em preto e branco de Patativa.....	41
Figura 3	Em plano conjunto, o lendário poeta Juvenal Galeno	47
Figura 4	Em plano conjunto, Patativa do Assaré e Fagner no Festival de Verão do Guarujá...	54
Figura 5	Em plano geral, Patativa recita poemas na reunião da SBPC na qual foi homenageado em 1979 na UFC em Fortaleza.....	55

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 POESIA ORAL, IDENTIDADE, MEMÓRIA E ESPAÇO	14
1.1 Poesia oral: a voz como expressão do dizer poético.....	14
1.2 Identidade em debate: a identidade sertaneja na literatura.....	20
1.3 A memória enquanto substrato da poesia oral e da identidade	29
1.4 O espaço enquanto elemento constitutivo de identidades.....	33
2 PATATIVA DO ASSARÉ: A TRAJETÓRIA DE UM MITO DA POESIA POPULAR NORDESTINA.....	38
2.1 Infância, juventude e a descoberta da poesia oral	38
2.2 Patativa em movimento: da saída e retorno a Serra de Santana.....	44
2.3 Patativa: de camponês a mito da cultura popular nordestina.....	51
2.4 A poética de Patativa do Assaré e a Crítica	57
3 AS IDENTIDADES SERTANEJAS EM <i>INSPIRAÇÃO NORDESTINA</i> DE PATATIVA DO ASSARÉ.....	68
3.1 A gênese da obra <i>Inspiração Nordestina</i> de Patativa do Assaré.....	68
3.2 Oralidade sertaneja: a voz como marca de identidade.....	71
3.3 Meus lugares e minhas memórias em <i>Inspiração Nordestina</i>	84
3.3.1 Memórias sertanejas: lembranças e recordações	98
3.4 Identidades sertanejas em <i>Inspiração Nordestina</i>	104
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	125
REFERÊNCIAS.....	128

INTRODUÇÃO

As identidades nacionais, regionais, de grupos e individuais são debatidas em diferentes áreas do conhecimento, visando compreender seu funcionamento, processos e atuação no indivíduo e na sociedade. No Brasil a partir do século XIX, esse debate começou impulsionado pela literatura nacionalista que buscava construir uma imagem que representasse o autêntico homem brasileiro, dando origem ao indianismo e ao regionalismo, que se desdobrou no sertanismo. Este trabalho, dada a relevância dessa discussão, procura compreender a construção da identidade sertaneja na produção poética de Patativa do Assaré.

O sertanejo e o sertão são, por vezes, mal compreendidos no contexto social. A visão que a maioria das pessoas lhes tem é construída baseada em estereótipos, de forma unilateral. O sertanejo é visto como um tipo humano distante do progresso, da civilidade e da modernização, um matuto, sem cultura e conhecimento. O sertão, por sua vez, é entendido como uma terra estéril, onde a seca impera, com a presença de um sol imponente e impiedoso, onde há escassez de água e alimento; uma terra esquecida, onde só resta a fé e a vontade de viver. A questão não se encerra aqui, tendo a literatura muito a dizer, porque nela a subjetividade se manifesta; o sertão ultrapassa a dimensão geográfica, subjetiva-se, tornando-se uma unidade com o sujeito, de modo a permitir uma compreensão mais profunda sobre a configuração identitária sertaneja.

À vista disso, pretende-se discutir a construção da identidade sertaneja na obra *Inspiração Nordestina* (2003) de Patativa do Assaré, seu livro de estreia, publicado em 1956. Para tanto, questiona-se se há uma única ou múltiplas identidades sertanejas, e como essa (s) identidade (s) são construídas, que representações aparecem e que sentidos são produzidos no texto literário; e, em que medida a oralidade, a memória e o espaço participam do processo de construção dessa identidade.

Antônio Gonçalves da Silva, conhecido como Patativa do Assaré é cearense, natural da cidade que leva seu nome, é um poeta popular nordestino, seguidor da poesia de tradição oral e dono de uma memória excepcional. Foi violeiro, cantador, repentista, cordelista. Contou e cantou a vida do sertanejo, seu labor, sofrimento, suas lutas, esperanças e êxitos.

A produção poética de Patativa é fundamentalmente oral, tem na voz sua expressão maior, além de apresentar um registro escrito que carrega marcas da oralidade. *Inspiração Nordestina* tematiza o sertanejo, seu lugar, seu povo, suas leis, hábitos, costumes, valores, crenças, expressões artísticas etc. Em seus poemas utiliza uma linguagem matuta,

numa tentativa de aproximar o sertanejo ficcional do real. Dessarte, para compreender a poesia de Patativa, deve-se relacionar literatura e sociedade, percebendo as relações que estabelecem entre si, e em que medida uma penetra na outra, construindo as representações do sertanejo.

No tocante à sistematização, teorias e procedimentos metodológicos do trabalho, realizou-se uma pesquisa qualitativa, de análise-crítica do texto literário, organizada da seguinte maneira: no primeiro capítulo, apresenta-se uma discussão sobre os principais conceitos que norteiam esta pesquisa. O capítulo foi dividido em quatro tópicos. No primeiro, discute-se a poesia oral, em virtude da poética de Patativa ser fundamentalmente oral, focando nos conceitos de *voz* enquanto expressão do dizer poético; *oralidade* enquanto fundamento linguístico da poesia oral; a *performance* entendida como a ação complexa de transmissão e recepção da poesia oral. (ZUMTHOR, 1993, 1997; FERNANDES, 2017; BENJAMIN, 1987). No segundo tópico, debate-se a categoria *identidade* como deslocamento, pluralidade, mudança e posição-de-sujeito nas práticas discursivas (HALL, 2014, 2015); como diferença (*diférrance*) e relação (WOODWARD, 2014), como forma de *resistência* e *projeto* (CASTELLS, 1999), para culminar no debate da identidade do sertanejo, que passa por um projeto nacionalista, pensado do ponto de vista regional, em que o Nordeste torna-se uma referência, tendo o sertanejo como representação autêntica do brasileiro (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

Já no terceiro tópico, aborda-se a memória enquanto substrato da poesia oral e da identidade, tendo como base as ideias de Le Goff (1990), Halbwachs (2006). Dialoga-se com Candau (2012) para se entender como a memória participa do processo de construção da identidade; Zumthor (1993) para compreender em que medida a voz poética é memória. Por fim, no último tópico, será discutido o conceito de espaço e sua relação com a literatura, para compreender de que forma o sertão, enquanto espaço que ultrapassa o domínio geográfico, torna-se constitutivo da identidade sertaneja. (BACHELARD, 2008; BRANDÃO, 2013; MELO, 2011).

No segundo capítulo, apresenta-se a trajetória de Patativa do Assaré, iniciando pela sua infância, juventude e descoberta da poesia, passando pelas viagens que fez fora de sua terra natal, as quais lhe proporcionaram outras experiências, até seu retorno à Serra de Santana em Assaré, onde produziu a maior parte de sua obra. Pretende-se também compreender como um simples camponês tornou-se um mito da cultura popular nordestina, e, por fim, empreende-se uma discussão sobre sua produção poética feita pela crítica literária. Para tanto, fundamentou-se esta etapa do trabalho nas pesquisas desenvolvidas por Gilmar de

Carvalho, principal estudioso do poeta e seu biógrafo, tendo o livro *Patativa poeta pássaro do Assaré* (2000) como base, no qual tem registrada uma longa entrevista com o poeta. Apropriou-se também das pesquisas feitas por Andrade (2004; 2008), que trata de aspectos biográficos, aborda as marcas dos desafios de cantadores na poesia patativana e, sobretudo, faz uma análise estrutural profunda do conjunto da obra do poeta; Feitosa (2003) que analisa o processo de construção mítica de Patativa que de simples camponês torna-se mito da cultura popular nordestina.

Além desses, fundamentaram este trabalho as pesquisas de mestrado feitas por Pinheiro (2006) e Romero (2011), que analisam com afinco e profundidade os textos poéticos de Patativa. Dialogando com esses textos, também fez-se uso do documentário *Patativa do Assaré - Ave Poesia* (2007), de Rosemberg Cariry, no qual o poeta aparece como narrador da sua própria história, em que são revelado acontecimentos importantes para se compreender o homem, o poeta e sua poesia.

O terceiro capítulo constitui-se da análise da produção poética de *Inspiração Nordestina* (2003). No primeiro tópico, faz-se um mapeamento da obra, abordando sua origem, temáticas e composições, observando sua estrutura formal, conteúdo e sentidos; no segundo, busca-se identificar as marcas da oralidade na obra em análise; no terceiro, pretende-se entender de que forma o espaço e a memória participam do processo de construção da identidade; e, finalmente, o quarto tópico, onde se analisam as identidades sertanejas que emergem do texto poético, tudo isso em diálogo com os teóricos apresentados nos capítulos anteriores.

Esta pesquisa torna-se relevante à medida que busca discutir uma temática tão debatida na modernidade, a identidade, dada a sua importância no contexto social e no momento histórico vivenciado, em que se diz que a humanidade vive uma “crise de identidade”. A relevância desse trabalho também se justifica por trazer ao centro das discussões acadêmicas uma literatura que quase sempre ficou marginalizada dado o seu caráter oral e popular, à qual encontra em Patativa do Assaré um ponto culminante da produção poética e performance da voz como expressão da poesia. Neste sentido, a figura do sertanejo assume destaque haja vista que a obra do poeta apresenta eus líricos sertanejos com sua linguagem matuta, que encontram identificação e inspiração exteriores à literatura, sendo o próprio poeta um sertanejo, o que o autoriza a falar com mais propriedade sobre sua realidade, como diz Patativa: “Pra gente cantá o sertão, / Precisa nele morá” (ASSARÉ, 2003, p.276). E complementa: “Vivo dentro do sertão / E o sertão dentro de mim”. (ASSARÉ, 2011, p.236).

1 POESIA ORAL, IDENTIDADE, MEMÓRIA E ESPAÇO

Neste capítulo abordam-se os principais conceitos que norteiam o desenvolvimento deste trabalho: a *poesia oral*, que se constitui como o substrato de toda poética patativana; a *identidade* para compreender o processo de construção da identidade sertaneja; a *memória* para entender como os processos mnemônicos relacionam-se com a identidade; e, finalmente, o conceito de *espaço*, para pensar sua atuação na subjetividade e na constituição da identidade sertaneja.

1.1 Poesia oral: a voz como expressão do dizer poético

Benjamin (1987), no ensaio *O narrador*, fala sobre a relevância da oralidade, mostrando sua essencialidade no ato de narrar. Ele apresenta dois modelos de narradores, um que se fixa em sua terra e nela estabelece raízes profundas, o qual conhece sua história e tradições; e o outro que se movimenta constantemente, aquele que sai da terra natal e retorna com o saber e experiência de outras convivências, tendo na viagem sua fonte de narratividade. O primeiro é representado pelo modelo arcaico do *camponês sedentário*, já o segundo pelo *marinheiro comerciante*. O narrador encontra a sua plenitude na interpenetração desses dois modelos.

Para o filósofo, a verdadeira narrativa é a que tem sua origem na oralidade, com histórias nascidas da experiência. O narrador é um homem do povo, seu material narrativo nasce da sua inserção e pertença na vivência da comunidade, onde a linguagem oral é o fio tecedor das narrativas. Por isso, Benjamin diz que (1987, p.198) “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte que recorrem todos os narradores”.

Os narradores que se utilizam da oralidade, recorrem à experiência coletiva (*erfahrung*), que se origina na interação das experiências de cada indivíduo no grupo social; são as várias individualidades que vão se entrelaçando, resultando em uma narrativa que será conservada na memória da comunidade. É, portanto, a experiência coletiva que os narradores contam que cria uma unidade para a comunidade, porque tanto quem narra quanto os que ouvem são partícipes dela. Corroborando com essa ideia, Fernandes (2007, p. 231) acrescenta que “tais narrativas visam explicar o fenômeno vivido, com base em crenças, e servem para os narradores compartilharem técnicas performáticas, criando um espaço de convivência para uma atividade lúdica e de expressão poética”.

Benjamim (1987) compara as narrativas orais às narrativas escritas e diz que as melhores narrativas escritas são as que mais se aproximam das orais. Para o pensador, há uma superioridade da oralidade em relação à escrita, porque esta individualiza o homem, enquanto que aquela agrega as individualidades, produz laços coletivos, de modo que está conectada ao tecido vivo de uma comunidade. Assim, quanto mais próxima for a narrativa escrita da oralidade, mais rica de sentido ela será, terá algo de valor a comunicar e se perpetuará na memória coletiva.

Benjamin (1987) atesta que o ato de narrar está em extinção em virtude da pobreza de experiência, do surgimento do romance, da informação e da imprensa, tudo isso sob o domínio da escrita, sendo que a oralidade ficou relegada a segundo plano, subordinada, sem confiabilidade discursiva e desvalorizada socialmente por se pensar que somente a escrita poderia transmitir informações verdadeiras sobre fatos e acontecimentos sociais.

Na antiguidade grega, Aristóteles (1991), em sua *Poética*, mostra a relevância que tem a oralidade na vida social e estética do homem. O filósofo parte do conceito de *mimesis* (imitação) para relacionar a arte à natureza. A arte imita a natureza, esta é entendida como *physis*, princípio de todas as coisas e a própria realidade. Nesse processo de imitação, a voz (som) adquire um valor importante porque as artes (*techné*) utilizam-se também dela para imitar, “e outros o fazem por meio da voz, assim também ocorre naquelas mencionadas artes [epopeia, poema trágico, comédia, ditirambo]; todas elas efetuam a imitação pelo ritmo, pela palavra e pela melodia” (ARISTÓTELES, 2005, p. 19). Como se percebe, a voz, desdobrada em ritmo, palavra e melodia, serve para conectar o homem à natureza. A voz comunica ao homem aquilo que ele é, revela a sua natureza, integrando-o ao cosmo, permite a comunicação intersubjetiva, a produção e a recepção estéticas.

Na modernidade, a escrita estabeleceu seu domínio discursivo subordinando todas as formas de comunicação ao texto escrito, em virtude disso as produções orais passaram por um processo de formalização escrita ou ficaram marginalizadas e sem expressão no cenário social. Neste sentido, a poesia que era majoritariamente oral e musical, segrega-se da voz e da música, tornando-se um produto escrito, distantes dos modelos gregos que tinham a voz como substância e suporte de sua poesia. No entanto, a poesia oral não desapareceu, mas resistiu às margens do domínio da escrita, permanecendo nas camadas populares, não alfabetizadas, como expressão viva, dinâmica e verdadeira de arte, conhecimento e cultura.

Neste contexto, Zumthor (1997) reclama da ausência de estudos sobre a poética oral, propondo formas de analisá-la, revalorizando, dessa forma, a oralidade. Fernandes (2017, p. 25), por sua vez, diz que “a poesia oral necessita de um direcionamento que a

re(coloque) na berlinda da teoria literária, para que o valor poético iminente em seus textos possa ser investigado à luz de uma disciplina artístico-cultural”. Assim, fazem-se necessários estudos que analisem a poesia oral, haja vista a sua riqueza literária, que permite a ampliação e abertura para novas possibilidades de compreensão do fazer poético, que perpassa pela produção, transmissão, recepção, meios e gêneros orais.

Para Zumthor (1997), um dos elementos essenciais na produção e transmissão da poesia oral é a voz que é entendida para além de sua materialidade vocal, como linguagem oral e simbólica que permite a comunicação entre os homens através da fala, interligando as subjetividades. A voz pode silenciar-se, todavia, mesmo no silêncio, fala, isto é, significa. Ademais, a voz apresenta-se no inconsciente humano como uma forma arquetipal, constitui-se numa imagem primordial e criadora, que remonta às origens do homem, carrega sua história e atualiza-se no presente.

A voz está ligada diretamente à linguagem, estrutura fundante do ser humano. Sem linguagem, tem-se apenas som vocalizado, uma emissão fônica sem sentido, não se constituindo na imagem acústica saussureana. Segundo Benveniste (1995, p. 286), “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ‘ego’”. O homem só o é enquanto sujeito *na e pela* linguagem; neste sentido, a voz realiza-se enquanto linguagem que se materializa em som conjugado a um sentido, significando e ressignificando imagens em processos constantes da *práxis* humana.

Segundo Zumthor (1997, p.11), “a voz é uma *coisa*: descrevem-se suas qualidades materiais, o tom, o timbre, o alcance, altura, o registro...e cada uma delas o costume liga um valor simbólico”. Nessa perspectiva, o autor aborda a voz enquanto materialidade, a voz é uma coisa. O uso do termo *coisa* no lugar de *objeto* é significativo em seu pensamento, visto que coisa é algo indefinido, e objeto é algo que toma uma forma específica, tende a fechar-se. Sendo *coisa*, a voz possui abertura para uma série de possibilidades e interpretações.

O teórico elenca algumas qualidades materiais da voz enquanto coisa: o tom, o timbre, o alcance, altura, o registro... Ele não delimita todas as características, apenas menciona algumas para se compreender que, enquanto *coisa*, a voz é percebida pelo sujeito em seus vários aspectos que se manifestam na sua realização. Nessa perspectiva materialista do fenômeno, a voz é som e se propaga em ondas sonoras, e são estas que criam a ponte intersubjetiva, ou seja, os sujeitos comunicam-se quando um fala e o outro escuta, sendo o som o canal que permite a interação social.

A voz se realiza na comunicação humana, movimenta-se na linguagem, garantindo a interação social, com isso, adquire um valor simbólico, convertendo-se em um signo social, significando-se e se ressignificando de acordo com o contexto sociointeracional. “Das sociedades animais e humanas só as segundas ouvem, da multiplicidade de ruídos, emergi sua própria voz como um objeto: É em torno dela que se fecha e solidifica o laço social, enquanto toma forma uma poesia” (ZUMTHOR, 1997, p. 22).

A voz é uma das formas que nos permite alcançar o outro, é o lugar onde o “eu” interage com o “tu”, é uma condição de possibilidade para a alteridade. Ela é o movimento de sair de si para fora, onde a interioridade (eu) se cruza com a exterioridade (não-eu), alcançando outra subjetividade, construindo, dessa forma, a intersubjetividade. Benveniste (1995, p. 286) diz que “eu não emprego *eu* a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha alocução um *tu*. Essa condição de diálogo é que é constitutiva da pessoa, pois implica em reciprocidade”. Neste sentido, a voz é o que permite o diálogo, sendo, por conseguinte, o substrato do processo comunicativo, a garantia de que as individualidades encontrem-se e interajam, de modo que possa haver comunicação, o conflito, as contradições e as sínteses nas relações sociointerativas.

Segundo Rousseau (1978), a voz é uma das duas formas de agir sobre o outrem, a outra forma é o movimento. Para o filósofo, no estado primitivo, o homem falava cantado – canto e fala eram a mesma coisa, a voz era poética, havia melodia, cadência, sonoridade plástica, uma voz cantante. “As primeiras línguas foram cantantes e apaixonadas antes de serem simples e metódicas” (ROUSSEAU, 1978, p.164). Com a criação da sociedade civil, a música abandonou a fala do homem, que se tornou mais objetiva, mecânica, perdendo a beleza poética primordial. “Apresentam-nos a linguagem dos primeiros homens como línguas de geômetras e verificamos que são línguas de poetas” (ROUSSEAU, 1978, p.163).

A voz, ao adentrar na imaginação e na memória popular, torna-se, além de um instrumento de comunicação, um mecanismo linguístico de valores, ideias, sabedoria, e, sobretudo, de construção estética que interliga subjetividades, sensibiliza produtores e receptores, produzindo sentidos e sensações profundas e transformadoras em seus agentes, criando, dessa forma, o que Cascudo (2006) entende como Literatura Oral.

Com o sem fixação tipográfica essa matéria pertence à Literatura Oral. Foi feita para o canto, para a declamação, para a leitura em voz alta. Serão depressa absorvidos nas águas da improvisação popular, assimilados na poética dos desafios, dos versos, nome vulgar da quadra nos sertões do Brasil. (CASCUDO, 2006, p.22)

A Literatura Oral compreende uma vasta produção como mito, lenda, fábula, contos, parlenda, canto, cordel, poesia popular, que tem sua origem na oralidade, permanecendo na memória coletiva, assim, move-se na história e na vida das pessoas como fonte de conhecimento, sabedoria, ideias, valores, construindo representações coletivas que identificam um grupo social.

Nessa literatura, a oralidade constitui-se como fundamento para produção, transmissão e recepção das criações estéticas. Mesmo que o texto seja escrito, o discurso oral é o que predomina na escritura, de modo que esse texto só se realiza plenamente quando é lido em voz alta ou recitado, ou seja, na realização de um ato performático.

Mas pela atribuição de uma autonomia relativa às formas de expressão oral. Retirada, a um só tempo, da subordinação em que se encontra em relação ao escrito, nos estudos de literatura oral, e do deslocamento, por ser considerada residual nos estudos folclóricos, a oralidade emerge com a face própria e tendo muito a dizer sobre a sociedade da qual faz parte. (LIMA, 2003, p. 37)

Como se percebe, a oralidade adquire autonomia, demarcando seu campo de atuação, diferenciando-se do texto escrito, constituindo-se, desse modo, numa expressão estético-político-cultural de uma coletividade, demarcando a identidade de um grupo.

Nesse campo de atuação, encontra-se a poesia oral, entendida como uma expressão da subjetividade que tem na voz sua raiz, fonte, meio e fim. Segundo Fernandes (2007, p. 35), “a poesia oral, pelo contato direto com seu receptor e pela recorrência direta à memória oral, é um ato de comunicação cujo evento comunicacional assume demasiada importância na sua urdidura e manifestação.” A memória assume um papel importante, uma vez que o registro da expressão poética dá-se na memória, que armazena, preserva e dá continuidade ao legado de gerações.

Na poesia oral, existe uma voz poética compreendida como o “eu”, o qual se expressa no poema, podendo ser a expressão do “nós”, que se mostra ao mundo, comunicando seus pensamentos, valores, desejos e vontades, reproduzindo, construindo ou desconstruindo representações sobre os sujeitos e os mundos.

A voz poética na poesia oral manifesta-se na *performance*, definida por Zumthor (1997, p.33) como “a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida.”. A performance realiza-se no “aqui” e “agora”, ou seja, num espaço e tempo presentes, é um ato que acontece uma única vez, num instante e não se repete. O *performer* atualiza sua mensagem poética cada vez que a enuncia, e a cada realização esta mensagem ressignifica-se para o ouvinte, ou seja, toda e qualquer *performance*

é única no tempo e no espaço, “é, acima de tudo, a pura manifestação sincrônica da poesia oral.” (FERNANDES, 2007, p. 52).

Segundo Fernandes (2007, p. 36, grifo nosso), a poesia oral apresenta uma tríade assim constituída:

de um lado, **o sujeito que a comunica**, empresta **voz**, recorre à memória coletiva e à individual; de outro, **o auditório**, intervindo, estimulado, contestando, interagindo; no entremeio deles, **o texto, com sua dimensão cultural**, ao mesmo tempo que comunica o “como ser” e o “como fazer”, e com sua dimensão criativa, presente nas atualizações da *performance* e na capacidade de transformação pelo sujeito que o comunica.

A tríade sujeito-texto-auditório interagem entre si no processo de transmissão e recepção da poesia oral. Neste processo, o sujeito performático recita o poema (texto), que através do canal de comunicação oral (a voz) direciona-se ao ouvinte ou auditório, dessa interação resulta a construção de sentidos, representações e identidades, referenciados espacial e temporalmente.

Segundo Zumthor (1997), a *performance* apresenta as seguintes operações logicamente distintas: produção, transmissão, recepção, conservação e repetição. Neste sentido, considera-se oral toda comunicação poética em que, pelo menos, a transmissão e a recepção passem pela voz e pelo ouvido. Dito de outro modo, quando o *performer* comunica oralmente sua mensagem poética ao público, que a interpreta e interage com o sujeito performático, num processo sensorial oral-auditivo, constitui-se, desse modo uma *performance poética*. A *produção, conservação e repetição* quando presentes no processo, aumentam o grau de oralidade da *performance*.

Intenciona-se, desse modo, posicionar a oralidade no centro das discussões da linguagem e, especificamente, da literatura, sem incorrer no risco de desvalorizar a linguagem escrita, tão importante nas relações sociais do mundo moderno. Nesta discussão, a voz assume uma função atuante haja vista que a oralidade, enquanto virtualidade, se concretiza na voz. Esta constitui-se como uma forma de comunicação intersubjetiva, em que são imprescindíveis o falante, o ouvinte, a mensagem e o contexto. Interessa-se, em especial, por poesia oral por se tratar de uma forma de expressão estética do homem cujo fundamento e matéria linguística estão na oralidade. Assim, o eu poético manifesta-se no texto oral como voz lírica que comunica, no ato da *performance*, aos interlocutores, sentimentos, ideias, valores e crenças, importantes para se compreender as identidades humanas.

1.2 Identidade em debate: a identidade sertaneja na literatura

A discussão sobre a identidade na modernidade tornou-se de grande relevância na construção do conhecimento científico e na *práxis* humana. Compreender aquilo que constitui o sujeito, e o diferencia do outro, e todas as suas nuances, hibridações, relações e complexidades, é um desafio para as pesquisas nas áreas humanas e sociais.

Segundo Hall (2015, p. 11) “O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas.”. O sujeito que antes apresentava uma identidade fixa, imutável e unívoca, agora, com a modernidade, toda segurança e permanência se desfez, alterando a concepção desse sujeito que se fragmentou, tornando-se mutável e diverso.

Para Hall (2015), a questão de identidade está ligada ao carácter de mudança. A modernidade modificou a relação do homem com o mundo, de modo que as concepções engessadas da medievalidade foram quebradas e dissipadas ao vento; os conceitos e valores sofreram grandes transformações em todas as dimensões do ser e fazer humanos. Assim, a modernidade modelou-se num constante transformar-se, no princípio heraclítico *panta rhei*, em que a essência da vida é a mutabilidade. Todas as relações fixas e congeladas dissolveram-se, as tradições foram questionadas, os modelos rígidos desestruturados, seus fundamentos abalados. Portanto, as representações e as concepções de homem, mundo, sociedade, cultura, arte e política são desconstruídas e reelaboradas permanentemente. Como disseram Marx e Engels (2005, p. 43), “tudo o que era sólido e estável se desmancha no ar, tudo o que era sagrado é profanado e os homens são obrigados finalmente a encarar sem ilusões a sua posição social e as suas relações com os outros homens”. Esse processo vai ser entendido como a “crise” da modernidade.

Hall (2015) diferencia sociedade moderna de sociedade tradicional pelo prisma da mudança. A última é mais conservadora, presa a símbolos, ritos, rituais e tradições. A primeira é engrenada na mudança, as relações são mais fluidas, os modelos mais variados, uma sociedade completamente heterogênea. A mudança ocorre nos dois modelos de sociedade, todavia de forma diferente. Na sociedade tradicional, dá-se de modo mais lento, sofrendo resistência, pois o passado se atualiza permanentemente nos ritos, rituais, hábitos, costumes e tradição; já na sociedade moderna, menos presa ao passado, com olhos fixos para o futuro, as mudanças são aceleradas, devido ao ritmo da industrialização, globalização e modernização do *modus vivendi* do homem na cidade.

Woodward (2014, p.14), por sua vez, diz que “a identidade é, assim, marcada pela diferença”. A diferença mostra-se como um ponto central na constituição da identidade, porque algo é idêntico a si mesmo quando se tem o “outro” como parâmetro para se distinguir. Desse modo, é na diferença que a identidade se estabelece. O ser é, na medida em que se relaciona com o não-ser, por isso que a matriz geradora da identidade é a diferença. Neste sentido, pode-se denominar alguém de nordestino à medida que exista “outrem” que é sulista ou nortista; outrossim, qualifica-se alguém de sertanejo, porque há uma alteridade, o não sertanejo. De maneira que se constrói a seguinte sentença: *uma coisa é, tão somente, à medida que se distingue daquilo que não é*. No processo de formação da identidade, algumas diferenças são marcadas, outras obscurecidas. Por exemplo, ao se tratar da identidade nacional de um brasileiro, podem ser ressaltadas diferenças como argentino, chileno, italiano, e podem ser obscurecidas as identidades de negro (etnia), mulher (gênero), sertanejo (tipo) etc.

Woodward (2014) assinala que a identidade é relacional, isto é, se estabelece na relação com outras identidades. As identidades são diferentes entre si, mas precisam comunicar-se para se perceber essas diferenças, senão seriam isoladas, e não construiriam relações. É, portanto, dentro de um sistema relacional que as identidades se comunicam e se percebem como diferentes. Dessa maneira, quando um homem e uma mulher se comunicam, percebem que existem diferenças de gêneros entre eles. É na relação que a identidade se constrói.

A autora afirma ainda que “essas identidades adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas” (WOODWARD, 2014, p.14). A linguagem é fundamental nesse processo de constituição da identidade, porque todos sistemas simbólicos e de representação nascem na linguagem e são veiculados por ela, e são esses sistemas que operacionalizam, selecionam, deletam, sobrepõem e agenciam as subjetividades, construindo sentidos e representações para os sujeitos.

Hall (2015) entende que a identidade está profundamente envolvida no processo de representação, de forma que a moldagem e remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas. As identidades são representadas socialmente através de signos, símbolos, discursos, comportamentos, ritos, rituais e práticas sociais. Todos esses sistemas de representação são localizados no tempo e no espaço e influenciam diretamente no processo identitário, porque, dependendo da época em que o sujeito está inserido, sua concepção de mundo muda, o sentido das coisas se altera; dependendo do espaço físico, geográfico e cultural ou do espaço discursivo (a posição que o sujeito assume num

discurso) as representações modificam-se. Todos esses fatores influenciam diretamente os sistemas de representação e sua produção de sentidos no processo de construção da identidade.

Woodward (2014, p.18) esclarece que “a representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito”. O conceito de representação é operado pelas práticas de significações e sistemas simbólicos. Significando o mundo com sua linguagem e as *práxis* sociais, o homem elabora modelos sociais e psíquicos de si e da sua realidade. O sistema simbólico envolve todas as dimensões do humano que podem ser semiotizadas através de convenções sociais estabelecidas e/ou reelaboradas. A representação, portanto, é operada pela linguagem e pela prática social, está inserida em um sistema semiótico de significação do mundo, do homem, da sociedade e da própria linguagem.

Woodward (2014, p.18) diz ainda que “os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar”. A identidade na modernidade é deslocada, fragmentada e descentralizada, dessa forma, não existe sujeito imutável, fixo, perene; antes, ele se desloca no tempo-espaço, esse deslocamento gera a mudança de posição, de modo que não se tem mais *identidade*, mas sim *identidades* que estão em função da *posição* que o sujeito assume nas relações sociais. Essa posição vai determinar a construção do seu discurso. O sujeito diz a partir de um lugar de fala, mudando-se este lugar, cambia o dizer. Portanto, o lugar discursivo e a posição (nas relações sociais que o sujeito assume) constroem representações e sentidos, contribuindo para o processo de construção da identidade.

Hall (2014), as identidades são *posições-de-sujeito* que as práticas discursivas constroem. Neste sentido, o sujeito é convocado a assumir uma posição no jogo discursivo e pode se deslocar de uma posição a outra, pois as posições se relacionam para construir os sentidos. O deslocamento entre as posições pode gerar conflitos para o sujeito, o que é inerente ao processo de construção de identidade, já que não existe homogeneidade, sendo as identidades plurais e, por vezes, contraditórias. A construção da identidade implica, portanto, em deslocamentos, relações, contradições e posições-de-sujeito no jogo discursivo.

De acordo com Castells (1999, p.22), “entende-se por identidade a fonte de significado e experiência de um povo”. Para o autor, o significado é uma identificação simbólica e a identidade é plural, é coletiva. A experiência é fundamental na construção da identidade, porque é na prática que ela é elaborada, confrontada, reelaborada, dispersada e entra em “crise”. Benjamin (1987), nesse sentido, já falava da experiência coletiva como

construtora da memória de um grupo, sendo esta um elemento fundamental na configuração da identidade.

Castells (1999) apresenta três tipos de identidade: a *identidade legitimadora*, *identidade de resistência* e a *identidade de projeto*. A primeira refere-se a uma identidade dominadora que se impõe sobre todas as individualidades numa sociedade, é legitimada pelo estado, e está na raiz da sociedade civil. Possui uma padronização que deve ser seguida; o não cumprimento exige a punição realizada pelos órgãos de controle.

A segunda trata-se de uma identidade que se opõe à legitimadora, por isso de resistência. É conceituada da seguinte forma:

criada por atores que se encontram em posições/condições desvalorizadas e/ou estigmatizada pela lógica da dominação, construindo, assim, trincheiras de resistência e sobrevivência com base em princípios diferentes dos que permeiam as instituições da sociedade, ou mesmo em oposição a estes últimos (CASTELLS, 1999, p.24).

A identidade de resistência nasce como forma de luta contra a opressão. São, em geral, os grupos minoritários na sociedade, que o autor chama de *comunas* ou *comunidades*, que constroem essa identidade para fazer frente à identidade legitimadora que domina as relações sociais. A exclusão social é um fator que permite a construção da identidade de resistência, que buscando reconhecimento social, mostra-se como contradiscurso ao discurso dominante.

E, por fim, a identidade de projeto que, segundo Castells (1999), visa produzir sujeitos, que não podem ser entendidos como indivíduos, mas sim como *atores sociais coletivos* pelo quais o indivíduo atinge o significado holístico de sua experiência. Essa identidade tem um projeto diferente, nasce de uma identidade oprimida, dominada, para tornar-se um vetor de transformação social, de mudança de paradigmas.

Partindo desse debate mais geral sobre a identidade, direciona-se para a perspectiva que se pretende desenvolver nesse trabalho: a identidade sertaneja, entendida não como algo fixo, imutável, perene, porém em transformação, relacional, que se constrói na diferença, na pluralidade, como identidade de resistência e de projeto, confrontando uma identidade dominante.

Para se pensar a identidade sertaneja, deve-se entender o processo de formação da identidade nordestina, uma identidade regional construída em oposição à sulista e, principalmente, à europeia. De acordo com Albuquerque Júnior (2011), a invenção da ideia

de Nordeste tem como fundamento as ideias de Gilberto Freyre e do movimento literário modernista de tendência regionalista.

Gilberto Freyre, seguidor das ideias de Franz Boas, propôs a substituição do pensamento naturalista pelo pensamento sociológico para a compreensão do homem e da sociedade, construindo, dessa forma, um novo paradigma epistemológico para interpretar a sociedade brasileira, que compreendia os problemas sociais sob o viés naturalista, baseado no evolucionismo biológico.

Segundo Albuquerque Júnior (2011, p.108),

À medida que o saber naturalista, de base evolucionista e biológica, entra em crise, é o saber sociológico, preocupado com as questões sociais e culturais, que vai assumindo um papel de suma importância na definição de uma identidade para o brasileiro e para o Brasil, bem como na definição de suas regiões e de seus tipos regionais.

Para Albuquerque Júnior (2011), o projeto freyriano é de construir uma identidade nacional que tem como fundamento o regionalismo, que vai de encontro à cultura europeia implantada no Brasil, vivenciada fortemente pela população sulista. Assim, Freyre interpreta a realidade brasileira a partir daquilo que lhe é peculiar, de seu povo, seus tipos humanos, sua vegetação, seu clima, seus costumes e hábitos.

Neste projeto de construção de uma identidade nacional, a ideia de região assume uma importância singular, estabelecendo-se como um espaço capaz de significar o verdadeiro Brasil. Diz Freyre (2001, p.156-157): “O Nordeste, donde partiu o primeiro movimento, é dessas regiões com uma história particularmente rica, e notável pelo seu potencial humano”. Assim, o sociólogo estabelece o Nordeste como o espaço que identifica o autêntico Brasil e ressignifica o conceito de mestiço, sujeito desse espaço, antes visto como degeneração da raça; agora, apresenta um valor social, constituindo-se no tipo genuinamente brasileiro. “Os brasileiros do Nordeste – das zonas áridas e semi-áridas dessa região ou sub-região – são como os primeiros paulistas tipicamente caboclos, ou indígenas, e mais teluricamente e tradicionalmente brasileiros pelo espírito e pela conduta do que qualquer outro tipo regional.” (FREYRE, 2001, p.177). Dessarte, Freyre subverte o discurso dominante e estabelece o nordestino como modelo dessa mestiçagem brasileira, sendo que o sertanejo se mostrará, agora, contrapondo-se ao discurso hegemônico sulista, um tipo genuinamente brasileiro.

Os modernistas, assim como Freyre, visavam desvencilhar-se da cultura, ideias e tradição europeias, valorizando aquilo que era nacional. Desse modo, engajaram-se também em um projeto político-cultural para a construção de uma identidade brasileira. Objetivavam

identificar o que constituía o “nacional”, que elementos e símbolos poderiam representar a nacionalidade brasileira. É a partir dessa questão que surgem as tentativas literárias de redesenhar o Brasil, de construir uma brasilidade, sem vínculos com o eurocentrismo.

Surge, dessa forma, a literatura modernista de tendência regionalista que valorizava os elementos legitimamente brasileiros. Engajam-se autores comprometidos com este projeto, tais como Euclides da Cunha, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, José Américo, Guimarães Rosa. Esses autores são responsáveis, juntos com as ideias sociológicas de Gilberto Freyre, pela construção de um Nordeste, região que representaria o verdadeiro Brasil, seu povo e sua cultura, como elucidada Albuquerque Júnior (2011, p.125): “o Nordeste é definido como ‘uma província literária’, legitimando assim não só a identidade do romance como nordestino, mas como a própria ideia de Nordeste, por ‘possuir uma literatura própria que é a expressão de sua verdade’”.

As obras dos escritores modernistas construíram representações desse espaço e do seu tipo regional, de forma que contribuíram decisivamente para a invenção do Nordeste. Nessas obras, o sertanejo ocupou um espaço de destaque, tornando-se protagonista das narrativas e poemas, que tematizaram sua língua, cultura, crenças, superstições, costumes, geografia, problemas sociais e questões políticas. Doravante, apresentar-se-á a representação de sertanejo para os escritores regionalistas.

Euclides da Cunha, considerado um pré-modernista, em *Os Sertões* (1902) narra a Guerra de Canudos, em que ocorreu o massacre dos sertanejos seguidores de Antônio Conselheiro por entenderem que seu movimento transformara-se em uma ameaça à República.

A obra de Euclides marca um desses momentos, pois tende a uma nítida oposição entre o litoral e o sertão, como se neste estivesse o brasileiro autêntico, enquanto o primeiro estaria destinado à decadência. Por isso é que Euclides fala no vaqueiro ou sertanejo como “o cerne” ou “rocha viva” da nacionalidade. (LEITE, 2017, p. 278)

Nesta obra, o Euclides descreve minuciosamente o sertão, seu espaço geográfico, suas paisagens, clima e vegetação. Ele opõe o litoral ao sertão, no qual encontra-se o sertanejo, entendido como resultado do cruzamento entre portugueses e índios, dando origem ao *mameluco*. Euclides representa-o, do ponto de vista biológico, como um forte, cujo corpo é resistente à aridez do clima do sertão, mas com uma aparência feia, um *Hércules-Quasímodo*, o qual se constitui como a *rocha viva* da nacionalidade, por representar o autêntico brasileiro, sem traços europeizados.

Rachel de Queiroz, da geração de 1930, no livro *O Quinze* (1930), narra a saga de uma família de retirantes que sai de Quixadá, por conta da seca, em busca de sobrevivência, no trajeto um dos filhos do casal morre, ao comer mandioca crua; e o outro, desaparece. Após uma marcha trágica, a família, enfim, chega a Fortaleza, ficando no Campo de Concentração, lugar destinado aos retirantes que fugiam da seca; depois, segue para São Paulo. A autora apresenta o sertão enquanto espaço que tem como característica principal a seca, que assola o povo sertanejo no Nordeste do Brasil, constituindo-se, portanto, além de um problema natural, numa questão político-social, devido à falta de investimento do poder público. Esse problema transforma-se num curral eleitoral, controlado pelos coronéis, como diagnostica Ribeiro (2015, p. 256):

Desde a segunda metade do século passado, as secas nordestinas transformaram-se num problema nacional a exigir do governo medidas de socorro e de amparo. Entre o poder federal e a massa flagelada pela seca medeia, porém, a poderosa camada senhorial dos coronéis, que controla toda a vida do sertão, monopolizando não só as terras e o gado, mas as posições de mando e as oportunidades de trabalho que enseja a máquina governamental.

A seca tornou-se um instrumento de dominação no sertão, utilizado por governantes e coronéis para manterem-se no poder e controlar política e economicamente o povo; inexistindo, portanto, interesse em encontrar solução para este problema. Ante este cenário de dominação, o sertanejo seguia sua saga em busca de sobrevivência, seguindo dois destinos possíveis: a Região Amazônica, para a extração da borracha ou São Paulo para trabalhar no processo de urbanização, industrialização e modernização da cidade. Neste sentido, há duas representações possíveis: o sertanejo enquanto cidadão abandonado pelo poder público e dominado por coronéis e políticos; e um retirante que, de forma violenta, é expulso do seu lugar de nascimento, mas que tem esperança de encontrar outro lugar para sobreviver; e, se possível, passada à seca, regressar a sua terra.

José Lins do Rego, filho de dono de engenho, adepto das ideias freyreanas, em seu principal livro, *Menino de engenho* (1932), tem como pano de fundo histórico o período de transição do engenho para as usinas, no processo produtivo do açúcar. O narrador relembra sua infância no engenho de cana-de-açúcar, reconstruindo o tempo do seu avô, de maneira que sente saudades de como eram as relações sociais da época, das tradições, do paternalismo, do coronelismo.

O Nordeste, na sua obra, é visto como a região que tem seu desenvolvimento no engenho, tendo como riqueza o açúcar, onde o poder era exercido pelos coronéis, figuras autoritárias e paternalistas. Assim, Freyre (2004, p. 46) descreve esse Nordeste:

Esse Nordeste da terra gorda e de ar oleoso é o Nordeste da cana-de-açúcar. Das casas-grandes dos engenhos. Dos sobrados de azulejo. Dos mucambos de palha de coqueiro ou de cobertura de capim-açu. O Nordeste da primeira fábrica brasileira de açúcar – de que não se sabe o nome – e talvez da primeira casa de pedra-e-cal, da primeira igreja no Brasil, da primeira mulher portuguesa criando menino e fazendo doce em terra americana; do Palmares de Zumbi – uma república inteira de mucambos. O Nordeste que vai do Recôncavo ao Maranhão, tendo o seu centro em Pernambuco.

Neste Nordeste, localiza-se um sertão que não é o da seca, do sofrimento, da fome, mas o sertão da terra de massapê, da fertilidade do solo, das riquezas provenientes do açúcar, dos costumes afrancesados da elite açucareira, das louças chinesas, dos chás ingleses. Nele, o sertanejo é um tipo que trabalha sob o domínio do senhor do engenho no processo produtivo do açúcar, recebe proteção e comida, todavia é um servil, um escravo do sistema produtivo econômico, voltado para a monocultura e exportação.

Graciliano Ramos em *Vidas Secas* (1938) narra a vida de uma família de retirantes que busca sua sobrevivência, fugindo da seca. Fabiano é o patriarca da família que é composta por Sinhá Vitória, sua esposa, o filho mais velho e o mais novo. Na obra, o sertanejo é reduzido à condição de animal, desprovido de linguagem, encarnado na figura de Fabiano. A linguagem, que diferencia o homem dos animais, parece não existir no protagonista que, ao tentar se expressar, não sabe fazê-lo bem, pois foi embrutecido pelo ambiente hostil em que vive.

De acordo com Albuquerque Jr (2011, p. 265), o espaço regional em Graciliano “é simulado por meio de seus personagens, marcados pelo ambiente físico e social, pela linguagem, pela forma e pelo conteúdo do dizer e do olhar. Este espaço expressa, no entanto, a universalidade dos problemas e do caráter humano.”. Neste sentido, o sertão, sendo extremamente árido, onde a seca impera, age sobre o comportamento dos personagens de maneira que suas vidas tornam-se secas, embrutecidas, sofridas. Dessa forma, este espaço age sobre os filhos de Fabiano, retirando-lhes sua identidade haja vista que eles não têm nome na narrativa, sendo denominados de “menino mais velho” e “menino mais novo”. São sertanejos sem nome, sem identidade, tentando apenas sobreviver as hostilidades naturais do sertão nordestino, mudando de lugar de acordo com a estiagem, sendo que o romance começa com o capítulo denominado *Mudança* e termina com a *Fuga*, referindo-se a essa vida cíclica e repetitiva dos sertanejos.

Guimarães Rosa, em sua magna obra *Grande Sertão: Veredas* (1956), criando uma linguagem inovadora, aborda a questão do cangaço, mostrando a realidade do sertão de

forma visceral, adentrando, também, nas questões psicológicas dos sertanejos, seus dramas e conflitos existenciais.

A narrativa de *Grande Sertão: Veredas* é contada na linguagem própria do homem do sertão, sem aprisionamento gramatical, livre do conceito de “certo” ou “errado”, é a fala do sertanejo o que interessa. A linguagem mostra quem está de fato falando, mostra sua voz, seu vocabulário, discursos e ideologias. De acordo com Vicentini (1998, p. 46), “Guimarães Rosa não reproduz a voz do sertanejo, mas cede palavra a ele, mantendo-se só como presença simbólica, sem voz de homem da cidade, escutando uma narrativa de um homem sertanejo seu igual.”.

Em Guimarães, o particular torna-se universal, o sertão alcança a todos, está em toda parte. O sertanejo, torna-se, dessa forma, uma expressão universal do humano, um tipo particular que se universaliza porque traz em si questões levantadas por todos os homens, como, por exemplo, o dilema entre o bem e o mal, Deus e o Diabo, a vida e a morte. Por isso, Leite (2017) disse que a literatura regional alcança com Guimarães Rosa o nível de grande literatura.

Este projeto de construção de um regionalismo, que será a base sociopolítica para o nacionalismo, em que o Nordeste é inventado pelas ideias sociológicas de Gilberto Freyre e pelo imaginário construído pelos autores modernistas de tendência regionalista, permite a compreensão do sertanejo, que assumirá várias representações em função da história, do espaço geográfico, da linguagem e do imaginário cultural.

Depreende-se que a identidade sertaneja não é absoluta, não existe uma única identidade sertaneja. Ela apresenta-se sob várias formas e aspectos, de modo que se deve falar em identidades sertanejas. Tem-se o sertanejo retirante, camponês, vaqueiro, matuto etc. Essas representações identitárias sertanejas apresentam-se como identidade de resistência face às identidades dominantes, como, por exemplo, a sulista, que tem sua expressão maior na identidade paulista, assim, a identidade sertaneja erige-se como uma identidade de projeto para constituir, a partir de um regionalismo, uma identidade nacional, ao mesmo tempo que se funda e se firma como uma identidade local.

1.3 A memória enquanto substrato da poesia oral e da identidade

As artes, em geral, a literatura em especial, têm na memória seu fundamento, aquilo que lhes sustenta, possibilitando sua existência. A literatura é uma expressão da linguagem, é um discurso ficcional, que só se realiza na linguagem, porque a memória o conserva e o reconstrói cada vez que é enunciado.

A poesia oral está fundamentada na memória, a qual possibilita a produção, transmissão, recepção e conservação da mensagem poética. Le Goff (1990, p.438), relacionando memória e poesia, entende que

A poesia, identificada com a memória, faz desta um saber e mesmo uma sagesa, uma *sophia*. O poeta tem o seu lugar entre os “mestres da verdade” e, nas origens da poética grega, a palavra poética é uma inscrição viva que se inscreve na memória como no mármore. Dissesse que, para Homero, *versejar* era lembrar.

Mnemosine, deusa da memória, comunica-se com o poeta através da musa da poesia, *Calíope*, sua filha. Ela comunica-lhe os segredos e mistérios do mundo dos deuses. O poeta é possuído pela memória, assumindo um lugar privilegiado – *mestre da verdade*. Neste sentido, a poesia é memória, *versejar* é lembrar, e nela está contida uma verdade relevada pelos deuses aos homens, configurando-se em sabedoria (*sophia*).

Os gregos colocaram a poesia como um canto de Orfeu capaz de seduzir a todos, tanto por Calíope ser a mãe de Orfeu e a mais velha das musas; quanto pelo fato de ser a mais importante delas – segundo Hesíodo –; por ter conduzido as demais no processo de influência da sensibilidade humana, além de ser sectária de um período cuja oralidade encarregava-se do processo de explicação da origem grega; (BORRALHO, 2016, p. 21).

Na mitologia grega, o canto de Orfeu era o mais belo, acompanhado pelo som da lira. Calíope, sua mãe, ensinou-lhe versos para cantar e despertar a sensibilidade poética nos homens e nos deuses. A poesia é o canto de Orfeu que a todos sensibiliza. O poeta transmite oralmente, através do canto, as verdades eternas, explica as origens dos deuses e dos homens. A Memória faz o poeta recordar as verdades, e revelá-las aos homens; a poesia, portanto, é memória viva. Borralho (2016, p. 21) acrescenta, “A transmissão de valores pela memória fez-se pelos cantos órficos, pelas festas, pela poesia épica, pela beleza e leveza que os ditirambos entoavam.”. Além disso, a linguagem poética facilita o processo de memorização, já que o poema apresenta sonoridade, cadência, ritmo e rima, facilitando, assim, o ato de recordar; dessa forma, a memória também se torna poética, neste sentido, *versejar* é lembrar.

Segundo Zumthor (1993, p.13), a memória “envolve toda a existência, penetra o vivido e mantém o presente na continuidade dos discursos humanos”. Todo domínio da

existência humana perpassa pela memória, ela penetra em todas as dimensões da vida do homem, nas relações sociais, na produção de conhecimentos e tecnologias, na criação artística etc. A memória permite reviver uma experiência através da reconstrução do acontecimento, atualiza constantemente o passado.

Para Zumthor (1993, p.140), “Esse interesse pela *memória*, continuamente manifestado pelos doutos, deve-se ao imenso papel desempenhado nessa cultura pelas transmissões orais – trazidas pela voz, da qual a poesia constitui um lugar eminente”. Verifica-se que as pesquisas realizadas em culturas orais despertaram a discussão pela memória, já que nessas culturas ágrafas, a memória tem uma função relevante, garante a continuidade dos valores, conhecimentos, saberes, crenças e história dos indivíduos e da coletividade. Nelas, também a poesia tem um lugar eminente porque, através da voz poética, o passado atualiza-se, saberes manifestam-se, conhecimentos conservam-se e a cada ato performático (recitação), pela repetição, as tradições mantêm-se vivas. A voz expande-se e envolve toda a comunidade, desse modo, “a mensagem poética, para se integrar na consciência cultural do grupo, deve recorrer a memória coletiva, ela o faz em virtude de sua oralidade” (ZUMTHOR, 1997, p. 41).

Le Goff (1990, p.477) atesta que “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje”. A memória possibilita a construção da identidade, pois a percepção que o indivíduo ou um grupo tem de si perpassa pelas memórias que foram construídas num tempo e espaço determinados, que são acionadas no momento da rememoração. Nesse processo, o homem identifica-se com determinado grupo social e se pensa como sujeito por meio das relações intersubjetivas que estabelece nesse grupo.

Benjamin (1987) afirma que a memória é a capacidade épica por excelência. As epopeias, narrativas gregas que contavam os feitos dos deuses e heróis, não existiriam se o homem grego não cultivasse e cultuasse a deusa *Mnemosine*, mãe das sete musas. A memória, para os helenos, era divina, recordar era uma tentativa de compreender a sua origem, sua identidade enquanto ser, por isso, ela se constitui numa capacidade épica por excelência. “*Mnemosyne*, a ‘chave da consciência’, é, portanto, uma fonte primordial para o que chamamos de identidade”, ratifica Candau (2012, p.16).

A relação entre memória e identidade é intrínseca, indissociável e profunda, de sorte que não se pode pensar o conceito de identidade, sem o de memória, os quais se implicam mutuamente.

De fato, memória e identidade se entrecruzam indissociáveis, se reforçam mutuamente desde o momento de sua emergência até sua inevitável dissolução. Não há busca identitária sem memória e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade, pelo menos individualmente. (CANDAU, 2012, p.16).

No processo de construção identitária de um indivíduo, grupo, povo, nação ou estado, a memória é imprescindível, porque revisita o passado em busca das explicações para o momento atual; permite a reconstrução de acontecimentos relevantes ao sujeito; permite a continuidade da história, das expressões artísticas, dos saberes e do conhecimento de um indivíduo ou coletividade. Por outro lado, a busca memorial é orientada por um sentimento de identidade. Assim, o sujeito sente que pertence a algum grupo social, movido por algumas evidências ou intuição, dessa forma, se tentará encontrar, nas suas memórias individuais e nas memórias coletivas, as suas raízes, o seu passado, a sua história e o seu sentido existencial. Por exemplo, uma pessoa com amnésia, quando recobra sua memória, reconstruirá sua identidade.

Neste sentido, Candau (2012, p.16) declara que “isso resume perfeitamente a dialética entre memória e identidade, que se conjugam, nutrem-se mutuamente, apoiam-se uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa”. Entre identidade e memória existe uma relação dialética, um movimento contínuo de reciprocidade em que uma implica na outra, um processo de elaboração-reelaboração conjugado, em que o motor do movimento são as conexões, os pontos de encontro, as sinapses das relações que elas estabelecem entre si.

O esquecimento, a outra face da memória, é partícipe no processo de construção da identidade. Lembrar e esquecer é um jogo dialético na estruturação do sujeito. Na Grécia, o esquecimento era evitado e temido, porque representava a morte, o aniquilamento do sujeito na história. Todo guerreiro desejava ser lembrado nas gerações posteriores, ter seu nome citado nas epopeias como herói. Esquecer era não se perpetuar, apagar-se na história, perder sua identidade enquanto sujeito.

Em outra perspectiva, o esquecimento é essencial para que o sujeito não seja engolido pelo excesso de informação que recebe, antes seleciona somente as memórias que lhes são relevantes, por isso o processo de esquecimento é significativo. O apagamento da lembrança é carregado de sentido, pode ser por motivos traumáticos, como mecanismo de autodefesa; por fatores emocionais, imagens memoriais que têm valor emocional são mais lembradas e o processo recebe nome específico, *recordação*. “De fato, o jogo da memória que

vem fundar a identidade é necessariamente feito de lembranças e esquecimentos”, assim resume Candau (2012, p.18).

Halbwachs (2006) apresenta duas concepções de memória, a individual e a coletiva, que interagem entre si, participando do processo de constituição da identidade do sujeito. A memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que muda conforme o lugar que o sujeito ocupa; outrossim, o lugar muda de acordo com as relações estabelecidas com outros ambientes. A memória individual não está inteiramente isolada e fechada, de modo que, para evocar o passado individual, recorre-se a lembranças de outros, e se transporta a pontos de referências fora de si, determinados pela sociedade, limitando-se ao espaço e tempo.

Segundo Halbwachs (2006), a memória coletiva tira sua força e duração de um conjunto de pessoas, são os indivíduos que lembram, ou seja, nas articulações das lembranças individuais que a memória coletiva se constitui. Nesse sentido, a inserção no grupo cria a memória coletiva entre os indivíduos, assim, a memória individual é acessada na relação com a coletiva e, no caso do apagamento dessa memória coletiva, cria-se um apagamento na individual, gerando, com isso, o esquecimento. “Todo conjunto de lembranças que temos em comum com eles desaparece bruscamente. Esquecer um período da vida é perder o contato com os que então nos rodeavam” (HALBWACHS, 2006, p.37). Lembrar, portanto, é trazer à memória um acontecimento passado, reconstruí-lo de acordo com as reminiscências que o sujeito tem desse acontecimento. A convivência em grupo é o que permite o sujeito construir a memória coletiva e que fortalece a memória individual.

Segundo Candau (2012, p.16), “o tempo da lembrança é, portanto, inevitavelmente diferente do tempo vivido, pois a incerteza inerente a este último está dissipada no primeiro.” Dessa forma, as lembranças se estabelecem como a reconstrução do tempo vivido, transformando-o em imagem (*imago mundi*); e a cada reconstrução, uma nova imagem se configura e novos sentidos e relações são estabelecidos.

Para Halbwachs (2006) mesmo que não haja pessoas presencialmente, elas estão conosco em espírito, ou seja, na forma de pensamento e ações. O indivíduo convive na sua ação e discurso com outros sujeitos e outras vozes. O indivíduo é sempre ele e o outro, uma vez que a alteridade é constitutiva do ser. É nessa relação do “eu” com o “outro” que a diferença é estabelecida, diferença constitutiva da identidade, que pode ser individual ou coletiva.

Essas discussões são o ponto de partida para se pensar a poética de Patativa do Assaré, relacionado memória e identidade, buscando compreender de que forma a memória é

acessada na obra *Inspiração Nordestina* (2003), como o eu lírico utiliza-se da memória coletiva e individual para reconstruir lembranças e recordações, perpassando por suas memórias da infância, dos espaços, dos costumes e hábitos, do cotidiano, dos fatos históricos. E como, a partir dessas memórias, a identidade sertaneja elabora-se e se reelabora no texto poético da obra em questão.

1.4 O espaço enquanto elemento constitutivo de identidades

O espaço é uma categoria fundamental e fundante para se pensar o homem, a natureza, a sociedade e a literatura. O homem “é” e também “está”. Pensar a dimensão do ser que existe, que é, implica pensá-lo numa dimensão espacial, ou seja, o ser está inserido em algum espaço e nele se desloca, de forma que a categoria de espaço, assim como a de tempo, é uma condição de possibilidade de existência do ser.

Existe uma profunda relação entre espaço e literatura, uma vez que esta é espaço tanto no sentido que seu produtor se localiza no espaço, tal como seu público leitor; como, também, porque a própria materialidade da obra literária pode ser escrita em um suporte ou ouvida através de um canal ou meio localizados espacialmente, ou seja, tudo gira em torno do espaço. A literatura está no espaço e nele se desloca. Ela é espaço e nele existe.

A discussão em torno da ideia de espaço é antiga. Os gregos já pensavam sobre essa categoria. As reflexões dos pré-socráticos, sobre a origem de todas as coisas, são situadas num espaço denominado de *physis* (cosmos); tudo vem a existir no espaço, de forma que a existência do “ser” está condicionada ao espaço, ou seja, o ser se localiza/posiciona no espaço, de maneira que só “é” na medida em que “está”.

O espaço ora é pensado como deslocamento de um corpo em relação ao outro, no sentido de trajetória, daí a mecânica clássica que estuda esse movimento; ora é pensado como um continente em que estão inseridos os seres, objetos, fenômenos, etc., neste sentido, como sendo algo absoluto, um dado apriorístico, o que remonta a Kant.

Com a Física Quântica e a Relativística, a noção clássica de espaço foi reelaborada, novas formas de percebê-lo foram criadas, novas teorias elaboradas. O espaço, que antes era absoluto, passa a ser relacional, o que altera todos os campos do saber humano, inclusive das artes e da literatura.

Brandão (2013) entende que neste novo cenário epistemológico sobre a categoria de espaço foram configuradas quatro abordagens na literatura: *representação do espaço*, *espaço como forma de estruturação textual*, *espaço como focalização* e *espaço da linguagem*.

A *representação do espaço* é uma abordagem predominante em narrativa que objetiva criar representação do espaço exterior no texto literário. O espaço é compreendido como cenário, lugar onde ocorre a ação, a trama, onde os personagens falam, movimentam-se, entram em conflito e buscam sua resolução. Como representação do espaço, também se entende o “espaço social”, palco de movimentos histórico, artístico, cultural, econômico etc. O espaço psicológico também é compreendido como representação da atmosfera de um estado psíquico dos sujeitos ficcionais, suas vontades e sensações.

A abordagem do *espaço como forma de estruturação textual* refere-se ao modo como o texto é estruturado, de maneira que construa um espaço que lhe imprima um sentido. Para Brandão (2013), tende-se a se considerar feição espacial todo recurso que produza efeito de simultaneidade, o que se contrapõe à ideia de sequência sintagmática saussureana, em que o sentido está na continuidade. Para esta nova forma de entender o espaço, a descontinuidade é onde mora o sentido.

O *espaço como focalização* é uma abordagem que se funda na ideia de perspectiva, a visão que o narrador tem de determinada narrativa, o que se entende como olhar do narrador, ou na poesia como voz poética. “O espaço se desdobra, assim, em um espaço observado e espaço que torna possível a observação. [...] o narrador é um espaço, ou que se narra sempre de algum lugar feliz”. (BRANDÃO, 2013, p.62).

A abordagem da *espacialidade da linguagem* envolve um espaço próprio: o da linguagem verbal; desse modo, a palavra é espaço. A ideia de estrutura linguística, que comporta em si uma espacialidade, ocorre por meio de relações; e nessas relações entre signos criam-se conexões espaciais, de modo que há espacialidade na palavra e na relação que esta estabelece com as outras palavras na estrutura textual. Há um pensamento até mais radical desenvolvido por Iuri Lotman (1978 apud BRANDÃO, 2013, p.63): “Do mesmo modo, a estrutura do espaço do texto torna-se um modelo da estrutura do espaço do universo e a sintagmática interna dos elementos interiores do texto, a linguagem de modelização espacial”.

Em Bachelard (2008, p. 29), há uma relação profunda entre ser e espaço.

Aqui o espaço é tudo, pois o tempo já não mais anima a memória. A memória — coisa estranha! — não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não podemos reviver as durações abolidas. Só podemos pensá-las, pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências.

O filósofo parte de uma compreensão fenomenológica do espaço para entender sua relação com aquele que o habita. O homem quando aparece, já se apresenta num espaço.

Este o recebe, o acolhe, o significa, penetra sua subjetividade, fazendo-se, portanto, parte dele. Assim, o espaço torna-se essencial ao ser. A *duração* bergsoniana, por sua vez, escapa à apreensão da memória, daí a relevância do espaço, pois registra em si as marcas do tempo, possibilitando a reconstrução das memórias.

Bachelard (2008, p.24) infere ainda que “é preciso dizer como habitamos o nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num ‘canto do mundo’”. O espaço está ligado à vida, daí espaço vital. Faz-se necessário dizer como o sujeito habita este espaço, e de que forma esse espaço nele se enraíza, tornando-se sua parte inseparável, seu lugar de felicidade, de acolhimento e proteção. A casa, diz o fenomenólogo, é o primeiro universo do homem, sua primeira morada, portanto, um espaço vital no qual o sujeito se reconhece, pois torna-se parte de si pela vivência, lembrança e imaginação. Portanto, está-se diante de um espaço fenomenológico que constitui a subjetividade do homem, espaço que configura uma identidade para o ser que o habita.

A necessidade de localização espacial é intrínseca ao sujeito; é inconcebível a ideia de pensá-lo a partir do nada, por isso, o espaço é inerente ao “eu”, sendo, por conseguinte, constitutivo da subjetividade. O sujeito situa-se no espaço, de maneira que a consciência da sua existência dá-se a partir de sua posição no lugar em que se posiciona.

Na obra literária, o espaço assume uma característica que ultrapassa a demarcação territorial, adentra na subjetividade e torna-se subjetivo. Neste sentido, o espaço assume a função de elemento constitutivo da própria subjetividade, participando do processo de construção da identidade do sujeito.

O espaço que este trabalho se propõe a pensar é o *sertão* que se mostra enquanto lugar geográfico, histórico, linguístico, cultural e imaginário, constitutivo da identidade sertaneja. Envolve costumes, lendas, comidas, roupas, ideologias, narrativas, enfim, todo um discurso construído que se caracteriza como um lugar singular dentro do Brasil, o qual é entendido pelos literatos regionalistas como a verdadeira brasilidade. O sertão é a espacialidade que aciona a subjetividade do homem, assim, espaço e homem tornam-se uma unidade indissociável, em que ambos se implicam, se modificam e se definem.

Etimologicamente, uma primeira explicação a palavra *sertão* é que advém do latim *De-sertum*, “o que sai da fileira”, que na linguagem militar se refere aquele que deserta, dessa maneira, *desertanum* significa o lugar desconhecido onde o desertor se refugiava. Outra explicação é que sertão seria corruptela de *desertão* (deserto grande), que era como os portugueses chamavam os lugares despovoados da África, que vem do latim *desertus*

(interior). A terceira explicação seria que vem do latim *sertanus*, referente a bosque, mata, podendo fazer alusão também a regiões desabitadas.

No Brasil Colonial, a palavra sertão, referia-se ao interior, em oposição ao litoral. Os portugueses, quando aqui chegaram, inicialmente, não conseguiram desbravar o território além litoral, entendido como lugar de selvagens, do desconhecido, do estranho: a este lugar chamaram de sertão. No final do século XIX e início do XX, o conceito de sertão passa a ser ressignificado, associando-se à seca, principalmente depois da grande seca de 1915 que assolou a Região Nordeste do país, causando o movimento migratório em busca de sobrevivência. Esse sertão da seca foi representado por Rachel de Queiroz na obra *O Quinze* (1930), em que uma família de sertanejos é forçada violentamente, pela seca, a abandonar sua terra em busca de sobrevivência. É representado também pictoricamente por Candido Portinari na série *Retirantes*, compostas por obras como *Retirantes*, *Criança Morta e Enterro na Rede*.

De acordo com Galvão (1986, p. 25),

Dá-se o nome de sertão a uma vasta e indefinida área do interior do Brasil, que abrange boa parte dos Estados de Minas Gerais, Bahia, Sergipe, Alagoas, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí, Maranhão, Goiás e Mato Grosso. É o núcleo central do país. Sua continuidade é dada mais pela forma econômica predominante, que é a pecuária extensiva, do que pelas características físicas.

A criação de gado foi responsável pela entrada nas matas, foi o gado que levou o homem para o sertão, este entendido como interior em oposição ao litoral. Nesse sentido, o conceito de sertão segue uma determinação mais histórico-econômico do que geográfico-político (GALVÃO, 1986). A pecuária se estabeleceu como uma atividade econômica lucrativa; a Coroa Portuguesa pôde, então, explorar o interior da colônia, estabelecendo o sistema de sesmaria, desse modo o homem desbravou o sertão, se estabeleceu nele e foi ampliando seu território, conhecendo e reconhecendo o novo espaço que se apresentava.

De acordo com Melo (2011, p. 87), o sertão é muito mais que um território físico:

O sertão não se apreende por objetividades e exatidões. É lugar que não se pode mapear, definir. É o mundo do subjetivo, do inexacto, do cambiante, daquilo que não se sabe ao certo. O infindável, o interminável, o perigoso, o desconhecido, não apenas no que diz respeito aos territórios físico-sociais, mas também nos mais recônditos territórios interiores dos homens: o inconsciente, o eterno devir, aquilo que está continuamente em elaboração, os territórios da vida, da existência.

Neste sentido, o sertão deixa de ser algo objetivo para converter-se em numa realidade subjetiva. O sertão penetra no “eu”, na interioridade do sujeito, fazendo parte de suas emoções, sentimentos, desejos, vontades e ideias. O lugar-sertão adentra a subjetividade,

passando a ser um lugar subjetivo, a este lugar não se pode mapear, mensurar, localizar num ponto exato, porque ele é dinâmico, mutável, segue o fluxo da vida e da existência humana.

Segundo Melo (2011), existe uma diversidade de sertão. O sertão da seca é apenas uma representação, e a que mais se consolidou no imaginário popular, mas existem outras. “É por reunir tantas espacialidades, lugares, paisagens e significações distintas que se pode dizer que ‘o sertão é do tamanho do mundo.’ Um lugar migrante, transescalar, descontínuo, que não se localiza em um único ponto, mas em toda parte, por isso ‘o sertão é sem lugar’”. (MELO, 2011, p. 85).

Neste sentido, constata-se que existem vários sertões. O sertão da cana-de-açúcar de José Lins do Rego, o sertão de Canudos de Euclides da Cunha, o sertão da seca de Rachel de Queiroz, o sertão do cangaço e dos jagunços de Guimaraes Rosa, o sertão de Patativa do Assaré. O sertão pernambucano, baiano, mineiro, cearense, maranhense. São várias representações coletivas de um espaço que constitui a identidade do sujeito que nele se insere.

Ante essa diversidade de sertões, pretende-se compreender que sertão está presente na obra *Inspiração Nordestina* (2003) de Patativa do Assaré, investigando como este espaço se presentifica no sujeito poético, identificando-o enquanto homem do sertão. Sabe-se que o próprio poeta é um sertanejo que cria eus líricos sertanejos para falar do seu povo e de sua terra, dessa forma se busca entender como essas duas categorias, sujeito e espaço, se relacionam, e que sentidos surgem dessa relação, como ocorrem a *performance*, a produção, a transmissão e a recepção da mensagem poética; de que modo a linguagem apresenta-se e como, neste processo, as identidades sertanejas são representadas e significadas.

2 PATATIVA DO ASSARÉ: A TRAJETÓRIA DE UM MITO DA POESIA POPULAR NORDESTINA

Pretende-se neste capítulo apresentar a trajetória de Patativa do Assaré, que se tornou um mito da poesia popular nordestina. Para tanto, far-se-á uso da entrevista feita pelo seu principal biógrafo, Gilmar de Carvalho, publicada no livro *Patativa poeta pássaro do Assaré* (2000), bem como de outros livros de sua autoria. Em seguida, será dada ênfase em estudos de outros pesquisadores, tais como Cláudio Henrique Sales Andrade e Luiz Tadeu Feitosa, que entrevistaram o poeta em vida. Para complementar as discussões, utilizam-se imagens e depoimentos de Patativa realizados no documentário *Patativa do Assaré - Ave Poesia* (2007), do documentarista Rosemberg Cariry, no qual o poeta apresenta-se como narrador-protagonista. Serão apresentados, também, os estudos realizados pela fortuna crítica sobre a produção poética de Patativa do Assaré.

2.1 Infância, juventude e a descoberta da poesia oral

Antônio Gonçalves da Silva, popularmente conhecido como Patativa do Assaré, nasceu em 1909 em Serra de Santana, pequena propriedade rural da cidade de Assaré no Ceará, a 18 km da sede. Filho de Pedro Gonçalves da Silva e de Maria Pereira da Silva, ambos agricultores. “Nasci em extrema pobreza, filho de um agricultor muito pobre, e comecei a trabalhar de roça desde criança, desde menino, juntos com os meus irmãos, viu? José, Pedro e Joaquim” (PATATIVA do Assaré..., 2007). É assim que Patativa do Assaré inicia a narração de sua vida em *close*, plano 3/4, de chapéu preto, óculos escuros, voz rouca, no documentário *Patativa do Assaré - Ave Poesia*, de Rosemberg Cariry, no qual é o narrador-protagonista.

A agricultura esteve presente desde cedo na vida do poeta: seus pais eram agricultores, ele ainda criança começou a trabalhar na roça, e manteve esta atividade até aos 73 anos de idade, sempre valorizando-a, dessa maneira, a vida na roça tornou-se constitutiva do seu fazer poético, sendo uma chave importante para compreensão da sua poesia.



Figura 1 – Em close, Patativa narrando sua vida. Fonte: (PATATIVA do Assaré..., 2007).

O nascimento de Patativa é descrito da seguinte forma:

Dia 5 de março de 1909. Sexta-feira, lua crescente (seria cheia no dia 7, domingo), dedicado aos santos Virgílio, João José da Cruz e Teófilo, no calendário da Igreja Católica.

Observatório Meteorológico de Quixeramobim, no sertão central do Ceará, terra de outro Antônio notável, o Conselheiro, não registrou chuvas nesse dia e a perspectiva de um ano seco deveria trazer muitas preocupações para todos, principalmente para os agricultores, como os que viviam na Serra de Santana, a 18 quilômetros de Assaré.

Depois de um carnaval que não aconteceu, em sua folia dionisíaca, e de receber cinzas (dia 3 de março), o que devia ser feito era cobrir os santos de roxo, durante a quaresma, e esperar pelo dia 19, festa de São José, padroeiro do Ceará, coincidente com a passagem do equinócio, quando choveria ou não choveria e a situação se definiria de vez. (CARVALHO, 2011, p.13-14).

Patativa nasceu na Quaresma, período de preparação para a Páscoa, uma data significativa para o seu nascimento, pois indicava que sua trajetória teria a marca do sagrado, no sentido de que o divino estaria presente na sua poesia. Ele dizia que o seu fazer poético era um dom de Deus, de modo que a religiosidade perpassa por sua vasta produção.

Eu nasci ouvindo o canto
das aves da minha terra
e vendo os belos encantos
que a mata *bunita* encerra.
(CARVALHO, 2000, p.13)

O poeta nasceu em meio à natureza, a qual teve um papel fundamental no seu despertar para a poesia. O verbo “ouvir” é destaque na sua narrativa biográfica (*Eu nasci ouvindo o canto/das aves da minha terra*), sendo esta a primeira forma de contato do poeta com o mundo. A audição foi a primeira sensorialidade despertada no poeta, permitindo-lhe conhecer a natureza. E um dos primeiros sons significativos que Patativa ouviu foi o som das aves. A musicalidade do canto dos pássaros penetrou nos seus ouvidos, sendo registrada, posteriormente, na sua produção.

O segundo verbo que o poeta destaca é o “ver”: *e vendo os belos encantos/que a mata bunita encerra*. A visão é o segundo sentido despertado em Patativa que lhe permitiu outra forma de conhecer a natureza, a saber, pela contemplação. São, por conseguinte, “ouvir” e “ver” as duas primeiras formas de contato sensorial que o poeta tem com o mundo, ainda na infância. Nesse contexto, sua ação é passiva diante da natureza, restringindo-se a “ouvir” e “ver”, o que é fundamental para o seu despertar poético, uma vez que essa natureza é a própria poesia se apresentado ao menino Patativa.

Andrade (2004) apresenta duas dimensões importantes na poética de Patativa do Assaré: a poesia enquanto sentimento do mundo e a poesia enquanto práxis da recriação. A poesia enquanto sentimento do mundo é o momento inaugural da poética patativana, é quando o mundo, enquanto poesia, começa a se abrir diante dele. Nesse momento, ainda não há a palavra poética, é o instante da contemplação. O poeta admira o mundo, sua beleza, seus encantos, sua poesia. É o que os gregos chamaram de *thaumazein*, espanto, estranhamento diante do mundo, que causa a admiração, a contemplação, o despertar para a *poiesis*. Só existem o poeta e a natureza, homem e *physis*. É no espaço da natureza que o poeta encontra o estímulo que vai lhe despertar a sensibilidade poética: os pássaros com seus belos cantos.

Andrade afirma (2004, p.34) que “o abandono com que se entrega à fruição do espetáculo, levava-o a passar ‘horas e horas sentado em uma pedra, ou mesmo no chão, ouvindo os passarinhos cantando”. Essa contemplação já é indício da afinação poética de Patativa com o mundo. O silêncio do poeta ante a natureza é fundamental, porque, só assim, ele conseguia ver a natureza e ouvir os pássaros. O silêncio, portanto, permite a contemplação da beleza manifestando-se na natureza.

E o poeta, aqui, o que faz é tomar-nos pelo braço e conduzir-nos ao centro do seu sistema poético, desvelando-nos a sua gênese, permitindo-nos contemplar o momento auroral em que se afirmavam em seu espírito as condições anímicas que mais tarde favoreceriam o surgimento da palavra poética (ANDRADE, 2004, p.34).

Segundo o autor, Patativa conduz o leitor ao centro do seu sistema poético e desvela a sua gênese criadora, seu momento auroral: o *onde* e o *como* nascem seu fazer poético. A natureza está em todo esse processo, é seu ponto de partida para o despertar da sensibilidade poética, dessa forma, jamais pode ser dissociada da sua produção estética e da sua vida.

“O sarampo, adoeci de sarampo, e já estava com essa doença e no interior [...] juntou tanta coisa desagradável, sem médico lá naquele interior no Assaré, naquele tempo havia um farmaceuticozinho, toda meninice, eu tinha quatro anos apenas” (PATATIVA do

Assaré..., 2007). No documentário, enquanto a *voz off* de Patativa narra esse fato, a câmera foca em uma fotografia do poeta em preto e branco, em *close*; depois vai-se aproximando, fechando cada vez mais, até converte-se em *plano detalhe*, enfatizando a cegueira total do olho direito e parcial do olho esquerdo.



Figura 2 - Em plano detalhe, fotografia em preto e branco de Patativa. Fonte: (PATATIVA do Assaré..., 2007).

A perda precoce da visão limitou o poeta, mas não o impediu de enxergar a realidade e compreender a verdade por detrás dela. Patativa possui, nesse sentido, uma aproximação com os adivinhos gregos, que eram cegos, mas tinham uma percepção da realidade mais clara que qualquer outro homem. Acrescenta Carvalho (2011, p. 18) que “na busca de um nexos, que pode até ser forçado, esse fato poderia ser a premonição de um destino, como se ao pequeno Antonio coubesse manter a tradição de um Homero sertanejo, ser uma projeção de Camões ou ter a grandeza do violeiro Aderaldo.”

Andrade (2004) considera que a segunda dimensão da poética patativana é a *práxis* da recriação, que se refere ao momento em que Patativa ouve a palavra poética. Isso ocorre na infância, aos 8 anos, quando a leitura de um cordel lhe desperta a poesia da palavra. O poeta, que antes só conhecia a poesia da natureza, agora, descobre-a na linguagem. A partir desse momento, percebe o seu dom poético. A literatura de cordel assume uma importância fundamental na vida de Patativa e o acompanhará ao longo de sua trajetória como poeta.

Andrade (2004, p.36) complementa que “Após o deslumbramento sentido diante da linguagem do cordel, o menino, sem jamais haver escrito qualquer verso, tem uma curiosa revelação, descobre-se poeta”. Antônio ouviu, pela primeira vez, a leitura de um cordel por uma voz feminina e ficou encantado com as palavras, as rimas, a cadência. Então, descobriu, naquele momento, que também poderia fazer poesia. É, portanto, através da escuta, da voz, que o poeta encontra-se com a poesia. Desse modo, a voz é fundamental para a compreensão da poética patativana.

Se antes o menino mostrava-se só diante da natureza, e por meio dela, contemplava diretamente o belo, agora insinua-se na cena o vulto de outra pessoa, uma mulher lendo cordéis para ele. E outra vez o menino sente a comoção pelo encontro com a beleza, mas agora trata-se de uma beleza que lhe vem intermediada pelo social, através da mulher e da linguagem. E curiosamente sua atitude continua basicamente a mesma, a de escuta. Se antes escutava o canto dos passarinhos, agora ouve o canto dos poetas. (ANDRADE, 2004, p.35).

O belo mostra-se, inicialmente, para o poeta nestes dois momentos, a saber: na contemplação direta da natureza, em que o poeta ouve o canto dos pássaros; e no segundo momento, quando ele ouve a leitura de um cordel por uma mulher, dessa forma, fica encantado com a plasticidade da palavra poética. O belo, para o poeta, manifesta-se, portanto, em sua forma oral, através da voz. A voz do mundo, quer seja natural, quer social, penetra em Patativa e o desperta para a beleza poética, que tem a oralidade como seu fundamento. “O sujeito descobre a correspondência entre as duas realidades e re-encontra na segunda experiência as emoções sentidas na primeira e pode então re-conhecer em ambas o sentimento da beleza que como poeta saberá traduzir em imagens.” (ANDRADE, 2004, p.36).

O poeta aprendeu a ler durante sua curta estadia na escola. Em *Inspiração Nordestina na Autobiografia*, relata:

Saí da escola lendo o segundo livro de Felisberto de Carvalho e daquele tempo para cá não frequentei [sic] mais escola nenhuma, porém sempre lidando com as letras, quando dispunha de tempo para este fim. Desde muito criança que sou apaixonado pela poesia, onde alguém lia versos, eu tinha que demorar para ouvi-los. (ASSARÉ, 2003, p. 11)

Leu de tudo: livros, revistas, os poetas da língua. Castro Alves era o seu preferido. Era avesso à gramática, preferia a língua em fluxo, o falar do povo. No documentário *Patativa do Assaré - Ave Poesia*, em *plano detalhe*, primeiro focando na caneta azul com a qual Antônio autografa um livro, depois a câmera sobe em direção aos olhos que aparecem acima dos óculos escuros, o poeta fala: “Foi com essa constante leitura, eu pude obter um vocabulário com o qual eu possa dizer tudo quanto quero em poesia, tanto na poesia matuta quanto mermo na poesia erudita” (PATATIVA do Assaré..., 2007).

Foi ali que eu fui crescendo,
fui lendo e... (engasga)
fui lendo e fui aprendendo
no livro da natureza,
onde Deus é mais visível,
o coração mais sensível
e a vida tem mais pureza.
Sem puder fazer escolha
de livro artificial,
aprendi nas lindas folhas
do meu livro natural.
(CARVALHO, 2000, p.14-15)

O poeta tem consciência de todas as etapas do seu processo criativo. Do momento em que, quando criança, foi despertado pela natureza para a poesia e da importância que esta tem na construção do seu fazer poético. Ele compara a natureza a um livro e foi neste livro que aprendeu a ler o mundo, processo que ocorreu através da audição e da visão.

“Talvez possamos tomar como marco do início do novo período o presente que lhe fez a mãe de uma viola, adquirida com o dinheiro apurado na venda de uma ovelha.” (ANDRADE, 2004, p.31). Patativa encomenda a viola a João Martins, um fazedor de viola, que morava nas proximidades, em Santo Amaro. Em entrevista dada a Carvalho (2000), diz:

PA - É porque aqui em Assaré, isso no tempo da festa, aparecia cantadores, mas eu muito tímido, menino, viu? nem conversava com eles... mas fiquei com uma vontade também danada de possuir uma viola. Então, essa viola, eu tinha uma cabra, viu? Eu troquei um dia essa cabra, pedi à minha mãe pra vender a minha cabra e comprar essa viola. E ela, muito amorosa, muito carinhosa, fez o meu pedido. Aí, então eu fiquei cantando, mas só em casa mesmo, treinando na vizinhança. Depois, atendendo convite de pessoas amigas, mas, mesmo quando eu cantava ao som da viola, eu nunca deixei de criar esses poemas que eu crio, assim, na minha imaginação (CARVALHO, 2000, p.36).

De posse da viola, Patativa participou com mais frequência de eventos na cidade e adjacências, tais como casamentos, batizados, aniversários, festas etc. Sua habilidade para cantoria foi-se aprimorando, porém, como diz na entrevista, não pretendia fazer dela uma profissão. No entanto, o desafio da cantoria – que exigia raciocínio rápido, criatividade, imaginação, capacidade de improvisação, competência comunicativa e linguística para construir textos orais no ato da *performance* – criou condições para o poeta desenvolver sua criatividade poética.

A viola desempenhou um papel fundamental na vida do poeta, que relacionou a palavra poética à musicalidade, aproximando-se, assim, dos *aedos* gregos que narravam a história do povo helênico ao som da lira ou da fóminx. Nesse sentido, Patativa constituiu-se num *aedos do sertão*, porque narrava a epopeia dos sertanejos ao som de sua viola. Aproxima-se, também, dos trovadores e menestrelis medievais que, ao som do alaúde ou da cítola, recitavam as cantigas aos reis e ao povo. Dessarte, pode-se dizer que Patativa também constituiu-se num *trovador do sertão*, que recitava seus poemas ao povo sertanejo.

2.2 Patativa em movimento: da saída e retorno a Serra de Santana

Patativa morou em Serra de Santana a maior parte de sua vida, até aproximadamente seus 70 anos. Este lugar assume uma dimensão semântica que extrapola a circunscrição geográfica, constituindo-se, para o poeta, em um lugar de existência, memórias, identidade, relações, partilha e comunidade.

A Serra de Santana eu posso dizer que é o meu paraíso, viu? Ali eu nasci em mil e novecentos e nove, no dia 5 de março. Sou filho de um agricultor também muito pobre. E então eu fiquei como que enraizado naquela Serra de Santana [...] aquela Serra de Santana num sai aqui do meu coração. Eu vivo aqui no Assaré, mas o coração ficou lá na Serra de Santana, onde eu trabalhei muito até a idade de sessenta e tantos anos, trabalhando de roça... (CARVALHO, 2000, p. 12).

O valor que assume Serra de Santana na vida de Patativa vai além da sua objetividade enquanto cidade de seu nascimento, penetra na subjetividade do poeta, porque foi ali que Patativa viveu a maior parte de sua vida, construindo relações vivas, intensas e valiosas. Foi na Serra que produziu a maioria dos seus poemas. Era lá que ele praticava sua atividade de agricultor. Encontrou neste lugar a mulher da sua vida, que ficou com ele até a morte. Ali nasceram seus quatorze filhos. O poeta e o homem encontraram, portanto, em Serra de Santana seu sentido existencial, social e estético. Carvalho (2011, p.22) acrescenta que “a Serra de Santana muito mais que um espaço afetivo do domínio da memória. Ela cristalizava, para ele, não apenas o paraíso, mas a concepção de terra partilhada, o ideal solidário de uma comunidade cristã ou do socialismo utópico, na explicação do mundo”.

A Serra de Santana de Patativa é mais que um espaço físico, é um lugar de memórias. As lembranças da infância, das paisagens, das pessoas, dos acontecimentos, dos amores, das tradições, da família são recuperadas pelo poeta em suas composições. Constituiu-se, também, num ideal de terra compartilhada, já que era uma comunidade de agricultores que viviam da terra, sem exploração latifundiária, onde todos produziam o que era necessário para se viver. Por isso, Carvalho (2011) fala que era uma comunidade cristã baseada em um ideal solidário e em um socialismo utópico.

A saída do poeta de sua paradisíaca Serra de Santana dá-se aos 20 anos, seguindo um itinerário que tem como marco zero sua cidade natal no ano de 1929. José Montoril, primo de sua mãe Mariô, conhecido pela alcunha de Cazuzinha, era comerciante e fora residir no Amapá. Numa ocasião, ele passara por Assaré para visitar os parentes, quando ouviu Patativa cantar acompanhado da viola. Ficou encantado com o talento do jovem poeta e lhe convidou

para ir a Belém cantar aos seus conterrâneos e também para conhecer outros cantadores de viola. Patativa aceitou o convite.

Tudo pronto para a viagem. Saíram de Serra de Santana para Assaré, depois para Fortaleza, de onde pegariam um trem para o Pará, o Vapor Itapajé. Ao chegarem a Belém, Cazuzinha apresentou o jovem poeta a José Carvalho de Brito, natural do Crato, que se radicara nessa cidade, exercendo a função de tabelião do 1º Cartório de Belém do Pará. Era também estudioso do folclore e correspondente do jornal Correio do Ceará.

Patativa relata que, ao entrar no escritório de José Carvalho de Brito, este lhe escreveu uma quadrilha, ao que o poeta respondeu-lhe à altura: “‘Você, que agora chegou / Do sertão do Ceará / Me diga que tal achou / A cidade do Pará?’ E eu respondi: ‘Quando eu entrei no Pará / Achei a terra maior / Vivo debaixo de chuva / mas pingando de suó!’” (CARVALHO, 2000, p.28). Na entrevista a Gilmar de Carvalho, Patativa conta que José Carvalho de Brito era um *desses homens que escrevia*. Primeiramente a quadra foi escrita para, depois, ser declamada, processo criativo estranho à Patativa que construía e guardava seus poemas na memória.

José Carvalho de Brito foi responsável por 4 atos relevantes na trajetória de Patativa enquanto poeta popular nordestino. O primeiro foi a publicação da primeira matéria jornalística sobre o poeta. Sendo ele correspondente do Correio do Ceará, escreveu um texto em que apresentava alguns poemas do jovem violeiro. “No texto, o autor comparava a natureza melodiosa e espontânea do versejar do poeta com a beleza do canto da patativa, pequena ave canora do sertão nordestino” (ANDRADE, 2004, p.39). Assim, o jovem Antônio é apresentado ao público cearense leitor do jornal e apreciador da cultura popular.

Neste artigo publicado no Correio do Ceará, está presente o segundo ato relevante à trajetória do poeta, a saber, a comparação que José Carvalho de Brito fez-lhe com a ave patativa em virtude de sua poesia ser melodiosa e espontânea. Nasceu-lhe, então, a alcunha poética que ele levaria para o resto da vida: Patativa. “Antônio daí por diante adotará o pseudônimo acrescentando-lhe, tempos depois, o patronímico de sua terra natal para assim distinguir-se de outros “Patativas” que foram surgindo.” (ANDRADE, 2004, p.39).

Carvalho (2000, p.32) pergunta-lhe sobre quem lhe colocou o epíteto de Patativa:

GC - O nome de Patativa foi ele [José Carvalho de Brito] ou foi o Montoril que colocou?

PA - Foi ele! Foi ele, foi até em verso, mais eu perdi o verso que ele fez. Eu sei que terminava dizendo:

“É ave que canta solta / inda mais canta cativa / Seu nome agora é Antônio, / crismado por Patativa”.

E foi publicado no Correio do Ceará, mesmo ele estando em Belém...

O apelido posto pelo amigo folclorista consolidou-se após a circulação da matéria no jornal Correio do Ceará. “O jornal circulou e o apelido pegou. Ficaram me chamando de Patativa, Patativa, Patativa...” (CARVALHO, 2000, p.32).

O terceiro ato foi a publicação em 1930 do livro intitulado *O caboclo do Pará e o matuto cearense* de autoria de José Carvalho de Brito, no qual tem um capítulo dedicado ao poeta, com o título *O Patativa*. O livro ganhou segunda edição em 1973 pela Imprensa Universitária do Ceará.

Por fim, o quarto ato relevante ao poeta, foi a carta de recomendação que José Carvalho de Brito fizera, quando da sua partida, para que este a apresentasse a Dona Henriqueta Galeno, para que ela o recebesse no Salão dos Galeno, onde eram realizados saraus poéticos e Patativa pudesse, assim, conhecer sua grande inspiração, o poeta Juvenal Galeno.

Após a estada com José Carvalho de Brito, em Belém, o jovem violeiro deslocou-se para as colônias de migrantes. A maioria localizava-se entre Belém e a fronteira do Pará com o Maranhão, dentre as quais se destacaram Ananindeua, Igarapé-Açu, São Luís, Castanhal, Capanema e Bragança. Patativa fez o percurso pela linha férrea, de Belém a Bragança, última colônia, que se localizava no litoral, em um raio de aproximadamente 100 quilômetros. As colônias eram povoações formadas por migrantes, em sua maioria nordestinos, que fugiam da seca e da fome, buscando condições de vida melhor pela esperança da exploração da borracha, que estava no auge naquele momento.

Andrade (2004, p.39) comenta que “numa parada em Igarapé-açu [...] entra no trem em que viajava com destino à povoação de São Luís, o violeiro Rufino Galvão de quem se tornaria amigo e com quem faria inúmeras apresentações de cantoria”. Após se conhecerem no trem, firmaram parceria, desceram ali mesmo em Igarapé-Açu para sua primeira apresentação. “Ficamos fazendo cantoria no alto das colônias do Pará, habitadas quase somente por nordestino, viu? Era uma maravilha! [...] Pois bem, ali nós viajávamos cantando, fazendo cantoria na casa daqueles camponeses” (CARVALHO, 2000, p.31).

Rufino Galvão foi o grande parceiro das cantorias de viola e o grande amigo da viagem pelas colônias. Rufino era potiguar. Com as cantorias, o jovem poeta pôde levar alegria aos seus irmãos nordestinos que estavam distantes de casa, fugindo da seca e da fome, na esperança de uma vida melhor. O canto de Patativa era lenitivo para as almas destes sofridos retirantes.

Após percorrer as colônias, José Montoril levou Patativa para Macapá no Amapá, onde ele residia. O poeta estranhou a vida amazônica, em que as casas à beira-rio são feitas em forma de palafitas, casas de estrutura alta devido à variação do volume de água do rio, tendo a canoa como único meio de transporte. O jovem cantador não se adaptou a esse cotidiano. A saudade de casa e da família aumentou, então, ele decidiu voltar para sua terra.

Partiu o poeta, levando consigo a experiência que tivera como cantador itinerante em Belém, nas colônias do Pará e no Amapá. Levou também a carta de recomendação de José Carvalho de Brito e foi à Fortaleza para se apresentar à Henriqueta Galeno e conhecer o lendário poeta Juvenal Galeno.

No documentário *Patativa do Assaré - Ave Poesia*, de Rosemberg Cariry, em *close*, com um sorriso de contentamento, Patativa assim descreve o encontro com Juvenal Galeno:

Parecia assim uma visão.
 Ele trajado de branco,
 a barba bem branca também,
 e numa rede branca.
 Uma beleza, viu?
 Eu passei muito tempo olhando pra ele.
 (PATATIVA do Assaré..., 2007)



Figura 3 - Em plano conjunto, o lendário poeta Juvenal Galeno. Fonte: (PATATIVA do Assaré..., 2007).

O encontro com Juvenal Galeno foi transformador. Era como se o poeta estivesse contemplando um anjo de luz. Ele descreve no documentário o acontecimento como se fosse uma “visão” (revelação divina). Patativa disse que ficou muito tempo olhando para Juvenal, num ato de contemplação. Não houve diálogo, só pura contemplação. Ali, Patativa, em uma visão epifânica, confirma que sua poesia é uma missão, um dom divino, uma manifestação da

natureza. O silêncio da observação apazigua o movimento das suas viagens, remete o poeta à contemplação da natureza quando menino, em que no silêncio a poesia apresentava-se a ele.

Patativa participava dos recitais na residência dos Galenos, declamando poemas que, inclusive, constam em seu primeiro livro *Inspiração Nordestina*. Carvalho (2000) ressalva um dos poemas recitados nestes saraus poéticos, registrado no livro *O Matuto Cearense e o Caboclo do Pará* de José Carvalho de Brito:

Eu voltei pra Fortaleza
Cheguei no mês de dezembro
Estou dizendo e me lembro
Falo com toda certeza
Truxe a viola em defesa
Bem preparada e direita
Cum ela tudo se ajeita
Gente branca, gente preta
Munta saudade sentia
Mas hoje, tarde do dia
Eu senti muita alegria
Quando vi dona Henriqueta
(CARVALHO, 2000, p.30)

Com o reconhecimento do poeta, suas poesias foram publicadas em jornais de Fortaleza e passaram a circular pela cidade, tornando-o, desta forma, conhecido pelo Ceará. Encerrada a estada na casa dos Galenos, Patativa voltou para sua saudosa e idílica Serra de Santana em Assaré, continuando sua rotina de trabalho na roça como agricultor e, simultaneamente, produzindo poemas, porque, na percepção do poeta, natureza e cultura são indissociáveis.

Benjamin (1987) fala do narrador nômade, aquele que sai de sua terra para conhecer novos lugares, pessoas e histórias, que lhe propiciam as condições de sua narratividade. Patativa, além de incorporar a figura do narrador nômade, incorpora também a de narrador sedentário, aquele que permanece em sua terra, tendo um profundo conhecimento de sua cultura, história e tradições.

Segundo Benjamin (1987, p.199), “a extensão real do reino narrativo, em todo seu alcance histórico, só pode ser compreendido se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos”. O verdadeiro narrador é aquele que apresenta os dois modelos citados pelo filósofo: o que narra a partir de sua terra e o que narra a partir de suas viagens em outras terras. Patativa sintetiza esses dois modelos, porque teve as duas experiências, dentro e fora da cidade de Assaré, por isso conhece com afinco sua realidade local, assim como a de outros lugares.

Sua vida mostra um equilíbrio entre viajar e permanecer. Soube alternar as incursões pelo mundo, começando com a viagem ao Pará, na juventude, e as muitas que fez

por todo o país na maturidade, com o seu ufano e assumido apego ao querido Assaré, de onde jamais cogitou mudar-se (ANDRADE, 2004, p.31-32).

A viagem que Patativa fez para fora de sua cidade ampliou seu horizonte, mostrou-lhe novas possibilidades, enriqueceu sua experiência como poeta, cantador, violeiro, cordelista, narrador e homem.

Após a incursão pelo Pará, regiões da Amazônia e Amapá, o poeta retornou a Serra de Santana em Assaré, tal como Ulisses retornara a Ítaca, cumprindo seu itinerário heroico; dessa maneira, configura-se, neste momento, no *camponês sedentário* benjaminiano. De volta a Serra de Santana, Patativa continuou sua vida na roça, cultivando suas plantações de feijão, milho, arroz, conjugando com o cultivo da poesia, da cantoria, dos desafios e cordéis.

Neste sentido, Feitosa (2003, p.108) comenta que Patativa, poeta-agricultor, “tinha na individualidade da roça uma comunicação silenciosa que o colocava, misteriosa e profundamente, numa relação enigmática como seu mundo particular. A roça parecia lhe falar de sua parceira, a natureza”. Da relação fértil entre natureza e cultura, brota sua produção poética; as sementes, lançadas ao chão de palavras, germinam, as plantações de milho e feijão produzem frutos que alimentam corpo e alma. Carvalho (2011) compreende que o compromisso que Patativa teve com o campo é um dado fundamental para a compreensão do homem e do poeta.

Natureza e cultura completam-se, formam uma unidade no poeta. Não há separação, por isso ele consegue ser tão rico em sua poética. A roça inspira-o para fazer poesia, e esta o inspira para roçar a terra, um movimento dialético que dá vida ao homem e ao poeta. Patativa retoma o sentido primeiro de cultura, ato de cultivar a terra, mostrando como a cultura está dentro da natureza que, por sua vez, está presente na cultura.

Em 1936, sete anos após a viagem ao Pará e adjacências, o poeta decidiu casar-se. A esposa foi uma serrana de quem ele era amigo desde criança, Berlamina Cidrão, a quem carinhosamente passou a chamar de Belinha. Apesar de analfabeta, Patativa diz que foi a maior doutora que ele conhecera. Viveram juntos 58 anos de casamento, até a morte da companheira, em 1994. Do casamento, nasceram 14 filhos, dos quais somente 9 sobreviveram. Maria Maroni, Inês, Mirian e Lúcia, as mulheres. Raimundo, Afonso, Geraldo, Pedro e João Batista, os homens. Dos 9, dois morreram já adultos: Maria Maroni e Raimundo, o qual se suicidou.

Patativa despertou a sensibilidade poética em seus conterrâneos e familiares, transformou Serra de Santana em um solo fértil para o germinar da poesia, produzindo uma

leva de poetas que o tiveram como referência. A esse grupo de poetas e às condições que permitiram seu surgimento, Patativa denominou *fonte patativana*.

A Serra de Santana que antes de Patativa do Assaré era apenas o berço de uma tradição poética adormecida e só depois dele revelada, e cujas matrizes pouco se conhece, depois desse poeta passou a ser o lugar da memória, o lugar da poesia, o lugar da criação. (FEITOSA, 2003, p.213).

Patativa criou uma escola de poetas que lhe tiveram como fonte de inspiração e modelo na arte de versejar. Cada vez mais poetas agregaram-se ao grupo e mais composições foram surgindo, o que possibilitou a publicação do livro *O Balceiro*, em 1991, uma coletânea dos poetas de Serra de Santana, que fora organizada por Geraldo Gonçalves e Patativa do Assaré. Este explica o motivo da escolha do título do livro em entrevista à Carvalho (2000, p.140): “Porque balceiro, na expressão do sertanejo, do agricultor, é aquele agrupamento de garrancho e tudo. Faz aquele monte de garrancho de todo jeito, aí a gente chama ‘balceiro’. E ali, como são muitos poetas, é um balceiro de poetas, viu?”. Devido ao florescimento poético em Assaré, em 2002 é publicado *O Balceiro 2*, composto de novos poemas da escola patativana.

Feitosa perguntou sobre a origem da fonte patativana, ao que o poeta respondeu: “Porque, quando eu surgi com minhas poesias, não havia nenhum poeta. Nem aqui no Assaré, no município todinho, não era? Aí começou a surgir poeta e poesia e o diabo a sete. Ai eu digo: É a fonte patativana.” (FEITOSA, 2003, p.215).

Patativa, portanto, inaugura, na Serra de Santana em Assaré, uma escola de poetas, cantadores, violeiros, cordelistas, versejadores. Homens e mulheres que se utilizam da voz e da memória para construir suas composições poéticas, continuando o legado do mestre que encontrou na poesia o sentido de sua existência, a forma de superar as dificuldades, combater as injustiças sociais e lutar por liberdade. São camponeses poetas, matutos que trabalham a palavra, assim como trabalham a terra, que integram cultura e natureza de forma harmoniosa porque aprenderam com o mestre Patativa que a arte da poesia conjuga o cultivo da terra e da palavra.

2.3 Patativa: de camponês a mito da cultura popular nordestina

Patativa do Assaré tornou-se um mito da cultura popular nordestina. Ele seria mais um simples sertanejo, que teria a mesma sina dos demais, caso não descobrisse seu talento para fazer poesia, de modo que esta arte transformou o pequeno e frágil homem em um gigante imortal da cultura nordestina.

“A trajetória de Patativa do Assaré é hoje contada como saga de um herói, que suportou todas as dificuldades e hoje é condecorado pelos seus ‘feitos’”. (FEITOSA, 2003, p.253). Para o autor, a narrativa da vida de Patativa foi construída por “feitos” que o agigantaram, acontecimentos significativos que construíram sua história, gerando, dessa forma, a mitificação do poeta.

Uma espécie de ritual narrativo impera nas matérias, talvez porque a maioria delas se pautem pelas próprias descrições feitas por Patativa do Assaré quando fala de sua vida. Uma espécie de Patativa em movimento e de uma narrativa criadora: um ser que se fez homem, um homem, que se fez canto; um canto que se fez vida; uma vida que se fez mítica. A soma desses discursos preferenciais mostram as etapas pelas quais passou o homem até sua mitificação (FEITOSA, 2003, p.259).

Segundo o autor, a saga patativana para tornar-se herói tem as seguintes etapas: ser – homem – canto – vida – mito. O *ser*, enquanto aquele que tem uma existência no mundo, um ser de linguagem; o *homem*, enquanto materialidade desse ser, que se configura no agricultor, no filho órfão de pai, no pai trabalhador, no marido apaixonado, no cidadão de Assaré; o *canto* que, enquanto voz poética, faz-se ouvir no sertão nordestino, transmitindo arte, resistência e esperança; a *vida*, que concilia poesia e agricultura de forma harmoniosa, sem dualidade; e, por fim, o *mito* que, enquanto poeta-agricultor ou agricultor-poeta, projeta-se para além do tempo e do espaço, assumindo uma posição privilegiada e sagrada no imaginário dos homens. Uma figura arquetípica que transcende os lugares comuns, ficando imortalizado na memória do povo.

“A existência de um mito pressupõe que este enfrente acontecimentos primordiais mediante os quais ele promova grandes feitos e estes sejam relacionados a algum tipo de habilidade e competência também primordiais.” (FEITOSA, 2003, p.252). Assim sendo, apresentar-se-á alguns acontecimentos que contribuíram para transformação de Patativa do Assaré num mito da cultura popular nordestina.

Na década de 1950, começam a se formar as ligas camponesas no Nordeste, movimento popular influenciado pelas ideias comunistas, que se tornariam futuramente no MST, tendo dois importantes nomes: Chico Julião, militante e poeta, e Miguel de Arraes, o

qual funda os primeiros sindicatos rurais e propõe a luta pela reforma agrária. A poesia de Patativa estava presente neste movimento, atuando de forma crítica e criando o sentimento de comunidade nos camponeses, tornando-se, dessa maneira, a argamassa da liga camponesa.

Patativa do Assaré considerava-se um socialista de coração, porque era um homem do povo e a favor do povo. O poema *Reforma Agrária* é uma crítica que denuncia a exploração do homem do campo pelos grandes latifundiários e propõe a posse da terra pelos camponeses para poderem plantar e viver dignamente, libertos, por fim, do regime de semiescravidão. A poesia de Patativa converte-se em um instrumento de conscientização das classes rurais marginalizadas, instrumento de conhecimento e luta a favor do povo, o que é de extrema relevância para o processo de mitificação do poeta, a sua identificação e legitimação pelo povo.

Em 1955, em uma de suas idas à Feira do Crato na região do Cariri, Patativa conheceu José Arraes de Alencar, que se tornou o grande incentivador e articulador da publicação do seu primeiro livro, *Inspiração Nordestina*, que ocorreu no ano seguinte, 1956. José Arraes de Alencar era filólogo e funcionário do Banco do Brasil, morava no Rio de Janeiro e estava passando férias no Cariri. Na ocasião, ele ouviu Patativa recitando seus poemas, na Rádio Araripe num programa apresentado por Teresinha Siebra. De pronto, o filólogo, encantado com as belas composições, procurou conhecer o poeta.

Andrade (2004, p.44) comenta que o latinista José Arraes de Alencar “convenceu Patativa de que seus poemas pediam publicação em livro, pois seria enorme perda e desleixo se toda aquela bagagem poética simplesmente desaparecesse sem deixar vestígios”. Patativa sendo convencido pelos argumentos do Dr. Arraes de Alencar sobre a importância de conservar sua produção poética, concorda, então, em publicar seus primeiros poemas.

José Arraes de Alencar cuidou de toda parte financeira junto ao Editor Borsoi no Rio de Janeiro. Falou com um amigo seu, também bancário, Moacir Mota, filho do folclorista Leonardo Mota (a quem o poeta lamentava não ter conhecido pessoalmente), para datilografar os poemas, os quais constituíram *Inspiração Nordestina*, o livro de estreia do poeta, publicado em 1956, que “representou um momento inaugural na vida literária do poeta, até hoje lembrado com emoção”, como conta Andrade (2004, p.44). A segunda edição deu-se no ano de 1967.

O poema *A Triste Partida* entrou na primeira edição de *Inspiração Nordestina*. Esse poema foi musicado por Patativa, havendo uma controvérsia se a autoria era exclusivamente do poeta ou se João Alexandre teve participação na melodia. O poema ficou conhecido na região, sendo cantado por vários violeiros. Em uma ocasião, Luiz Gonzaga

ouviu em seu carro a composição na voz do grande violeiro Zé Gonçalves, na Rádio Borborema em Campina Grande – Paraíba. Ele gostou da música e propôs a compra dos direitos autorais, mas o poeta não aceitou a proposta. Assim disse na entrevista dada a Carvalho, quando dessa proposta:

Não, Luiz! O meu mundo eu posso dizer que é a minha família e a minha poesia. Aí, eu num vendo direito autoral por preço nenhum! Aquilo que eu compus com muito carinho e com muito cuidado. Ao que Luiz Gonzaga faz uma contraproposta que será aceita pelo poeta: Então, Patativa, vamos fazer outro negócio. Vamos fazer parceria. Você assim não está vendendo. Você me dá as ordens e eu levo pra RCA disco e vamos gravar a ‘Triste Partida’. No livro constará, você como autor e eu como cantor. (CARVALHO, 2000, p.91).

O rei do baião gravou *A Triste Partida* em 1964, que se tornou um grande sucesso, de sorte que a poesia de Patativa foi propagada pelo Brasil. Feitosa (2003, p. 255) ressalta que “‘A triste partida’ é o ato inaugural da partida de Patativa do Assaré do anonimato para a glória. [...] o poema difundido nacionalmente alarga as fronteiras do canto patativano, ampliando também sua visibilidade midiática (e por que não dizer mítica)”.

Em 1970, uma nova compilação de poemas foi publicada pela Imprensa Universitária (Fortaleza) sob o título de *Patativa do Assaré - Novos Poemas Comentados*. O organizador e comentador da coletânea foi o professor José de Figueiredo Filho. Sobre o livro, o poeta informa: “Esse livro eu não posso dizer que ele é meu, porque o comentarista do livro é o J. Figueiredo Filho. A poesia é toda minha, mas o livro foi apresentado por ele”. (CARVALHO, 2011, p.41).

De acordo com Andrade (2004) essa edição apresenta alguns problemas. O organizador, por exemplo, vai apresentando os poemas em meio ao seu próprio comentário; vários poemas não apresentam título, o que dificulta a sua identificação; não apresenta um índice que identifique e localize no livro as composições do poeta. Alguns poemas desta coletânea foram reeditados em *Cante lá que eu canto cá*. Outros apareceram somente nesta publicação, como é o caso do poema *Prefeitura sem prefeito*, no qual Patativa criticou o prefeito de Assaré em virtude da sua falta de assiduidade na prefeitura, haja vista que o poeta desejara falar com a autoridade, mas não o encontrava no paço municipal. Recitou, então, esse poema diante do guarda municipal, que o prendera por 15 minutos por considerar seu ato um desacato. Detido, o poeta fez os seguintes versos ao ver uma patativa (ave) presa na gaiola:

Patativa descontente,
Nesta gaiola cativa,
Embora bem diferente,
Eu sou também Patativa.
Linda avezinha pequena,

Temos o mesmo desgosto,
Sofremos a mesma pena,
Embora, em sentido oposto.
Meu sofrer e teu penar
Clamam a Divina Lei.
Tu, presa para cantar
E eu preso porque cantei.
(CARVALHO, 2004, p. 50-51)

Outro evento importante no processo de mitificação do poeta foi a gravação de suas composições pelo cantor Raimundo Fagner. Primeiramente, o cantor gravara pela CBS uma música que intitulou *Sina* no disco *Manera Fru-Fru* em 1973, cuja letra fora retirada do poema *O vaquêro*. Depois gravou o poema *Vaca estrela e boi Fubá* em 1980.

O cantor e o poeta fizeram uma turnê para divulgar a música, participando do programa *Som Brasil*, apresentado por Rolando Boldrin; e do programa da Hebe Camargo, na TV Bandeirantes. Cantaram no teatro Carlos Gomes e no Festival de Verão do Guarujá, em 1981, onde o poeta foi ovacionado pelo público jovem que o prestigiava nesta ocasião porque “viu nele uma voz a se erguer firme, em prol das lutas por justiça social e democracia, predicados bastante valorizados naquelas coordenadas de tempo e espaço em que se combinavam um sentimento anti-malufista e a militância pela Anistia” (ANDRADE, 2004, p.60).



Figura 4 – Em plano conjunto, Patativa do Assaré e Fagner no Festival de Verão do Guarujá. Fonte: (PATATIVA do Assaré..., 2007).

Em 1964, de acordo com Feitosa (2003), Patativa participou politicamente contra o regime ditatorial, utilizando-se da poesia para tecer críticas políticas à ditadura militar. O poeta escrevia poemas sob pseudônimo de Galdino Mororó e os enviava para São Paulo para serem declamados em movimentos realizados pela UNE. O poeta teceu críticas ao presidente Castelo Branco, seu conterrâneo: “veja aumentar o flagelo/ muitos artigos subiram/por causa desse Castelo/ muitos castelos caíram/ o sofrimento eu apelo/ para um supremo juiz/ por causa desse Castelo nunca mais castelo fiz”. (PATATIVA do Assaré..., 2007).

Em 1970, foi publicado o poema *Caboclo roceiro* no livro, já citado, *Patativa do Assaré - Novos Poemas Comentados* organizado por José de Figueiredo Filho, que não fora publicado na segunda edição de *Inspiração Nordestina*, em 1967, devido ao receio de represália pela Ditadura. Este poema foi publicado primeiramente no jornal do Crato, chamado *A Semana*, por Sila Sobreira, segundo depoimento de Patativa. Já de acordo com Carvalho (2011), fora publicado no jornal *Folha de Juazeiro* por um grupo de estudantes progressistas do Cariri. O poema causou a ira dos militares, resultando na intimação do poeta para depor; entretanto, naquela ocasião, ele estava no Rio de Janeiro, sendo a ordem, posteriormente, relaxada pelo delegado.

Patativa deu entrevista ao semanário *O Movimento*, em 1977, periódico mais significativo da imprensa alternativa. Segundo Carvalho (2011, p.43), em 15 de dezembro 1980, publicou nesse semanário “um poema, em que se posicionava contra a expulsão do país do padre italiano Vito Miracapillo: ‘Mesmo vivendo do Brasil distante/ Deus estará contigo a todo instante/ Miracapillo, protetor dos pobres’”. O poeta participou ativamente da luta pela Anistia, produzindo o poema *Lição do pinto*. Esteve presente também em 1984 nas *Diretas Já*, lutando pela redemocratização do país. Essa participação ativa de Patativa em momentos políticos importantes no Brasil contribuiu para sua consolidação mítica como poeta politizado que lutava pelas causas sociais, pela liberdade e contra a desigualdade.

Em 1978, foi publicado o livro mais conhecido de Patativa do Assaré, intitulado *Cante lá que canto cá*, com 105 composições, sendo 66 inéditas e 37 reeditadas, mais um poema de autoria de Helder França – uma carta-desafio dos dois poetas. Essa publicação foi resultado da parceria entre a Fundação Padre Ibiapina e a Editora Vozes, articulada pelo sociólogo e professor Plácido Cidade Nuvens, um estudioso do poeta. No ano seguinte, 1979, Patativa recebeu uma grande homenagem pela Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), na reunião realizada na Universidade Federal do Ceará (UFC) em Fortaleza, que teve como tema o título do livro do poeta: *Cante lá que canto cá*.



Figura 5 – Em plano geral, Patativa recita poemas na reunião da SBPC na qual foi homenageado em 1979 na UFC em Fortaleza. Fonte: (PATATIVA do Assaré..., 2007).

A obra de Patativa do Assaré, como tema central da reunião da SBPC, marcou um novo momento na trajetória do poeta e também nas academias, porque o interesse pela sua poesia, antes ligado majoritariamente aos sertanejos e às camadas mais populares da sociedade, voltou-se também para a classe média, para as universidades, por meio de intelectuais, professores e estudiosos de literatura, sociologia, cultura, comunicação social. A vida e a obra de Patativa tornaram-se artigos científicos, ensaios, poemas, cordéis, dissertações de mestrado e teses de doutorado.

Devido ao seu grande reconhecimento em todos os setores da sociedade, Patativa do Assaré recebeu muitas homenagens, tais como: *Prêmio do Ministério da Cultura*, entregue pelo presidente Fernando Henrique Cardoso; *Medalha da Abolição*, outorgada pelo Governo do Ceará (1987); título de *Cidadão Fortalezaense* da Câmara Municipal; *Amigo da Cultura*, pela Secretaria da Cultura. Títulos de *Doutor Honoris Causa* pela Universidade Regional do Cariri (URCA), em 1989; pela Universidade Estadual do Ceará (UECE), em 5 de março de 1999; e pela Universidade Federal do Ceará (UFC), em 8 de outubro do mesmo ano.

Patativa tornou-se nome da *Rodovia Patativa do Assaré*, que conecta Assaré à cidade vizinha Antonina do Norte; nome de escola, nome de rádio, nome da adutora de água da sua cidade. Foi enredo de escola de Samba. Foi entrevistado no programa Jô Soares Onze e Meia. A vida do poeta transformou-se em documentário: *Patativa do Assaré – Um poeta do povo* (curta-metragem), de Jefferson de Albuquerque Jr. e Rosemberg Cariry em 1984 e *Patativa do Assaré - Ave Poesia* (longa-metragem), de Rosemberg Cariry em 2007.

Feitosa (2003) afirma que um mito precisa de um espaço para ser celebrado. Nesse sentido, no dia 5 de março de 1999, ano em que o poeta completou 90 anos, para homenageá-lo e consagrar sua trajetória, foi inaugurado, na sua cidade, o *Memorial Patativa do Assaré*, espaço que consolidou a mitificação do poeta, que conta com um acervo de todas as obras de Patativa e todos possíveis materiais que tratam sobre ele: livros, revistas, jornais, discos, fitas de vídeo, filmes, documentários, gravações, entrevistas. No espaço, há uma mesa de som com todos os discos gravados pelo poeta, de onde a sua voz sai para preencher o ambiente, atestando que é na *performance oral* que a poesia de Patativa do Assaré ganha vida e o simples camponês torna-se um mito da cultura popular nordestina.

2.4 A poética de Patativa do Assaré e a Crítica

A poética de Patativa do Assaré, antes restrita aos sertanejos de sua cidade e região, a partir da década de 1970, despertou o interesse por parte da academia, tornando-se objeto de estudo de várias áreas do conhecimento: sociologia, comunicação social, literatura, linguística.

A literatura, antes presa aos estudos das obras clássicas, voltou-se para a poética da oralidade, que tem na voz sua expressão estética. Nesse sentido, a poesia oral de Patativa tornou-se objeto de interesse da academia. Estudiosos começaram a pesquisar sobre a vida e a obra do poeta, destacando-se: Gilmar de Carvalho (Dr. em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP), Cláudio Henrique Sales de Andrade (Dr. em Literatura Brasileira/USP), Luiz Tadeu Feitosa (Dr. em Sociologia/UFC), Maria do Socorro Pinheiro (Ms. em Literatura Brasileira/UFC), Jorge Henrique da Silva Romero (Ms. em Teoria e História Literária/Unicamp).

O primeiro estudo literário que se tem conhecimento sobre a obra de Patativa do Assaré é o do professor José de Figueiredo Filho, que foi publicado no livro intitulado *Patativa do Assaré - Novos Poemas Comentados*, em 1970. O professor reuniu uma coletânea com os novos poemas de Patativa, após a publicação de *Inspiração Nordestina*; e teceu comentários sobre cada poema, construindo uma linha interpretativa da poesia patativana. Nesse livro, foi publicado, por exemplo, o poema *Caboclo roceiro*, que foi censurado na 2ª edição de *Inspiração Nordestina*, de 1967, por ser entendido como um poema contra a ditadura militar.

Pinheiro (2006), em sua dissertação intitulada *A criação poética de Patativa do Assaré*, analisou o processo criativo de Patativa do Assaré, observando como o poeta criava os versos, o papel da memória em sua poética, a linguagem e as temáticas abordadas. A percepção poética de Patativa nasceu do seu contato, ainda quando criança, com a natureza, através da visão e da audição, vendo a paisagem natural e ouvindo os cantos dos pássaros.

Há uma profunda relação entre natureza e cultura na poesia de Patativa, elas se integram de tal forma que se tornam inseparáveis. Entre um manejar e outro da enxada, os versos surgiam, de modo que se constituía uma harmonia lírico-telúrica. A força telúrica e a força poética se entrelaçam, surgindo uma poesia que integra natureza e linguagem.

Pinheiro (2006) destaca também o uso da linguagem matuta e da linguagem culta que o poeta fazia de acordo com seu interesse, sabendo desenvolver seus poemas perfeitamente nas duas linguagens. A linguagem matuta era a que melhor caracterizava o

sertanejo por ser a representação da sua fala real, por isso a preferência do poeta por esta linguagem na composição dos poemas matutos.

A autora analisou o primeiro poema que Patativa produziu na linguagem matuta, intitulado *Maria Gulora*, publicado na primeira edição de *Inspiração Nordestina* em 1956.

Vem cá, Maria Gulora
Escuta, que eu vou agora
Uma coisa te contá.
É uma rescordação
Dos dia das ilusão
Que faz a gente chorá.

Eu antonte andei na Vage,
Não morri, mas porém quage
Enlouqueço de repente,
Quando meus óio avistou
A casa que tu morou,
Quando nós era inocente.

Senti aguda lembrança
Do tempo da nossa infância
De tanta vadiação.
Que brinquedinho colosso
A nossa vaquinha de osso
Amarrada num cordão!
[...]
(ASSARÉ, 2003, p.69)

A linguagem matuta é usada para aproximar o texto poético da realidade do sertão, aproximar o poeta do seu interlocutor, o sertanejo, de modo que sua poética tende a um certo realismo. Há um processo de recordação, em que o eu lírico relembra o tempo da sua infância que viveu com Maria Gulora em uma casa no sertão. Aciona as lembranças das brincadeiras (“*brinquedinho colosso*”, “*vaquinha de osso*”, “*brincava de se escondê*”, “*Eu corria nos terrêro/ Em meu cavalo de pau*”), que se constituem em momentos inesquecíveis e intensos ao eu lírico.

Por outro lado, a autora cita, como exemplo, o poema *Reforma Agrária*, que é um soneto metrificado, com rimas em ABBA-ABBA-CCD-EED, uso de hipérbato, dentre outras construções para demonstrar que o poeta sabia utilizar adequadamente a linguagem formal, assim como a linguagem matuta, dominando os dois códigos, os quais utilizava de acordo com a sua intencionalidade e situacionalidade, demonstrando versatilidade, decorrente do seu autodidatismo.

Sobre a linguagem poética de Patativa, Romero (2011, p.55), em sua dissertação intitulada *As formas da inspiração: linguagem e criação poética em Inspiração Nordestina de Patativa do Assaré*, comenta que

Não podemos compreender a *poesia matuta* de Patativa do Assaré como sendo um simples processo de estilização linguística da fala camponesa. Sua *língua cabocla* é expressão poética fundada na experiência profunda do poeta com o *ser poético da Natureza*, que ganha concretude enquanto compartilhada e vivenciada socialmente.

O autor entende que a poesia matuta está para além de uma simples questão de estilo literário que se manifesta linguisticamente. Se assim o fosse, vários outros poetas o teriam feito com o domínio da técnica. Antes, a linguagem poética nasce de uma experiência profunda do poeta com o ser poético da Natureza, neste caso, de Patativa com o sertão, só a experiência garante-lhe e o autoriza a recriar literariamente a fala sertaneja.

Romero (2011, p. 54), corroborando com Pinheiro (2006), ressalva que a poesia de Patativa, além de se apresentar em linguagem matuta, mostra-se também na linguagem culta: “mas também utiliza-se da norma padrão para escrever sonetos, décimas e formas poéticas estabelecidas pelas convenções literárias”. Dessa forma, Patativa do Assaré demonstra toda a sua versatilidade enquanto poeta: à medida que fala a língua do sertanejo com todas as nuances dessa fala viva, utiliza-se também da gramática padrão, suas regras e funcionamento, desenvolvendo as técnicas de versificação, imitando os clássicos como Camões, apresentando, dessa maneira, sua poesia na linguagem culta.

Pinheiro (2006) levanta a questão da oralidade na poética patativana, mostrando que ela está nas fontes, na transmissão, na memória dos versos, de modo que perpassa pelo pensar, pelo criar, na forma de memorizar, de dizer, no tipo de linguagem, na temática, como marca de força poética. A autora analisa o poema *Apelo de um agricultor*, no qual o eu lírico é um agricultor que fala sobre os acontecimentos do cotidiano.

Seu dotô, não lhe aborreço,
Venho é fazê um pedido
E como sei qui mereço,
Espero sê atendido,
Não quera se aborrecê,
Pois ante de lhe dizê
O meu desejo sagrado,
Vou minha históra contá
E o senhô vai iscutá
Todo meu palavriado.

Vevi sempre a trabaíá
De ferramenta na mão
Tenho no rosto o siná
Do quente Só do sertão.
Tratando de agricultura
Já mostrei grande bravura
Sempre dei uma premêra,
Naquele tempo passado,
Fui o herói do machado,
Foice, inxada e roçadeira.

[...]
(ASSARÉ, 2011, p.167)

A fala está estruturada como diálogo em que o agricultor faz um apelo ao seu patrão, a quem chama de “seu dotô”, numa relação de submissão e respeito. O poema é uma décima de quinze estrofes, divididas em duas partes: na primeira, o eu lírico pede licença para contar sua história e a conta até a décima estrofe; na segunda, que começa na décima primeira estrofe, o matuto agricultor faz o pedido de aposentadoria, argumentando nas estrofes seguintes.

A oralidade está presente desde o título do poema, perpassando pela escolha da palavra *apelo*, que se refere a um pedido, uma solicitação. A ideia de indefinição generaliza o agricultor, referindo-se não a alguém específico, mas à comunidade de agricultores. Uso das construções “*fazê um pedido*”, “*espero sê atendido*”, “*ante de lhe dizê*”, “*vou minha historia contá*”, “*senhô vai iscutá*”, revelam a oralidade presente na poética de Patativa, a fala é de um agricultor matuto que usa a linguagem cabocla para fazer o apelo ao “seu dotô” para aposentar-se. Alencar (2009, p. 89) afirma que

A poesia de Patativa, rica em detalhes, especialmente fonético-lexicais, conserva, de forma nítida, as marcas da oralidade. O poeta utiliza, de modo espontâneo e natural, diversos processos fonéticos, ora acrescentando, ora suprimindo, ora intercalando letras ou sílabas nas palavras, e o resultado desse emaranhado de aféreses, síncope, apócope, entre outros, foi a sua linguagem simples, retratada fielmente nos seus poemas.

A oralidade possui uma estrutura linguística distinta da escrita, seu canal de transmissão é a voz, o som, daí a fonética. Utiliza-se também de um léxico que apresenta características diferentes do padrão escrito, a sintaxe também muda sua disposição, tornando-se mais sintética. O autor fala sobre os processos fonéticos que o poeta utiliza nas suas produções, como, por exemplo, aféreses, síncope, apócope, que são tipos de metaplasmos modificadores do nível fonético da língua.

Alencar (2009) sintetizou da seguinte forma essas mudanças fonéticas:

Aférese: elogio > “lugio” / higiene > “giene” / estar > “tá”
 Síncope: alpendre > “alpende” / pássaro > “passo” / espírito > “isprito”
 Apócope de “r” e “l”: ir > “i” / natural > “naturá” / amor > “amô”
 Prótese: lembrar > “alembrá” / pois > “apois” / sopra > “assopra”
 Epêntese: lindo > “lindro” / depois > “despois” / recordar > “rescordá”
 Suarabácti: flor > “fulô” / glória > “gulora” / ignore > “iguignore”
 Monotongação: saudade > “sodade” / outro > “ôtro” / feijão > “fejão”
 Ditongação: prazo > “prauzo” / nós > “nóis” / arroz > “arroiz”
 Metátese: dormir > “drumi” / porque > “pruquê” / torcida > “trucida”
 Hipêntese: contra > “cronta” / ceroulas > “cilorá” / protege > “potrege”
 Atracção: lábio > “laibo” / rádio > “raido” / sábio > “saibo”
 Iotização: palha > “paia” / mulher > “muié” / espelho > “ispeio”
 Alçamento vocálico: gasolina > “gasulina” / aposentar > “apusentá”

Desnasalização: Homem > “home” / viagem > “viage” / ordem > “orde”

A linguagem do eu lírico na poesia patativana é permeada por mudanças fonéticas, de forma que a aproxima da linguagem do matuto nordestino. A obra apresenta caráter verossímil, uma *mimeses* transformadora dos efeitos do real na ficção literária. Neste sentido, Carvalho (2002, p.14) considera a “oralidade como instância de criação e de enunciação da matéria poética”.

Ainda sobre essa questão, Andrade (2008, p. 31), em sua tese de doutorado intitulada *Aspectos e Impasses da poesia de Patativa do Assaré*, diz que as “marcas de oralidade indicam que o poeta apesar de ter toda obra publicada em livro, jamais abandonou a fatura oral, e sempre compunha tendo em vista a futura divulgação pela performance feita por ele mesmo.” O processo criativo de Patativa é fundamentalmente oral: criava verso por verso, organizava as estrofes e as recolhia na memória, como se estivesse guardando em arquivos compartimentados, para reuni-las ao final, compondo, assim, o poema.

A escrita surgiu como outra alternativa para conservar sua obra poética, guardando-a para a posteridade; tornou-se também um meio de circulação e divulgação da sua poesia para além do sertão e do público sertanejo que a acessava oralmente. Dessa forma, tanto a oralidade quanto a escrita conservam e fazem circular a produção poética de Patativa, cada uma ao seu modo, com sua técnica, método e forma discursiva.

A recepção, que antes era exclusivamente oral, tornou-se mista, pois o público sertanejo continuou apreciando as *performances* do poeta e dos seus intérpretes, além de ter em mãos, graficamente, seus poemas, de forma que se constitui, dessa maneira, duas formas de acesso à poesia de Patativa, a oral e a escrita.

No que tange ao aspecto memorialístico em Patativa do Assaré, de acordo com Romero (2011, p. 10) “o instrumento do poeta não é a caneta, mas a memória que, assim como a terra, cultiva cada estrofe, alimenta cada verso à medida que a enxada vai abrindo caminho para as sementes.” A memória desempenha um papel fundamental na poética patativana, sendo responsável pela guarda e conservação de todos os poemas produzidos pelo poeta. Sem memória, a poesia oral é esquecida, dissolvendo-se no tempo, perdendo-se na história. A memória de Patativa é guardiã de sua poesia, o solo fértil e firme no qual o poema repousa, renova-se, e a partir de onde é compartilhado com outros indivíduos, outras memórias.

Andrade (2008, p.34) também destaca esse caráter memorialista em Patativa, ressaltando a capacidade extraordinária que o poeta tinha de armazenar poemas extremamente

longos, capacidade que remonta à antiguidade quando a oralidade era o principal meio de circulação das narrativas e a memória sua âncora.

embora dominasse com desembaraço a língua escrita, e com igual maestria nas modalidades cabocla (popular-sertaneja) e culta, o poeta só compunha versos de memória (e isto por mais longo que fosse o poema, alguns contam algo em torno de quinhentos versos) vindo a registrá-los somente em circunstância posterior quando já os memorizava por inteiro.

Carvalho (2002, p. 38), biógrafo e crítico do poeta, em *Patativa do Assaré: pássaro liberto*, diz que

Patativa nos sugere esse estado embrionário, espécie de limbo onde o poema é gestado. É a memória que prevalece, memória que deixa de ser pura sedimentação, para ser o processo em que as conexões são feitas, a sensibilidade aflora, a voz poética se articula e o poema brota.

O crítico apresenta outra perspectiva memorialista em Patativa, na qual a memória deixa de ser somente armazenamento (*pura sedimentação*) para se tornar processo de criação poética. É nela que as conexões são feitas, a sensibilidade poética aflora, a partir dela que a voz poética se articula, saindo da interioridade para a exterioridade, do indivíduo para a coletividade, de modo que ela garante a criação, permanência e transmissibilidade do poema que nela *brota*.

Pinheiro (2006), corroborando como essa ideia, entende a memória do poeta não apenas como um reservatório para guardar versos, mas também como um universo rico de palavras, símbolos, imagens que se combinam com elementos da natureza. Ela é uma fábrica de produção de poemas, em que o sentido está na dinamicidade das imagens criadas para serem transformadas em poesia, uma máquina que trabalha a rima, o ritmo e a métrica para se obter um poema bem feito.

Neste contexto, Feitosa (2003, p. 105), em *Patativa do Assaré: a trajetória de um canto*, diz que

A memória de Patativa do Assaré não é apenas a resultante de sua capacidade retentiva, ou da sua capacidade de fazer vir à tona, com muita volúpia, as imagens que foi empilhando em camadas ao longo do tempo. Sua memória é engajada, atuante, uma militante a serviço de manter “viva” sua história e a de seu povo.

A memória, por essa lógica, deixa de ser passiva, no sentido de que funciona somente como receptora e armazenadora de informações. Ela assume um caráter ativo, nas palavras do autor, uma “memória engajada, atuante”, que tem como objetivo manter viva a história individual do poeta e a história coletiva do seu povo. Uma memória que engendra,

aciona, seleciona, deleta e produz representações e que as faz circularem coletivamente, garantindo sua permanência nos grupos sociais.

Silva (2008, p. 87), em sua *Dissertação de Mestrado* intitulada *A criação poética de Patativa do Assaré: uma análise sócio-geográfica literária*, relacionando memória, espaço e identidade diz que “a memória tem o poder de nos colocar na zona fronteira com a nossa própria busca identitária, em especial, quando buscamos exaltar nossa região, nosso povo, nosso espaço de pertencimento.” Trata-se, aqui, de uma memória também ativa, haja vista que constitutiva da identidade do sujeito, uma memória que se reconhece enquanto subjetividade e que busca no espaço próprio (*espaço de pertencimento*) dessa subjetividade a sua identificação, que pode ser individual ou coletiva. Segue o poema:

Lamentos de um nordestino

Eu sou sertanejo das terras do Norte,
Mas a negra sorte me fez arribar.
Hoje vivo ausente,
Sem ver minha gente,
O meu sol ardente
E o meu branco luar.

Ai quem dera voltar
Ai quem dera voltar
Ao meu lar!

Oh! terra querida da minha amizade,
A dor da saudade me faz soluçar.
Há tempo não vejo
O São João sertanejo
Com o seu festejo
De fogo do ar.

Ai quem dera voltar,
Ai quem dera voltar,
Ao meu lar!

[...]

(ASSARÉ, 2003, p. 317)

A autora, ao analisar esse poema, relaciona-o aos conceitos de *memória coletiva* e *quadros sociais da memória* da teoria de Halbwachs (2006). Mesmo Patativa utilizando-se da lembrança enquanto dispositivo pessoal, o que ele faz é acionar a memória coletiva para construir seus poemas. Quando o poeta fala do sertanejo, sua terra e tradições, como se percebe no poema, acionando suas lembranças do sertão (“*Eu sou sertanejo das terras do Norte*” – “*São João sertanejo*” – “*fogo do ar*”), estas só têm sentido porque o eu lírico foi partícipe de uma experiência coletiva que gerou essa memória social, de modo que ele pôde

reconstruir mnemonicamente os quadros sociais do sertão, do sertanejo, das festas de São João, dos fogos de artifícios.

Outra questão sempre e necessariamente abordada pelos críticos é a questão do poeta e seu espaço, o sertão. Não há como dissociar sujeito e espaço, este é um elemento constitutivo da subjetividade, e o sujeito só existe espacialmente, ele próprio já é espaço. Neste sentido, Feitosa (2003, p. 94) fala que “O poeta e o sertão, o criador e a criatura se misturam. Homem e poesia, natureza e cultura dialogam e dessa interlocução surge, em processo, uma semiose ilimitada.”. O poema abaixo aborda essa questão:

Cante lá, que eu canto cá

Poeta, cantô da rua,
 Que na cidade nasceu,
 Cante a cidade que é sua,
 Que eu canto o sertão que é meu.
 Se aí você teve estudo,
 Aqui Deus me ensinou tudo,
 Sem de livro precisá.
 Por favô, não mexa aqui,
 Que eu também não mexo aí,
 Cante lá, que eu canto cá.
 [...]

Pra gente cantá o sertão,
 Precisa nele morá,
 Tê armoço de feção
 E a janta de mucunzá,
 Vivê pobre sem dinhêro,
 Trabaiano o dia intêro,
 Socado dentro do mato,
 De apragata currulepe,
 Pisando inriba do estrepe,
 Brocando a unha-de-gato.
 [...]
 (ASSARÉ, 2003, p. 275-276)

O eu lírico deixa claro que, para cantar o sertão, é necessário nele morar, porque somente a experiência autoriza o discurso sobre o lugar. O homem citadino não tem a experiência do sertão, portanto, não tem propriedade para falar, ficando somente no campo da especulação e imaginação, criando, por vezes, estereótipos. O sertanejo, pelo contrário, é quem vivencia o espaço que o constitui, logo, tem o conhecimento prático proveniente da experiência que o autoriza a falar sobre o que é o sertão. Por isso, o eu lírico patativano é um sertanejo e sua poesia nasce da vivência, da experiência e nela se realiza como expressão, como linguagem, por essa razão diz o poeta “Vivo dentro do sertão/ E o sertão dentro de mim” (ASSARÉ, 2011, p. 236).

Andrade (2004), em *As razões da emoção: capítulos de uma poética sertaneja*, faz, através de entrevistas direcionadas à Patativa, uma análise de sua vida e, sobretudo, de sua obra. O crítico investiga os desafios de cantadores realizados no Nordeste, tipo de peleja que envolve dois repentistas, e os relaciona com a produção poética de Patativa. Entende-se por peleja “luta poética entre os cantadores sertanejos, desafio cantado, o debate de improviso”. (CASCUDO, 1999, p. 705).

O crítico argumenta que apesar de Patativa ter construído uma poética mais elaborada que as dos repentistas, “reelaborou e incorporou soluções formais ligadas, de alguma maneira, à estrutura e aos fundamentos sociológicos daquela disputa poética” (ANDRADE, 2004, p.84). Exemplo dessa incorporação é a *estratégia dualista* que os repentistas usam nos desafios que servem como mote para a construção dos poemas. Essa estrutura está presente em poemas como “*Cante lá, que eu canto cá*”, “*O Brasi de cima e o Brasi de baxo*”, “*Dois quadros*”, “*Ispinho e fulô*” e “*Nordestinos sim, nordestinados não*”. Andrade (2004) classifica os poemas de Patativa que apresentam essa estrutura dualista dos desafios da seguinte forma:

- 1) Desafios imaginários com personagens inventados. Exemplo: *Bertolino e Zé Tingo*. (Livro: *Aqui tem coisa*);
- 2) Desafios imaginários com personagens que correspondem a personalidades da vida real. Exemplo: *Encontro de Patativa do Assaré com Zé Limeira, o poeta do absurdo*. (Livro: *Aqui tem coisa*);
- 3) Desafio por meio da troca de cartas: através de troca verídica de correspondência. Exemplo: *Carta ao Patativa* – autor: Helder França; *Resposta ao meu amigo e colega José H. França*. (Livro: *Cante lá que eu canto cá*); através de troca imaginária de correspondência. Exemplo: *Carta ao escritor Pe. Antônio Vieira*; *Carta do Pe. Antônio Vieira ao Patativa do Assaré*. (Livro: *Cante lá que eu canto cá; Ispinho e fulô*);
- 4) Desafio-polêmica. Exemplo: *Pergunta de morador* (autor: Geraldo Gonçalves); *Resposta de patrão* (autor: Patativa do Assaré). (Livro: *Ispinho e fulô*);
- 5) Desafios que dramatizam a oposição e o confronto entre o moderno e o arcaico. Exemplo: *Ingém de ferro*; *Puxadô de roda*. (Livro: *Cante lá que eu canto cá*);
- 6) Desafios que dramatizam oposições no plano da cultura simbólica. Exemplo: *Aos poetas clássicos*. (Livro: *Cante lá que eu canto cá*);

- 7) Desafios com base em oposições decorrentes dos antagonismos de classe.
Exemplo: *Brasi de cima e Brasi de baxo. O Agregado e o operário*. (Livro: *Cante lá que eu canto cá*).

O estudioso analisou as seguintes categorias: desafios imaginários com personagens inventadas: *Bertolino e Zé Tingo*; e desafios imaginários com personagens que correspondem a personalidades da vida real: *Encontro de Patativa do Assaré com Zé Limeira, o poeta do absurdo*. A análise perpassa por aspectos formais, temáticos, o jogo da disputa e os aspectos sociológicos que influenciam a fala das personagens nos poemas narrativos. Dessa forma, Andrade (2004, p.133) concluiu que, na poesia de Patativa do Assaré, pode-se “identificar a atuação de um princípio estruturador extraído de tensões dualísticas vivenciadas pelo poeta e trabalhadas em maior ou menor grau na linha de desdobramentos e variações em torno do figurino do desafio de cantadores”.

Feitosa (2003) fez uma pesquisa que demonstra como ocorreu a construção do simples agricultor Patativa do Assaré num mito da cultura popular. Defende a ideia de que o poeta é um texto que foi sendo construído pelos sertanejos, pela mídia e pelo discurso do próprio poeta. Para o crítico, a criação literária de Patativa dá-se a partir da sua realidade, esse é o seu ponto de partida. Sua vivência e experiência enquanto agricultor, trabalhador, sertanejo, nordestino, repentista, violeiro, cantador, marido, pai e cidadão possibilitaram seu dizer poético, dessa forma, se pode falar em uma espécie de realismo do Nordeste. Neste sentido, a obra poética de Patativa “põe a mostra fragmentos do real” (FEITOSA, 2003, p.217).

O autor analisa alguns poemas que revelam esse caráter realista da poética patativana: *A verdade e a mentira*; *A morte de Nanã*; *O inferno, o purgatório e o paraíso* e *O maió ladrão*. No poema *A verdade e a mentira*, composto por 50 versos agrupados em duas estrofes, uma com 34 e a outra com 16 versos, é discutido o conceito de verdade, tendo como fundamento a verdade cristã, resultado da formação católica do poeta. Mostra-se um confronto constante entre a *verdade* e a *mentira*, tudo que a mentira fazia, a verdade desconstruía; aquela, por sua vez, chamou o *dinheiro* que levou consigo a *inveja*, a *hipocrisia*, a *ambição*, a *calúnia*, o *orgulho*, o *crime*, a *ironia*, a *soberba* e a *vaidade* para lhe ajudarem a combater a verdade. De acordo Feitosa (2003), os valores desviantes da boa conduta são associados à mentira, sendo mais difícil praticar a verdade, que exercitada, aproxima o homem dos valores cristãos.

Ainda sobre o poema *A verdade e a mentira*, Andrade (2008) relacionando a construção formal do poema com a temática, afirma que a rima, sempre presente nos versos pares e contínua em todo poema, cria uma espécie de *pulsão binária*, em que se tem um *tempo sim* e um *tempo não*, que reafirmam através do som ritmado a oposição temática entre a verdade e a mentira.

O poema *A morte de Nanã* tem como temática a seca que assola o Nordeste, expulsando o sertanejo de sua terra em busca de sobrevivência, sendo que, muitas vezes, por permanecer ou durante o movimento migratório, o retirante morre. Segundo Feitosa (2003, p. 223), “Naná é um emblema da grande maioria das crianças da região, vitimadas pela seca e pelas políticas salvacionistas da região, historicamente malogradas e desviadas pelas engenhosas manobras da chamada ‘indústria da seca’”. Trata-se da seca de 1932, que foi uma grande estiagem em que o governo estrategicamente patrocinara a retirada dos sertanejos para a Amazônia, a fim de trabalharem no ciclo da borracha. No entanto, havia aqueles que permaneciam no sertão, sendo representados no poema pelo eu lírico e sua filha Nanã, que sofreram as consequências dessa permanência, resultando na morte trágica da menina por desnutrição, sede e fome.

Os poemas analisados pelo estudioso comprovam a tese de que a experiência vivida pelo poeta condicionou a sua produção poética, de maneira que a “Sua existência funciona como um laboratório, onde tudo o que é vivido é classificado e depois catalogado e retido na memória do poeta. Um repertório simbólico do qual ele vai se valendo para construir suas narrativas”. (FEITOSA, 2003, p.234).

3 AS IDENTIDADES SERTANEJAS EM *INSPIRAÇÃO NORDESTINA* DE PATATIVA DO ASSARÉ

Neste capítulo, pretende-se analisar o modo como as identidades sertanejas se configuram na obra *Inspiração Nordestina* (2003) de Patativa do Assaré. Primeiramente, será feita uma apresentação da obra; depois, seguem-se as discussões sobre a oralidade, a memória e o espaço e sua relação com as identidades sertanejas.

3.1 A gênese da obra *Inspiração Nordestina* de Patativa do Assaré

Inspiração Nordestina é o primeiro livro de Patativa do Assaré cuja publicação ocorreu no ano de 1956. A ideia de publicação do livro nasceu no ano anterior (1955), quando o latinista José Arraes de Alencar, funcionário do Banco do Brasil estava de férias no Cariri. Ao sintonizar na Rádio Araripe, ouviu, no programa de Teresinha Siebra, Patativa declamando seus poemas. Deslumbrou-se com a poesia e a capacidade mnemônica do poeta; admirado, quis saber quem era que declamava, ao que sua mãe, Dona Silvina, respondeu-lhe que era um poeta de Assaré, de Serra de Santana.

O latinista José Arraes de Alencar conheceu Patativa e lhe propôs que publicasse um livro com seus poemas, que, até então, só conheciam um meio de circulação: a voz. O poeta, a princípio, relutou, mas depois fora convencido da publicação. “Arraes se encarregou de cuidar da parte financeira junto ao Editor Borsoi, no Rio de Janeiro, enquanto um amigo seu, também bancário, o Sr. Moacir Mota, prontificou-se a datilografar os originais, que lhe foram ditados durante vários encontros com o poeta” (ANDRADE, 2004, p. 44). Moacir Mota, filho do folclorista Leonardo Mota, acordou com Patativa para realizarem o trabalho de transcrição de sua poesia. Eis um marco na poesia de Patativa: deixou de ser exclusivamente oral e assumiu um registro escrito.

A logística ficou assim definida: José de Arraes se encarregou de negociar com o Editor Borsoi, no Rio de Janeiro. Como não tinha dinheiro em caixa, a publicação seria paga com a venda dos livros, sendo financiada pelo Banco do Brasil. Os livros, após a publicação, foram depositados no banco, de maneira que Patativa ia ao Crato e pegava um certa

quantidade com José Albuquerque (intermediador da negociação) que lhe entregava um recibo. De posse dos livros, levava-os no lombo do jumento para vendê-los; após a venda, regressava com o dinheiro, o que o autorizava a levar mais livros. Esse foi o processo até a venda de todos exemplares, que se deu rapidamente porque seu principal público, os sertanejos, já conheciam seus poemas através da transmissão oral.

Segundo Andrade (2003, p. 44) “a preparação do livro durou cerca de um ano, tendo em vista a sua publicação, o Dr. José Arraes encomendou ao poeta uma auto-apresentação [sic], que figura no volume com o título de *Autobiografia*”. José Arraes de Alencar, o qual prefaciou o livro, deixou registrado que Antônio Gonçalves da Silva, cognominado *O Patativa* era um dos genuínos representantes da poética do sertão.

Nesse mesmo prefácio, o filólogo fez uma breve análise da poesia de Patativa, que se pode considerar como o primeiro registro crítico de sua obra. Assim diz:

Recitando-me inúmeras poesias de sua lavra e declamando ágeis improvisos e repentes, impressionou-me imediatamente, pela delicadeza e arrôjo [sic] das imagens, pela suavidade lírica de muitos temas, pela mordacidade cortante de algumas composições, pela profunda filosofia que ressumbra de quase tôda [sic] a sua obra e, ainda, pelo fenomenal poder de sua memória. (ALENCAR, 1967 apud ROMERO, 2011, p. 50).

O latinista destaca o aspecto autoral da poesia de Patativa (*poesias de sua lavra*), sua capacidade de improvisação, que requer criatividade e agilidade de raciocínio e comunicação. Comenta que o poeta concilia a *suavidade lírica* com a *mordacidade cortante* da crítica social, além de apresentar *profunda filosofia* que perpassa pelas suas produções e a sua capacidade mnemônica extraordinária que atravessa a criação, a transmissão, a recepção e a conservação da sua poesia.

A primeira edição de *Inspiração Nordestina* datada de 1956 reúne 90 poemas. Além da *Autobiografia* e do *Prefácio*, traz o texto *O Patativa* e um *Elucidário*. O primeiro é o capítulo XXIII do livro de José Carvalho de Brito, folclorista que Patativa conhecera em Belém, intitulado *O Matuto Cearense e o Caboclo do Pará*, incluído nessa edição. Ao passo que o segundo é um glossário regional com 248 verbetes, localizado ao final do livro, no qual se explicam vários termos da linguagem matuta utilizada nos poemas.

A segunda edição de *Inspiração Nordestina* deu-se em 1967. Nela, Patativa acrescenta 21 poemas inéditos, que compõem a segunda parte do livro, o qual recebe o subtítulo de *Cantos de Patativa*. Nas edições mais recentes, incluindo a de 2003 pela editora

Hedra, utilizada neste trabalho, foram suprimidos o *prefácio de José Arraes de Alencar* e o *Elucidário*.

Inspiração Nordestina (2003) aborda várias temáticas, versando sobre o sertão e os sertanejos, ora com assuntos que lhes são próprios, ora comparando-os com a cidade e seus habitantes. Na obra, o eu lírico assume a voz de um sertanejo, evidenciada através da linguagem (léxico, fonética, sintaxe e semântica), ideologia, cultura, tradição, hábitos e costumes.

Cada poema ajudar a compor o quadro do sertão de Patativa, que não é somente o sertão da seca, mas o sertão da alegria, da cantoria, do cordel, da roça, do gado, das festas de São João. Poemas como “*A Triste Partida*”, “*Meu Premêro Amô*” e “*ABC do flagelado*” abordam o sertão da seca, que força o sertanejo ao movimento migratório, expulsando-o de sua terra em busca de sobrevivência. Já poemas como “*No meu Sertão*”, “*Assaré*”, “*Inlustríssimo Senhô Doutô*” outro sertão se apresenta, como lugar de paz, de união, de fartura, de animação.

Os poemas “*O Puxadô de Roda*” e “*Ingém de ferro*” criticam o progresso, a tecnologia, a cidade. Em “*Chiquita e Mãe Vêia*” mostram-se as ideologias e a construção de valores sociais do sertanejo, por exemplo, o papel do homem e da mulher. Ainda nessa vertente crítica, *O Peixe* compara o eleitor a um peixe fígado por uma isca; “*O que mais Dói*” revela a dor do eu lírico ao ver os cidadãos, com o poder do voto, fazerem uma escolha errada.

Os temas giram também em torno da crítica moral, como é o caso de “*A Escrava do Dinheiro*”, em que a amada do eu poético abandona-o, ao ver um homem rico da cidade; “*As Façanhas de João Mole*”, que mostra a transformação do eu lírico, que tinha um espírito covarde, apanhando constantemente da mulher e da sogra, até que decide mudar, tornando-se um cabra valente, ao ponto de entrar no bando de Lampião.

“*Cante lá, que eu canto cá*” exalta o sertão em detrimento da cidade. Tem-se também uma exaltação aos pássaros, em especial, ao galo de campina em “*O paraíso das Ave*”. Exaltação à Serra de Santana, lugar onde Patativa nasceu e viveu boa parte da sua vida, no soneto *Minha Serra*. Recordações de infância presentes em “*Maria Gulora*” e “*O casebre*”. Religiosidade, fé, crenças e superstições nos poemas “*A Filosofia de um Trovador Sertanejo*”, “*Uma do diabo*” e “*Mote: Refúgio dos pecadores, consolação dos aflitos*”. O

poema “*O poeta da Roça*” representa tipos sertanejos, tais como o caboclo e o vaqueiro; “*O vaquêro*” apresenta um sertanejo resistente, corajoso e lutador que se veste de couro e cuida do gado; “*Cabôca da Minha Terra*” foca na mulher sertaneja, sua força e resistência; e “*Lamentos de um nordestino*” em que o sertanejo, longe da sua terra, lamenta sua sorte e tem esperança de retornar ao seu lar. Com isso, todos esses poemas, à sua maneira, revelam traços constitutivos das identidades sertanejas.

3.2 Oralidade sertaneja: a voz como marca de identidade

Desde os primórdios, a oralidade é fator preponderante para a comunicação humana. A voz é uma ferramenta natural, mas seu uso a torna simbólica para os mais diversos sistemas e práticas sociais, construindo memórias, valores, ciências e artes.

A voz carrega consigo a memória através da linguagem, interliga subjetividades, retira o homem da sua solidão, permite a comunicabilidade. Zumthor (1997, p.17) reitera, “ela interpela o sujeito, o constitui e nele imprime a cifra de uma alteridade”. Por isso, a oralidade, forma primeira de manifestação da língua, é fundamental para compreender a própria condição do humano, de modo que, apropriando-se do conceito de oralidade, as marcas da identidade do sujeito serão manifestadas porque a oralidade deixa rastros na história, no espaço e nas relações sociais.

Patativa do Assaré cultivou a poesia oral, com temáticas voltadas para vida do homem sertanejo. O poeta-agricultor falou do sertão, da cultura nordestina, dos valores, tipos humanos, costumes, tradição, valorizando a cultura sertaneja em suas produções, de maneira que estas se constituem num grande acervo literário para compreensão da temática sertaneja. Na produção poética de Patativa, existe uma relação profunda entre identidade e oralidade, que se mostra na linguagem, na tradição e na cultura.

A obra *Inspiração Nordestina* (2003) tem sua origem na oralidade, sendo um marco na produção poética de Patativa, porque pela primeira vez sua poesia oral foi transcrita para o papel, deixando de ser a memória do poeta seu único lugar de repouso. Não obstante ser uma produção escrita, *Inspiração Nordestina* não segue a dinâmica do texto escrito formal, antes evidencia uma forte presença da oralidade, dando voz aos sertanejos.

Em *Inspiração Nordestina*, o poeta recria o modo de falar do caboclo, do matuto, do camponês, do nordestino, de modo que o texto impresso apresenta as marcas da oralidade. Surge um eu lírico que se apresenta como um sertanejo que utiliza a linguagem matuta para

falar da sua vida, luta, conflitos, vontades e medos, com traços da oralidade, produzindo um aspecto verossímil, uma *mimeses* transformadora, que faz parecer real o ficcional, configurando traços realistas ao texto poético.

Patativa do Assaré, que segue a tradição oral dos repentistas, cantadores, violeiros, contadores de história, cordelistas, tem na oralidade a raiz de toda sua criação, transmissão e recepção literária. A tradição nordestina, devido a vários fatores (culturais, históricos, linguísticos), mantém oralidade poética, surgindo grandes personalidades como o Cego Aderaldo, Zé Limeira (poeta do absurdo) e Pinto do Monteiro. Patativa nasceu nesse contexto.

A oralidade está presente na poética patativana desde a sua infância, na convivência com os pais e irmãos, que se expressavam totalmente por meio da voz, prescindido do código escrito. Patativa aprendera a ler, quando da sua passagem rápida pela escola. Leitor de clássicos como *Os Lusíadas* de Camões, preferiu cultivar mais o código oral que o escrito.

A conservação da poética patativana dava-se exclusivamente por meio da memória oral que se manifestava na individualidade do poeta e na memória coletiva popular. A memória é a grande responsável pelo armazenamento e preservação da poesia oral. Entretanto, ocorreu uma mudança no aspecto oral da poesia de Patativa. Visando preservar ao longo do tempo e universalizar esse patrimônio imaterial, realizou-se o registro escrito da sua poesia oral, porém sem a perda dos traços da oralidade, de forma que se criou uma escrita-oral, paralela à oralidade, que busca reproduzir no texto escrito a fala do homem do sertão.

A transmissão da poesia de Patativa ocorria, majoritariamente, por meio da voz. Depois de *Inspiração Nordestina*, tem-se, paralelamente a essa transmissão, e em menor ocorrência, uma escrita oralizada. O poeta declamava seus poemas em vários eventos em sua cidade e nas cidades vizinhas. Seus poemas também circulavam entre as vozes dos cantadores, cordelistas, violeiros por todo Nordeste. O rádio, meio de comunicação baseado na voz, propalava bastante os poemas patativanos.

Zumthor (1997) propõe 4 situações de oralidade: a) uma *oralidade primeira e imediata, ou pura*, sem contato com a escrita; b) uma oralidade coexistente com a escrita que pode funcionar de dois modos: b.1) *oralidade mista* em que mesmo tendo a presença da escrita, esta apresenta uma influência externa, parcial ou retardada sobre a linguagem oral; b.2) *oralidade segunda* que se recompõe a partir da escrita, tendo esta domínio sobre a voz na prática e no imaginário; c) uma *oralidade mecanicamente mediatizada*.

A poesia de Patativa não se inclui na primeira situação apresentada. Não há uma *oralidade pura* em sua poética, o poeta teve seu primeiro contato com o texto através de uma leitura de cordel, depois foi alfabetizado e era leitor de clássicos da literatura, ou seja, tinha contato com a escrita. A oralidade pura ou primeira só ocorre em sociedades que não desenvolveram o sistema escrito da sua língua.

A poesia de Patativa também não se classifica enquanto *oralidade segunda* porque, não obstante a escrita ocupar um lugar no sertão, estando presente em instituições como a escola e a igreja, ela não dominou o modo de criação do poeta, que produzia seus poemas pelos códigos da oralidade. Mesmo quando, a partir de *Inspiração Nordestina*, seus poemas passaram a ter um registro escrito, eles não se subordinaram às normas da escrita, ocorrendo um fenômeno novo em que o oral e o escrito se fundiram, formando um texto misto, híbrido, no qual as duas formas textuais se influenciaram mutuamente, com a predominância da oralidade.

A poética patativana transita entre a *oralidade mista* e a *mediatizada*. Oralidade mista porque, mesmo que no sertão nordestino haja a presença da escrita, esta não teve grande influência no processo criativo do poeta, nem na vida do seu público. Por exemplo, em Serra de Santana onde Patativa nasceu, a maioria dos habitantes eram analfabetos, incluindo seus pais, por isso na sua comunidade a influência da escrita permaneceu externa, parcial e retardada. Oralidade mediatizada porque a poesia de Patativa, ultrapassando o alcance da sua voz, passou a circular em vários meios midiáticos, sendo o rádio um desses principais meios. Ademais, mediatizada pelo livro, por meios de gravação como LP e CD, e, atualmente, através da internet.

Na perspectiva da oralidade mista, Zumthor (1997) aborda outro conceito extremamente importante para compreensão da poesia oral, a *performance*, entendida como uma ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Para compreender a mensagem poética, deve-se considerar o locutor ou *performer*, ouvinte ou interlocutor, espaço e tempo.

A mensagem poética, que se constitui num texto, intenciona dizer algo; o sentido movimenta a ação do *performer*, existe algo a ser comunicado ao ouvinte e ao próprio locutor. No ato performático, o texto construído ramifica-se em vários outros textos conhecidos pelo *performer*, espera-se que também o seja pelo interlocutor, de modo que é tecida uma rede de textos que se entrelaçam no tempo e no espaço. “Assim se constitui um *interdiscurso* poético – no sentido em que se fala de *intertexto*: uma rede mnemônica e verbal, que é urdida de forma muito desigual, mas que visa a envolver com seus fios toda a palavra de uma

comunidade” (ZUMTHOR, 1993, p. 194). Observa-se a realização do interdiscurso poético no poema que se segue:

Filosofia de um Trovador Sertanejo

[...]
 Tudo geme neste carce,
 Grita um – ai! ôto – ôi!
 E a causa dessa derrota
 Eu vou lhe dizê quem foi:
 Apois bem todo motivo
 De hoje nós vivê cativo,
 No mais horrive pená,
 Foi Adão e sua esposa,
 Que os mais véio faz as coisa
 Mode os mais novo pagá.

No mêrmo tempo que Deus
 Fez o Céu, o Má e o Chão,
 Fez tombém de barro um home,
 Que é justamente esse Adão;
 Ele era um belo vivente,
 Santo, fié, inocente,
 Mas despois foi treíçoeiro,
 Fez uma grande desorde,
 Pruquê não cumpriu as orde
 Do nosso Deus verdadêro.

[...]
 (ASSARÉ, 2003, p. 96-97)

Neste poema, estruturado em 32 décimas cuja disposição rímica é XAXABBCDDC, é estabelecido um diálogo constante com o texto bíblico de Gênesis sobre a criação do mundo, do homem, sua queda e expulsão do Paraíso. O eu lírico apresenta uma ideia e pretende discorrê-la ao longo do texto poético: “O mundo é uma cadeia/onde se véve a pená;/ Nós somo os prisionêro/ Deste carce universá;” (ASSARÉ, 2003, p. 96). Essa ideia, tal como uma tese, é demonstrada pelo eu poético, que recorre à narrativa bíblica, a qual constitui-se numa espécie de argumento para demonstrar seu ponto de vista.

O eu lírico, ao recorrer ao texto sagrado, recria a narrativa bíblica, adequando-a às suas intenções. São recontados vários episódios emblemáticos do livro de Gênesis no poema supracitado:

- Criação no mundo: “*No mêrmo tempo que Deus/ Fez o Céu, o Má e o Chão*”;
- Criação do homem: “*Fez tombém de barro um home,/ Que é justamente esse Adão*”;
- Criação da mulher: “*Daquele ossinho pequeno/ Num momento Deus fez Eva*”;
- A ordem de Deus: “*Deus pediu a Adão e a Eva/ Que eles nunca se esquecesse:/ Comesse dos ôto todo,/ Mas daquele não comesse*”;

- A tentação da Serpente e o cometimento do pecado original: “*Veio uma cobra das treva,/ E tanto fez, inté que Eva/ Do fruto pôde comê,/ E na merma casião/ Deu a seu marido Adão,/ Mode o pobre se perdê.*”;
- A expulsão do Paraíso: “*Deus, vendo aquilo, ordenou/ A um Anjo da Gulora/ Que expursasse Adão mais Eva/ Do Paraíso pra fora;*”;
- A origem da morte: “*Diz as Leitura Sagrada/ Que a morte foi inventada/ Daquele tempo pra cá.*”.

Ao narrar os eventos bíblicos, o eu poético não os retoma literalmente, antes estabelece comparações, faz implicações e inferências, introduz novas perspectivas, dessa forma, recria a narrativa mítica ocidental sobre a origem do mundo e do homem. Por exemplo, na 9ª estrofe, ao falar do Paraíso, é estabelecida uma *comparação* deste com uma *charca (chácara)* e com *a quinta de seu Mané da Jacinta*, duas referências que eu lírico tem de lugares endêmicos que fazem parte de sua realidade, visíveis aos seus olhos; e na 16ª estrofe, o fruto da árvore do bem e do mal é comparado ao *piqui*. Já na 21ª estrofe, o sujeito poético faz uma *implicação* a partir da narrativa da queda do homem: *Se Adão vivesse sozinho/ Tava livre de pecá*. Isto é, a mulher foi quem provocou o pecado do homem. Ainda nesta estrofe, *infere* que o fato de Adão pecar *É pruquê ele era um home/ Gunvernado por muié*.

E mais ainda, o eu poético apresenta uma nova perspectiva para a *morte*, que não é vista pelo prisma da tristeza, do desespero e da dor. Ela é ressignificada, assume um novo sentido, é concebida como libertadora da prisão que este mundo impõe, liberta o homem da dor, do medo, do sofrimento, do pecado, sendo recebida com paz e alegria. Morrer, portanto, é alcançar a liberdade.

Se a vida traz o tromento
E a morte o descanso traz,
Não dou cavaco em morrê,
Pra gozá da santa paz.
Eu inté tenho alegria,
Pruquê vejo todo dia
Que a morte qué me levá;
Já oiço a zoadá dela,
Sacolejando a tremela
Da porta, pra me sortá.
(ASSARÉ, 2003, p. 104)

O texto poético *Filosofia de um Trovador Sertanejo* estabelece várias relações com o texto bíblico, criando uma rede de significados em que o primeiro texto só pode ser

compreendido na relação com o segundo; constrói-se, assim, entre ambos, o que Zumthor (1993) conceituou de *interdiscursividade poética*.

Observa-se que, na relação entre os dois textos, o poema de Patativa depende semanticamente do texto bíblico, mas, por outro lado, constrói uma autonomia porque não se constitui numa mera reprodução da narrativa bíblica, antes apresenta-se como uma recriação em que novas situações se entrelaçam aos eventos genesíacos; e, também, porque o eu lírico pretende provar a tese de que o “mundo é uma prisão e a morte é a libertação dessa prisão”, de forma que o texto sagrado serve com recurso argumentativo para comprovação dessa tese. Zumthor (1993, p. 222) diz ainda:

Uma pessoa expõe nas palavras proferidas, nos versos que canta uma voz. Eu a recebo, eu admiro esse discurso, ao mesmo tempo presença e saber. A obra performatizada é assim diálogo, mesmo se no mais das vezes um único participante *tem* a palavra: diálogo sem dominante nem dominado, livre troca.

A performance exige o diálogo, porque ela se completa e adquire seu sentido na relação entre o *performer* – texto – interlocutor. A comunicação não é monólogo e, mesmo neste caso, existe um ouvinte virtual, ou seja, a relação é sempre dialógica. A poesia oral de Patativa se estabelece na relação do *performer* com o interlocutor, isso não escapa o registro escrito dos seus poemas.

Em *Filosofia de um Trovador Sertanejo* evidencia-se a exigência imperativa de uma alteridade com quem o eu lírico estabelece um diálogo, nomeando-o de *Seu (Senhô) dotô*. Este diálogo é mantido do início ao fim do poema que possui 320 versos; nele, o eu lírico tenta provar sua tese ao interlocutor, sendo incitado por este para desenvolvê-la, de forma que tenta demonstrar que o desafio será vencido, o que é característico das peijas de viola.

A 11ª estrofe merece destaque porque toda ela é dedicada ao seu interlocutor.

Eu vou já lhe contá tudo
Do jeito que aconteceu;
Tarvez inté vamincê
Saba mió do que eu,
Apois vejo que o senhô
Tem a carta de dotô,
Remexe em todos papé
E sabe lê e escrevê,
Mas vou sempre lhe dizê
Cum Deus fez a muié.
(ASSARÉ, 2003, p. 98)

Aqui o eu lírico traça um perfil do *Seu dotô*, em que o próprio nome já revela algumas pistas: o uso do pronome possessivo *Seu* com valor de pronome de tratamento *Senhô* (co-existindo as duas formas no texto) indica o respeito pelo ouvinte, trata-se de alguém digno

desse respeito; por outro lado, essa forma assinala linguisticamente a identidade do interlocutor; o uso do designativo *Dotô* refere-se a uma pessoa que teve acesso à educação formal e que, por isso, possui um certo grau de instrução, que é confirmado nas seguintes estrofes: *Remexe em todos papé/ E sabe lê e escrevê*; e que recebeu uma certificação dessa instrução, a saber, a *carta de dotô*. Contrariamente, esta mesma forma *Dotô* denuncia que o eu poético não teve acesso à educação formal, que pertence a uma classe pobre e inculta e que é alheio ao espaço citadino. Assim, pela relação de oposição, o eu lírico constrói sua identidade e a marca linguisticamente pelo uso da linguagem matuta.

No processo de construção da identidade, o sujeito pode assumir várias posições, de maneira que se constrói várias representações subjetivas, de acordo com a posição assumida. Percebe-se este jogo identitário no eu poético, que ora se apresenta como cantador (*Escute que eu vou agora/ Canta tudo em carretia*), ora como violeiro (*Nada existe que eu não cante/ Nas corda desta viola*), também como poeta (*Os poeta sempre gosta/ De da sua pinião*). Mostra-se, ainda, sem instrução formal (*É pruruê nunca estudei*), na condição de um sertanejo matuto (*Sou matuto de verdade/ E só vou lá na cidade/ Comprá minha encomenda.*).

A oralidade possui uma relação profunda com a identidade, visto que sua base é a linguagem, capacidade que define o homem, este é um ser de linguagem e, a partir dela, constitui a sua subjetividade. Pela oralidade, identifica-se o sujeito que fala, sendo possível saber se ele é do gênero masculino ou feminino, adulto ou criança, nordestino ou sulista, com ou sem instrução formal, camponês ou citadino etc. A voz apresenta traços que marcam o sujeito, construindo, dessa forma, suas identidades. Note-se o poema que segue:

Chiquita e Mãe Véia

Quando a lua vai descendo
 Minha dô vai omentando,
 Apois quando eu vejo a lua
 Fico triste, me lembrando,
 Me lembrando com sodade
 Da beleza e da bondade
 De um anjo que Deus me deu.
 Uma menina bonita
 Que se chamava Chiquita
 E tanto brincou mais eu.

Chiquita era a mais bonita
 Das menina desta terra,
 Arva cumo aquela lua
 Que nasce detrás da serra;
 Seu cabelo fino e lôro
 Tinha uma mistura de ôro
 Que a gente via briá.
 Sua boca, pequenina,
 Corada, como a bonina,

E os óio da cô do má.
[...]

De menhãzinha, bem cedo,
Despois do só apontá,
Mãe Véia chamava nós
Mode aprendê a rezá.
Quando Mãe Véia chamava,
Nóis ia e se ajoeiava
Como se faz na Igreja.
E Mãe Véia, paciente,
Ia dizendo na frente:
- Bendito e lovado seja
Nosso Deus, nosso Jesus,
Que pra nos livrá das curpa
Morreu pregado na cruz.
[...]
(ASSARÉ, 2003, p. 28-29)

Em *Chiquita e Mãe Véia*, o eu lírico recorda-se da sua infância. As reminiscências são acionadas pela percepção da “lua”, que se constitui no signo que conecta o presente ao passado. Neste processo, duas figuras importantes apresentam-se *Chiquita* e *Mãe Véia*, a primeira, personagem mais importante na recordação do sujeito, era sua grande amiga, companheira das brincadeiras com quem ele viveu seus momentos mais alegres e prazerosos, apresentando uma espécie de amor de infância por *Chiquita*. A segunda, *Mãe Véia*, constitui-se da recordação de uma mulher vivida, experiente, sábia, por isso *velha*; que ensina as duas crianças seus primeiros valores, crenças e conhecimento do mundo, por isso *mãe*.

O fala de *Mãe Véia* marca, pela diferença, as identidades de gêneros masculino e feminino dentro do sistema patriarcal sertanejo: “Pruque Mãe Véia dizia/ Que as muié não se subia/ Nos pau, como os home macho.” (ASSARÉ, 2003, p. 30). Há uma demarcação daquilo que os *home macho* devem fazer e não fazer; e, de igual forma, as *muié*, de modo a evidenciar que existem padrões previamente definidos para homens e mulheres sertanejas, uma forma de legitimação dos papéis sociais, determinados pelo sistema de representação patriarcal sertanejo. Neste contexto, *Mãe Véia* é quem tem legitimidade para naturalizar esses papéis, sendo que a velhice representa a legitimidade de sua autoridade, portanto, sua voz deve ser ouvida e obedecida porque ela alcançou a sabedoria pela experiência e amadurecimento.

As marcas da oralidade manifestam-se a partir do título do poema: *Chiquita* é uma forma carinhosa derivada de *Chica*, que é uma redução de *Francisca*. É um apelido popular. Já *Mãe Véia*, traz o qualificador *Véia*, em que ocorre uma transformação fonética em que “lh” converte-se em “i”, típica da linguagem popular que não obedece a norma padrão do português culto.

O eu lírico apresenta-se como um sertanejo; para conferir autenticidade à sua voz, o poeta transpõe a fala do sertanejo real para o texto literário, numa tentativa de legitimar linguística e socialmente o sujeito poético. Desse modo, a linguagem do eu lírico mostra-se como uma linguagem popular que não está em conformidade com a norma padrão, mas que segue o curso da comunicação, da cultura e da tradição popular. No campo lexical, o sujeito poético apresenta palavras com formas peculiares do linguajar sertanejo, por exemplo: *sodade* (*saudade*), *arva* (*alva*), *óio* (*olho*), *má* (*mar*), *ôro* (*ouro*), *curpa* (*culpa*), *sécro* (*século*), *quintá* (*quintal*), *Senhô* (*Senhor*). Percebe-se que ocorrem mudanças fonéticas em palavras como *Virge*, *cumo*, *muntas*, *inté*. A organização sintática também apresenta particularidades: *dois pombo – nós vevia – mode aprendê a rezá – cumo se diz – as muié não se subia*.

Do ponto de vista sociolinguístico, a fala sertaneja que eu lírico apresenta constitui-se numa forma de comunicação viva da língua pela qual a noção de erro é superada, de forma que produz-se *variedade linguística diatópica* e *diastrática* que, de acordo com Mollica e Braga (2003, p.12), “no primeiro [variedades diatópicas] as alternâncias se expressam regionalmente, considerando-se os limites físico-geográficos; no segundo [variedades diastráticas], elas se manifestam de acordo com os diferentes estratos sociais.” A primeira variedade ocorre em função do lugar do falante, a região, a cidade ou o estado em que ele vive; já a segunda dá-se pelas suas condições socioculturais, ou seja, sua classe social, sua profissão, acesso ou não à educação formal, seu grupo étnico.

Estas duas variedades linguísticas (espacial e sociocultural), estão diretamente relacionadas à identidade do sujeito. Por exemplo, a questão da marcação do plural no sintagma nominal, realizado pela variante /s/, em que na fala do sertanejo, é recorrente a ausência dessa variante, ou seja, é costumeiro não realizar o plural dos substantivos e adjetivos. No poema, ocorre em várias construções textuais, por exemplo: *como dois pombo[ø] inocente[ø] – Das menina[ø] desta terra – Dois ané[ø] num dedo só – Mas aquelas coisa[ø] boa[ø]*. Essa não realização do plural não se constitui um erro na perspectiva sociolinguística, sendo uma característica peculiar da fala sertaneja.

Ao perceber esta especificidade do falar sertanejo, Cascudo (2009, p.63,) ratifica que “o sertanejo não fala errado. Fala diferente de nós apenas”. O autor tenta encontrar justificativa para explicar a *ausência do plural* e a *forma de determinadas palavras*. No primeiro caso, no texto *O sertanejo não conhece o plural*, Cascudo (2009) atribui a esse fenômeno duas causas: uma provável ausência de plural no português arcaico falado; e a segunda, que considera mais plausível, a influência do tupi, já que no *nheengatu* os nomes não tinham plural, fazendo-o por meio da repetição do nome ou por meio de adjetivos, por

exemplo, *paca-etá* (muitas pacas = plural: as pacas), *pira-pira* (peixe-peixe = plural: os peixes). No segundo caso, no texto *Classicismo sertanejo*, o antropólogo justifica a forma de determinadas palavras em virtude da preservação de arcaicos pelo sertanejo que é conservador na cultura e na língua.

O arcaísmo constitui-se numa palavra ou expressão que entrou em desuso no sistema linguístico atual do falante. Percebe-se, na linguagem sertaneja, que muitos arcaísmos continuam vivos no seu sistema linguístico. Cascudo (2009) demonstra que estas formas arcaicas foram utilizadas por escritores ao longo dos tempos. Cita Camões, que usava palavras com *desagardecido, dixé, alevantar, arreceio, próprio, treição*; e Bernadim Ribeiro que usava *entonces, depois, inté* cujas formas são claramente conhecidas e largamente utilizadas pelos sertanejos. No poema *Chiquita e Mãe Véia*, encontram-se, por exemplo, os arcaísmos *arrecebia* e *alumiando*.

No poema *Meu Premêro Amô* em que o eu lírico também apresenta-se como um sertanejo (que encontra a mulher da sua vida, mas a seca os impede de viverem o grande amor), manifestam-se várias marcas da oralidade.

Meu Premêro Amô

[...]
 Eu penso que vamincé
 Já deve bem conhecê
 um casebe que se vê
 No caminho do Toá.
 Tem uma roça premêro,
 Com grossa mata no acêro,
 E por siná no terrêro
 Tem um pé de jatobá.

[...]
 Mas hoje aquele casebe
 Quando meus oio precebe,
 Meu coração arrecebe
 Um gorpe de grande dô.
 Pruquê naquela paioça,
 Do lado daquela roça
 Junto àquela massa grossa
 Viveu meu premêro amô.

[...]
 Era simpate e fromosa,
 Mais bonita do que a rosa
 Depois da noite chuvosa,
 E tinha mais o que vê
 De que as donzela encantada
 De munta histora engraçada
 Que a minha vovó, coitada!
 Contava ante de morrê.

[...]
(ASSARÉ, 2003, p. 55-56)

Quanto aos arcaísmos, o poema acima possui as formas *vamincê, fromosa, donzela, coitada* nas estrofes citadas. Sendo um poema longo de 52 estrofes em oitavas líricas, tem-se outros exemplos: *treição, avoa, vossemincê, inté*. No campo lexical, o texto poético é repleto de palavras da variedade sertaneja, a começar pelo próprio título do poema que apresenta os vocábulos *premêro* e *amô*, ademais tem-se *inlustre, possive, cantá, amô, casebe, terrêro, cô, fulô, tá, jirmum, feião, mio, lugá, paidégua, pinião etc.* Apresenta também algumas construções sintáticas próprias: *Pra não comê de ração – Mode eu cantá meia hora – Eu fiz uma pinião – Promode fazê treição*. Encontram-se ainda expressões populares: *Ô festa boa dos diabo – Vinha com mais de três légua – Foi festa de arranca tôco*.

Guimaraes Rosa, assim como Patativa do Assaré, porém pelo viés da prosa, tenta recriar a fala do sertanejo em suas narrativas, de modo que inovou a escrita literária, dando à literatura regional legitimidade como parte integrante da literatura nacional. Para tanto, ele colocou na boca dos seus personagens a voz do sertanejo, utilizando palavras e expressões próprias do sertão mineiro, como, por exemplo, arcaísmos, tais quais: *arresistir, alembrar, agaranto, achamento*.

O conto *O burrinho pedrês*, inicia-se com a seguinte epígrafe: “E, ao meu macho rosado,/ carregado de algodão,/ perguntei: p’ra donde ia?/ P’ra rodar no mutirão.” (ROSA, 2001, p.29). Trata-se de uma velha cantiga, solene, da roça, do sertão mineiro, que Guimarães Rosa traz intencionalmente para o texto literário, a qual poderia ser cantada por qualquer um dos vaqueiros do conto, de maneira que, desde o início, na abertura do conto, está presente a oralidade sertaneja. A cantiga apresenta peculiaridades do linguajar sertanejo: a forma arcaica do verbo *perguntar* (*perguntei*) e a forma reduzida da preposição *para* (*p’ra*), ademais das expressões “*meu macho rosado*” e “*P’ra rodar no mutirão*”.

O conto trata da venda de uma boiada pelo Major Saulo, que convoca seus vaqueiros para levar o gado. Como a maioria dos cavalos haviam fugido à noite, o burrinho *Sete-de-Ouros* é tomado para servir de montaria na condução do rebanho. Na trama, existe uma intriga entre dois vaqueiros de motivação passional: Silvino deseja matar Badu por saber que este está namorando a mulher que ele gosta. No retorno, os vaqueiros têm que atravessar o Córrego da Fome, na travessia todos morrem, exceto o burrinho *Sete-de-Ouros*, Badu que montava-o e Francolim, preso ao rabo do animal.

Na narrativa, além da linguagem sertaneja está presente nas cantigas, apresenta-se também nos diálogos dos vaqueiros. Por exemplo na conversa entre o Major Saulo e Francolim, este diz: “– Silvino assoviou no ouvido do bicho... Eu reparei, seu Major! Se o senhor mandar, eu vou lá, pôr autoridade nessa gente...” (ROSA, 2001, p. 42). Quem fala é um sertanejo e esta fala apresenta-se mimeticamente com palavras e expressões próprias do linguajar do sertão: *assoviou*, *reparei* (*prestar atenção*), *pôr autoridade* (*pôr ordem, no sentido de resolver o problema*). Além dos diálogos, a fala sertaneja mostra-se em toda a trama da narrativa, na voz do narrador, nas cantigas cantadas pelos vaqueiros, nas expressões populares, de modo a construir uma identidade para o homem do sertão mineiro diferente do homem da cidade e das demais regiões do país.

Patativa recria literariamente a realidade do sertão. A linguagem, neste sentido, tem um papel fundamental, em que o aspecto fonético denota uma função valiosa porque se tenta transpor da realidade para o texto, a fala dos sertanejos. Neste processo, observam-se várias transformações fonéticas, chamada de *metaplasmos*, pelas quais as palavras e expressões do vocabulário sertanejo passaram, tais como *aféreses*, *síncopes*, *apócope*, *epêntese*, *monotongação*, *ditongação*, *iotização*. As formas resultantes dessas transformações marcam linguisticamente a fala sertaneja, diferenciando-a da forma padrão da fala e da escrita, e também de outras variedades regionais e socioculturais brasileiras.

O quadro abaixo sintetiza os metaplasmos presentes nos dois poemas em estudo, a saber, “*Chiquita e Mãe Vêia*” e “*Meu Premêro Amô*”.

Metaplasmos	<i>Chiquita e Mãe Vêia</i>	<i>Meu Premêro Amô</i>
Aférese Supressão de fonema no início do vocábulo.	tô (<i>estou</i>)	casião (<i>ocasião</i>); tenção (<i>atenção</i>); tá (<i>está</i>).
Síncope Supressão de fonema no meio do vocábulo.	sodade (<i>saudade</i>); briá (<i>brilhar</i>); pra (<i>para</i>)	jirmum (<i>jerimum</i>); têça (<i>terça</i>); recução (<i>recurso</i>).
Apócope Supressão de fonema no fim do vocábulo.	apontá (<i>apontar</i>); livrá (<i>livrar</i>); só (<i>sol</i>); cô (<i>cor</i>).	Possive (<i>possível</i>); cantá (<i>cantar</i>); amô (<i>amor</i>); sabo (<i>sábado</i>); fuzí (<i>fuzil</i>); í (<i>ir</i>); cabôca (<i>cabocla</i>).
Prótese Acrécimo de fonema no início do vocábulo.	Apois (<i>pois</i>); arrecebia (<i>recebia</i>).	Apois (<i>pois</i>); Arrecebe (<i>recebe</i>).
Epêntese Acrécimo de	Despois (<i>depois</i>); Sécro (<i>século</i>);	Despois (<i>depois</i>); gorpe (<i>golpe</i>);

fonema no meio do vocábulo.	curpa (<i>culpa</i>).	quage (quase).
Suarabácti Introdução de fonema vocal para desfazer um grupo consonantal.	Gulora (<i>glória</i>); quilaridade (<i>claridade</i>)	Fulô (<i>flor</i>).
Monotongaço Transformação de um ditongo em vogal (apagamento da semivogal).	lôro (loiro); ôro (ouro); chêrosa (cheirosa); histora (história).	Prêmero (primeiro); otrora (outrora); pôco (pouco).
Ditongaço Transformação de uma vogal em ditongo (acrécimo da semivogal).	Nóis (<i>Nós</i>).	Nóis (<i>Nós</i>).
Metátese Transposição de fonema numa mesma sílaba.	Pruquê (<i>porque</i>)	Pruquê (<i>porque</i>); percurando (<i>procurando</i>); drumindo (<i>dormindo</i>).
Hipértese Transposição de fonema de uma sílaba para a outra.	Ø	Encrontava (<i>encontrava</i>)
Iotização Transformação de um fonema em <i>iode</i> .	Óio (<i>olho</i>); Véia (<i>velha</i>).	Mio (<i>milho</i>); véio (<i>velho</i>).
Desnasalização Transformação de um fonema nasal em oral.	Virge (<i>virgem</i>).	Image (<i>imagem</i>); corage (<i>coragem</i>); viagem (<i>viagem</i>).

Esses processos de transformações fonéticas pelos quais passou a fala sertaneja são responsáveis pela sua forma atual, não se constituindo em erros, todavia trata-se de um processo evolutivo da língua. As formas resultantes marcam uma diferença com relação às outras formas linguísticas da língua portuguesa, a isso os sociolinguistas chamam de variedade linguística. A fala dos sertanejos constitui-se numa fala regional e sociocultural que identifica as comunidades e os indivíduos que a usam.

Além disso, percebe-se, também, que existe um conjunto de vocábulos e expressões que caracterizam a comunicação oral dos sertanejos presentes em *Inspiração Nordestina* de Patativa do Assaré, que será denominado de *léxico sertanejo*, por meio do qual identifica-se pela *performance* quem é o falante, participando, dessa forma, da construção das identidades sertanejas. A oralidade, portanto, é fundamental na poética patativana, perpassando pela produção, transmissão, recepção, conservação e repetição da poesia oral,

apresentando na textualidade poética da obra as marcas dessa oralidade, que operam no sentido de construir identidades sertanejas que têm a linguagem como um dos elementos caracterizadores por atuar diretamente na subjetividade dos indivíduos.

3.3 Meus lugares e minhas memórias em *Inspiração Nordestina*

O espaço é uma categoria fundamental para a compreensão da poesia de Patativa do Assaré, por isso será dada ênfase ao modo como o espaço do sertão é representado em *Inspiração Nordestina* e como este espaço se relaciona com o sujeito. Segundo Bachelard (2008), o homem estabelece uma relação muito forte com o espaço de referência, ao ponto de o espaço transmitir sensação de proteção aos seus habitantes. Percebe-se os vínculos de Assaré com Serra de Santana, seu lugar de nascimento. Em entrevista concedida a Carvalho (2000, p.12), Patativa fala da sua serra:

A Serra de Santana eu posso dizer que é o meu paraíso, viu? Ali eu nasci em mil e novecentos e nove, no dia 5 de março. Sou filho de um agricultor também muito pobre. E então eu fiquei como que 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 no Assaré, mas o coração ficou lá na Serra de Santana, onde eu trabalhei muito até a idade de sessenta e tantos anos, trabalhando de roça...

Mesmo o poeta, na velhice, morando na sede do município de Assaré, quando já não podia mais praticar a agricultura, seu coração estava em Serra de Santana, que considerava seu paraíso, onde viveu a maior parte de sua vida, até aproximadamente 70 anos, e donde tem as melhores recordações.

Em Serra de Santana, Patativa teve seu contato inicial com o mundo, com as pessoas, com o cordel, com a cantoria, com a dor (da morte de seu pai), com o trabalho na roça e foi lá que desenvolveu a paixão pela poesia. Feitosa (2003, p. 110) diz que “em sua poética, a Serra de Santana aparece como um espaço privilegiado, lugar idílico, o lugar do nascimento do homem e do poeta”.

A natureza do lugar despertou-lhe para seu nascimento enquanto poeta, foi um livro aberto onde Patativa leu o mundo. Foi em Serra de Santana onde Patativa aprendeu o valor do trabalho braçal desde menino e onde conheceu a poesia, sendo que aos 8 anos, teve contato com o cordel, despertando-lhe a sensibilidade estética e a criação artística.

Serra de Santana é um espaço que se abre para o poeta, assim como o poeta se abre para esse espaço. Sujeito e lugar dialetizam para se produzirem, realizando o que Paz (2012) denomina de *recriação do instante original*, a saber, um instante mítico-sagrado, em que espaço e sujeito participam de uma mesma unidade, constituem uma totalidade que é recriada no momento da *performance* do poeta, na qual a voz poética cria imagens que reconstituem este tempo primordial, o tempo da criação. Assim, “o poema é mediação: graças a ele, o tempo original, pai dos tempos, se encarna num instante.” (PAZ, 2012, p. 33).

O seu lugar de origem e de vivência condiciona ao poeta uma *performance* única, espaço e sujeito encontram-se, recebem uma energia cósmica, que possibilita uma criação poética singular, ligada à terra, de onde brota a poesia junto com o milho e o feijão, numa relação em que natureza e cultura se comunicam dialeticamente, como se pode constatar no poema a seguir:

Assaré

[...]
 Foi aqui, foi nesta Serra
 De Santana, onde nasci,
 Que da água de tua terra
 A primeira vez bebi.
 Nesta Serra, eu pequenino,
 No meu vivê de menino,
 Tão inocente, tão puro,
 Dei as primeira passada,
 Triando as tuas estrada
 No rumo do meu futuro.
 [...]

(ASSARÉ, 2003, p. 43)

Nesse poema, o eu lírico confunde-se com o próprio poeta. Vale ressaltar aqui: 1) Compreende-se como eu lírico a voz que se enuncia no poema, que não representa um ser real, mas constitui-se numa criação literária, tal qual o narrador na prosa. 2) O poeta, por sua vez, é uma pessoa real, que se utiliza da fala ou da escrita para criar seus poemas, é, por conseguinte, o criador do eu lírico. 3) Nos poemas que tematizam a cidade natal de Patativa, o eu lírico cruza a linha que demarca-o do poeta, a voz do poeta projeta-se na voz do eu lírico, assim, as duas vozes tornam-se uma só.

No poema *Assaré*, o eu lírico recorda-se do seu lugar de nascimento (Serra de Santana) falando da sua experiência de primeira infância naquele lugar. Segundo Bachelard (2008) tudo o que acolhe a infância tem uma virtude de origem. Recordar-se da infância é regressar ao estado inicial da vida, revisitar as experiências mais significativas do ponto de

vista emocional, que explicam comportamento e sentimento atual do indivíduo, imprimindo-lhe sentidos. Nesta perspectiva, a infância é reveladora do ser.

Ao rememorar a infância em Serra de Santana, o primeiro elemento recordado é a água (*Que da água de tua terra/A primeira vez bebi*), dado o estimado valor que esta substância possui no sertão cearense, de modo que falar de água é tratar da vida dos sertanejos em sua essência, visto que a água lhes assegura a vida. Assim, o eu lírico evidencia sua experiência profunda com o lugar onde a imagem da “*agua*” tem um valor fundamental, atrelada à existência do sujeito.

A segunda recordação está associada as suas *primeira passada*, haja vista que esta é uma das maiores conquistas de uma criança, a habilidade motora para andar, pois lhe possibilita a autonomia no mundo. É no solo, na terra, no chão da Serra de Santana que o sujeito poético, na sua infância, alcança a sua independência para andar. Aí reside uma imagem primordial: o barro que lhe deu origem é o mesmo que serve de substrato para sua sustentação em pé; é também o que irá garantir a sua sobrevivência através da agricultura; bem como o receberá ao término de sua vida, quando voltará ao pó, porque dele provém.

O poema que segue constitui-se numa exaltação à Serra de Santana à maneira romântica, em que o eu lírico canta sua beleza e poesia.

Minha Serra

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 gaitaia, 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 cantor selvagem.
(ASSARÉ, 2003, p. 196)

Neste soneto, o eu lírico louva a Serra. A natureza é mostrada em sua forma pura, sem a ação antrópica. O sol nasce esplêndido, irradiando força e energia, representando

recomeço, renascimento, esperança, vida e origem. Seus raios trazem à terra luz e calor, fatores essenciais para o desenvolvimento da vida. Como um astro-rei, ele se levanta, demonstrando a sua imponente, grandiosidade e valor.

Ainda no primeiro quarteto, nos 3º e 4º versos, o eu poético canta a mata e os pássaros, introduzindo, dessa forma, mais dois elementos na paisagem poética. A mata é *gentil*, agradável, nobre, fornece ao serrano aquilo que ele precisa para viver: água e alimento. *Em cada galho um passarinho canta*, o pássaro é um elemento recorrente na poética patativana. Andrade (2004, p. 34) ressalva que “O poeta destaca o canto dos pássaros como o principal atrativo que despertava o seu interesse, e o embevecimento sentido com esta *música da natureza* é já uma manifestação epifânica da poesia.”. O pássaro é um símbolo sublime da natureza, seu canto é poético, ele é pura poesia.

No segundo quarteto, o eu lírico insere mais dois elementos do reino animal para compor sua paisagem poética: o novilho que *gaiteia* e a cabra que *berra*. O urro e o berro juntam-se ao canto do pássaro, formando uma espécie de orquestra para saudar a natureza serrana, que se mostra sagrada (*natureza santa*). Assim, o eu lírico pode, exaltando a Serra de Santana, juntar-se ao coro e cantar também: *Que bela festa! que alegria tanta!*

Nos dois tercetos, o eu poético fala de si como *cantor selvagem* que, com sua *rude lira*, produz seu *tosco verso*, compondo, assim, a *orquestra infinda* que o *Deus dos pobres ao serrano brinda*. O painel poético da natureza da Serra está, portanto, pintado com calor, luz, urros, berros, cantos, mata, pássaros, sol, tosco verso e o canto selvagem de um caipira feliz.

Observe, agora, a seguinte estrofe do poema *Assaré*:

Assaré! Meu Assaré!
Terra do meu coração!
Sempre digo que tu é
O lugar mió do chão.
Me orgúio quando me lembro
Que tu também é um membro
Do valente Ceará.
P’ra mim, que te adoro tanto,
Te jurgo o mió recanto
Da terra de Juvená.
[...]
(ASSARÉ, 2003, p. 43)

O sujeito poético usa o pronome possessivo para se referir à sua cidade (*Meu Assaré*), mostrando a relação íntima, profunda e de pertencimento que possui com a terra natal que, por sua vez, ocupa um espaço no coração do eu-lírico. Desse modo, Assaré é mais do que um espaço geográfico, físico, constitui-se num espaço sentimental: *Terra do meu*

coração! É o lugar afetivo em que o sujeito poético viveu experiências íntimas e idiossincráticas registradas em sua memória, que o inserem dentro da cidade, assim como a cidade se insere nele, numa relação de pertencimento e identidade.

Neste poema, o conhecimento que o eu lírico tem do lugar em que vive é íntimo e processa-se pelos órgãos sensoriais, isto é, o sujeito constrói percepções da cidade de Assaré através da interação entre os seus sentidos e espaço habitado. Ele sente a cidade através do olfato (*Por toda parte se sente/ Um chêro de coisa boa.*), do paladar (*Que da água de tua terra/ A primeira vez bebi.*), da audição (*E no tempo da invernoada/ Canta alegre a passarada*), da visão (*Cumo é belo a gente oiá/ As água cô de cristá*). O sujeito poético sente o seu lugar de modo intenso, sente com todos os sentidos. É este sentir, portanto, que torna a sua cidade única, ligando-o de modo sentimental e íntimo aos seus espaços.

O eu lírico enaltece sua cidade natal Assaré, estendendo o encômio ao Estado do Ceará, denominando-o *terra de Juvená*, referência ao poeta cearense Juvenal Galeno, precursor da literatura cearense, que, com seu livro *Prelúdios Poéticos* (1856), marca o início da literatura no Ceará. Juvenal, quando estava no Rio de Janeiro, conheceu Machado de Assis, Joaquim Manoel de Macêdo e José de Alencar, manteve também relações de amizade com o maranhense Gonçalves Dias. O eu lírico, ao fazer alusão ao Ceará como a *terra de Juvená*, exalta nobremente sua terra. E mais: do mesmo modo que Juvenal está para o Ceará, Patativa está para Assaré, ambos elevam a terra cearense.

Ao dizer que sua cidade é “[...] o mió recanto/*Da terra de Juvená*, o eu lírico está recorrendo à memória coletiva. Segundo Halbwachs (2006, p. 39): “É preciso que esta reconstrução funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros”. Juvenal Galeno é essa noção comum que está na memória do eu poético e dos sertanejos cearenses e nordestinos, que permite a comunicação e o sentimento de pertencimento a uma coletividade, assim, a exaltação à terra natal, torna-se uma elocução não de um indivíduo isolado, mas de toda uma comunidade, ligada por uma memória comum.

Ainda com o tom de exaltação, o poeta canta as belezas naturais de Assaré, como se nota abaixo:

Mote

Quem quiser ser meu amigo
Não fale mal de Assaré

Glosas

Bastante nos adianta
A sua topografia,
E em beleza e em poesia

Nos fascina e nos encanta,
 É onde o graúna canta
 Na copa do catolé,
 [...]

Morrerei dando louvores
 À minha terra querida,
 Onde conheci na vida
 Os meus primeiros amores,
 Onde a Virgem Mãe das Dores,
 Esposa de São José,
 É venerada com fé
 E nos livra do perigo;
 Quem quiser ser meu amigo,
 Não fale mal de Assaré.
 (ASSARÉ, 2003, p. 241-242)

À maneira romântica, o eu lírico cultua a natureza, associando-a à ideia de beleza, enaltece sua paisagem, a fauna e a flora. Enquanto Gonçalves Dias elegeu como símbolos da natureza maranhense o *sabiá* e as *palmeiras* (possivelmente o babaçu), Patativa escolheu a *graúna* e o *catolé* (palmeira típica de sua região) para enaltecer sua cidade.

O *sabiá* e as *palmeiras* são dois elementos que foram consolidados na memória coletiva como representações do Maranhão de Gonçalves Dias, o qual recupera essas duas imagens para construir um quadro memorial da paisagem maranhense, constituindo, dessa forma, uma identidade local. A *graúna* e o *catolé* configuram-se nessa mesma perspectiva, mas tendo como referência o Ceará. A recepção do leitor, ao ler o poema, muda de acordo com o reconhecimento que faz dessas imagens, variando sua significação, de maneira que a reconstrução mnemônica do quadro postulado varia também. Memória, imagens e percepções ressignificam-se constantemente. Halbwachs (2006, p. 55) mostra que

Reconhecer por imagens, ao contrário, é ligar a imagem (vista ou evocada) de um objeto a outras imagens que formam com elas um conjunto e uma espécie de quadro, é reencontrar as ligações desse objeto com outros que podem ser também pensamentos ou sentimentos.

Observa-se que o reconhecimento dá-se através das relações que as imagens estabelecem entre si, cabendo ao leitor encontrar as ligações imagéticas, as quais se tornam possíveis, por ser partícipe dessa memória coletiva, recuperar as memórias individuais. Mas, adverte Halbwachs (2006, p.69), “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes.”

Gonçalves Dias, exilado em Portugal, distante, recordando sua terra, movido por um saudosismo romântico, solicita a Deus que não o deixe morrer sem que volte para

desfrutar dos primores que só a natureza maranhense oferece e que ainda possa ver os dois símbolos da natureza local: as *palmeiras* e o *sabiá*. Patativa, de outro modo, morando em Assaré, canta sua terra natal, tendo a certeza que morrerá em seu solo, dando-lhe louvores, pois foi nesse lugar que conheceu seus *primeiros amores* e onde a *Virgem Mãe das Dores* (Nossa Senhora das Dores) livrou-o de perigos.

No meu sertão

[...]
 Eu sou fio de Assaré,
 Onde viveu meu avô,
 Lugá do meu nascimento
 Que fica no interiô,
 De junto do Cariri.
 Nasci e me criei ali,
 [...]
 (ASSARÉ, 2003, p. 123)

O lugar de origem do poeta carrega uma tradição, uma genealogia, uma história, é onde *viveu* seu *avô*. Essa memória genealógica e social, inserida no espaço de *Assaré*, constitui-se de uma referência para o eu lírico, convertendo-se numa forma de habitar o espaço, da qual fala Bachelard (2008). Habita-se o espaço não apenas geograficamente, mas através de uma ancestralidade, de uma memória familiar. Nesse sentido, cada indivíduo garante a continuidade e a reconstrução dessa memória que tem como lugar de abertura a cidade do poeta.

[...]
 Tu também não tem cinema,
 Também não tem hospitá,
 Véve preso nas argema
 Sem ninguém te libertá.
 É grande a dô que padece,
 Quem te visita conhece
 A tua situação.
 Véve sofrendo um desprezo
 Como o criminoso preso,
 Peado do pé p'ra mão.
 [...]
 (ASSARÉ, 2003, p. 48)

O eu lírico não só exalta a cidade pelas suas riquezas naturais, mas também tece uma crítica sobre a situação em que ela se encontra, do ponto de vista do desenvolvimento social e econômico. Não tem *cinema*, *hospitá*, *colejo*, *vinida*, *carçamento*, não apresenta a infraestrutura que uma cidade deveria possuir para ser um espaço social que atenda às necessidades da sua população. A poesia, aqui, engaja-se numa causa social, pois o eu poético

busca justiça e igualdade para os cidadãos de Assaré, denunciando os descabros desse espaço social.

[...]
 Tanto te quero e dou parma,
 Que às vês à lembrança vem
 Que tu tem corpo e tem arma
 Como toda gente tem.
 Quando saio da paioça
 Mode trabaiá na roça
 Prantando mio e feijão,
 Eu inté penso que peço
 Em batê meu enxadeco
 Em riba deste teu chão.
 [...]
 (ASSARÉ, 2003, p. 44)

O eu lírico antropomorfiza a cidade, dando-lhe *corpo e arma*, o processo é tão intenso que ele pensa que *peca* ao utilizar o *enxadeco* para criar sulcos *em riba do chão* quando trabalha na roça. Assaré personificada torna-se sua interlocutora, constrói-se, dessa forma, uma relação dialógica entre o sujeito e sua cidade. Na estrofe 23 deste poema, a cidade de Assaré é nominada de “*amigo*” para quem a mensagem poética é direcionada, recebendo, inclusive, um pedido de desculpa e perdão do sujeito poético, por este expor seus problemas sociais, como se fora uma intimidade exposta a desconhecidos. Desse modo, Assaré, enquanto espaço, personifica-se, torna-se sujeito com *corpo e alma*, sendo este sujeito, ele mesmo, todo espaço.

[...]
 Quando há seca no sertão,
 Que a crise se multiplica,
 O meu Assaré não fica
 Exposto a grande aflição,
 Atrás de comprar feijão
 Vêm comboieiros até
 Lá da zona do Areré,
 E não voltam sem o artigo,
 Quem quiser ser meu amigo
 Não fale mal de Assaré.
 (ASSARÉ, 2003, p. 241)

Segundo Melo (2011, p. 80), “o sertão se estende para muito além do espaço infértil, pobre, árido e áspero do deserto [...] o sertão apresenta-se, também, como lugar da riqueza e da fartura.” A autora desconstrói a concepção unívoca do sertão enquanto espaço da seca, e mostra outras representações como a ideia de riqueza e fartura. Evidencia-se essa desconstrução do sertão da seca no poema, pois o sertão assareense é diferente do sertão que

se consolidou no imaginário popular. A cidade de Assaré possui um clima tropical quente semiárido, inserida numa região de serras, na bacia hidrográfica do Alto Jaguaribe, tendo o rio dos Bastiões como principal e a Barragem de Canoas que abastece a cidade. Sua principal atividade econômica é a criação de bovinos e aves. Pratica-se, também, a agricultura de subsistência, onde o milho e o feijão são cultivados. Além disso, há monocultura de algodão, piscicultura e artesanato.

A Serra de Santana em Assaré, por sua vez, assim é descrita por Carvalho (2011): lugar idílico, sertão elevado, com muitas pedras, tinha doze lagoas, algumas permanentes, chão fértil, energia elétrica na maior parte das casas, escola de primeiro grau, ônibus escolar que levava os mais adiantados para a sede do município e um posto telefônico que ostenta, em placa de bronze, o nome de Patativa do Assaré. Atualmente, tem a escola de ensino médio Patativa do Assaré.

Desse modo, considerando a sua localização geográfica, a rede hidrográfica, as condições climáticas, a atividade econômica, os serviços e estrutura, quando chega o tempo de estio, a cidade de Assaré não é castigada severamente pela seca, como ocorre em outras regiões do Ceará e do Nordeste. Ela inclusive atende as necessidades dos flagelados da seca que buscam sua sobrevivência neste período, sendo que se constitui em outro sertão, diferente dos “sertões de areia seca rangendo debaixo dos pés. Os sertões de paisagens duras doendo nos olhos. Os mandacarus. Os bois e cavalos angulosos. As sombras leves como umas almas do outro mundo com medo do sol.” (FREYRE, 2004, p.45). Portanto, constrói-se uma outra representação para o sertão, desconstruindo a representação unívoca do sertão da seca, possibilitando uma nova abertura semântica para se compreender o que é o sertão nordestino.

O poema que segue, por outro lado, mostra a representação do sertão da seca que circula no imaginário popular.

A Triste Partida

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

Apela p'ra maço, que é o mês preferido
 Do Santo querido,
 Senhô São José.
 Mas nada de chuva! Tá tudo sem jeito,

Lhe foge do peito
 O resto da fé.
 [...]

Em riba do carro se junta a fãmia;
 Chegou o triste dia,
 Já vai viajá.
 A sêca terrive, que tudo devora,
 Lhe bota pra fora
 Da terra natá.
 [...]
 (ASSARÉ, 2003, p. 51-52)

Para Melo (2011, p.79), “o deserto, a aridez é apenas uma das múltiplas facetas do sertão. Certamente aquela que ficou mais marcada no imaginário social. Costuma-se associar o sertão, mais comumente, apenas aos espaços áridos e pobres, sobretudo do Nordeste”. Neste poema, um dos mais conhecidos de Patativa, que tornou-se emblemático na voz de Luiz Gonzaga, revela-se uma dessas múltiplas facetas do sertão: a aridez, o deserto, a seca. A voz lírica narra a saga de uma família que é expulsa da sua terra pela seca que castiga o sertão, empreendendo uma viagem em direção ao Sul para a cidade de São Paulo, vista como lugar de sobrevivência para estes sertanejos desterrados. Entretanto, ao chegarem na cidade, tornam-se escravos do capitalismo, acumulando dívidas que jamais conseguirão pagar, perdendo a esperança de um dia voltar para sua terra natal.

O poema representa o sertão enquanto espaço da seca. Essa representação espacial do sertão tornou-se hegemônica, passando a habitar o imaginário do brasileiro a tal ponto que transformou-se em caricatura e estigma, como se este fosse o único sertão nordestino. Como confirma Vicentini (2007, p. 195),

Esses outros usos e nomenclaturas fizeram com que a palavra sertão se aliasse muito mais à seca nordestina que a qualquer outra região do país, implantando certo monopólio de sentido que, desde Euclides da Cunha, tentava se firmar e que os meios de comunicação de massa acabaram por determinar. Hoje, sertão é muito confinado ao Nordeste do país.

Seguindo esse monopólio de sentido que atrela sertão à seca, o eu lírico assim desenha esse sertão: *seco, com peste, a fome é feroz, só [sol]bem vermêio, sem chuva, sem fé.* É hostil, não tem água e o sol é escaldante, é assolado pela fome e pelas doenças; a esperança, única coisa que o sujeito poético ainda possui, vai morrendo à medida que os meses passam e não cai nenhuma gota de água, com isso *lhe foge do peito/O resto da fé*, até esvair-se completamente e nada sobrar. Ante esse quadro, o sertanejo decide: ficar e morrer ou sair e tentar sobreviver porque a natureza está decidida a expulsá-lo ou matá-lo. Nesta luta entre o

homem e o meio, só tem um vencedor, por isso, o sertanejo decide sair com sua família rumo a São Paulo, uma nova esperança que aparece.

[...]
 Chegaro em Sã Palo – sem cobre, quebrado.
 O pobre, acanhado,
 Procura um patrão.
 Só vê cara estranha, da mais feia gente,
 Tudo é diferente
 Do caro torrão.
 [...]

Distante da terra tão sêca tão boa,
 Exposto à garoa,
 À lama e ao paú,
 Faz pena o nortista, tão forte, tão bravo,
 Vivê como escravo,
 Nas terra do Sú.
 (ASSARÉ, 2003, p. 54)

São Paulo, em pleno desenvolvimento urbano e industrial, necessita de mão-de-obra para ser construída. Dessa forma, o sertanejo, ao chegar com sua família, encontra logo emprego. Entretanto, esse trabalho torna-se numa forma de aprisionamento, uma escravidão moderna. O sujeito poético sente profunda tristeza e saudade da sua terra que *as água do oio/ Começa a caí*, porque sua terra mesmo *tão seca*, era *tão boa*; agora, ele já acumulou tanta dívida que não pode mais regressar. E, assim, finaliza-se o poema, em forma de lamúria: *Faz pena o nortista, tão forte, tão bravo, / Vivê como escravo, / Nas terra do Sú*.

No poema abaixo, apresenta-se outra representação do sertão:

No meu Sertão

[..]
 Lá no sertão de onde eu venho,
 Inté hoje não chegou
 Buzina de caminhão
 Nem apito de motô;
 A vida é bem sossegada,
 Sem barúio e sem zoadá,
 Por isso eu faço questão
 De não morá na cidade,
 Foi sempre minha vontade
 Vivê e morrê no sertão.
 [..]
 (ASSARÉ, 2003, p. 124)

De acordo com Melo (2011, p. 79), “O sertão contém o deserto e muitos outros espaços repletos de diferentes paisagens, lugares, territórios”. Desse modo, o sertão apresenta-se nesse poema como um espaço diferente, que estabelece uma oposição à cidade. É um lugar

onde o tempo transcorre lentamente e o progresso ainda não chegou, como diz o eu lírico: *Inté hoje não chegou/ Buzina de caminhão/Nem apito de motô*. Caminhão, carro ou automotores no geral ainda não haviam chegado na região, onde se utilizavam animais (jumento, cavalo) como meio de transporte, ou tracionados para transportar cargas. A cidade, por sua vez, é onde está o progresso, a mecanização, a industrialização, a urbanização e a tecnologização, onde vive o homem “civilizado”. Entretanto, o eu lírico não vê na cidade o melhor lugar para se viver, sua preferência é pelo sertão, entendido como o interior, o campo, a zona rural.

Enquanto muitos enxergam a cidade como o modelo de uma sociedade civilizada, o eu poético encontra nela contradições e desumanidade. Por exemplo, o carro que, por um lado, aumentou a velocidade de deslocamento espacial; por outro, a grande quantidade de automóveis na cidade trouxe como consequência a poluição e muitas mortes decorrentes de acidentes, dentre outras coisas. O poeta Patativa do Assaré, por exemplo, em uma visita a Fortaleza, foi acidentado ao atravessar uma avenida, tendo a perna fraturada.

A cidade também é percebida como um lugar barulhento, apresenta uma *zoada mardita*, com *buzina de motô e apito de caminhão*. É um espaço de intranquilidade, de desassossego, enquanto que o sertão é onde o eu lírico tem uma vida de calma, não há motores de carro, movimentação intensa de pessoas, nem de máquinas. No sertão, o som que domina é o da natureza: o canto dos pássaros, o som do vento, da cantoria, da viola, que liga o sujeito ao que há de mais profundo, a sua natureza, trazendo-lhe alegria, paz e felicidade.

O campo evoca uma resposta sentimental, em que o valor se estabelece pela antítese, isto é, o valor do campo (sertão) se constrói à medida que se opõe a sua anti-imagem, a cidade. Neste sentido, os espaços, sertão e cidade, constituem-se pelo antagonismo, formando pares diametralmente opostos, tais como, antigo/moderno, selvagem/civilizado, atraso/progresso, produção rural/industrialização, tecnologias antigas/novas tecnologias. Nessa relação antitética, o eu poético marca sua posição, constituindo-se como um homem do sertão, que tem suas raízes no campo, sendo este o seu espaço, a partir de onde se compreende como homem, onde vive em sociedade e comunica, através da linguagem e da experiência, sua existência no mundo, construindo, desse modo, sua identidade sertaneja.

No poema subsequente, representa-se o sertão como expressão artístico-cultural de um povo.

Invocação a Leonardo Mota

[...]
 No sertão, onde os violeiros
 Cantam seus belos amores,
 Compondo versos rasteiros,

Com rimas de várias cores.

No sertão, por onde outrora
Andaste, alegre e ditoso,
Escutando, à toda hora,
O som do pinho choroso.
[...]
(ASSARÉ, 2003, p. 16)

Neste poema, o espaço ultrapassa a noção de lugar físico, segundo Brandão (2013, p. 110), a voz literária “se descorporifica, desnaturalizando o espaço”. Dessa maneira, o espaço subjetiviza-se, tornando-se uma manifestação artístico-cultural, carregada de valores e sentimentos, assumindo um lugar estético que transita entre o temporal e o atemporal. “Trata-se, portanto, de um espaço fundamentalmente subjetivo e movente, migrante, mutante, grafável e rasurável” (MELO, 2011, p. 66). Neste sentido, o eu lírico apresenta o sertão como um lugar de beleza estética, de amor, de alegria, terra de violeiros, cantadores e poetas. Pinta-se outro quadro, mostra-se outra estética, a seca não é o tema central, mas sim a música, a poesia, a arte.

Apesar da não extinção da parte núcleo, os espaços desterritorializam-se. No processo rizomático, as linhas de segmentariedade distanciam-se da raiz e esboçam-se em multiplicidades cada vez mais para longe, rumo ao desconhecido, ou seja, a visão de território na modernidade, tanto em relação aos antigos quanto aos novos espaços tende a ser muito mais múltipla e descontínua. (SANTOS, 2013, p. 152).

A categoria de espaço, portanto, é ressemantizada. A noção de território como espaço mensurável estende seu campo semântico, dessa forma *os espaços desterritorializam-se*, ou seja, extrapolam a delimitação geográfica, física, concretamente acessível aos olhos e às mãos, surgindo novas possibilidades espaciais, desprendidas do caráter físico, ou não se limitando somente a ele. É nesse sentido que o sertão, antes entendido como espaço geográfico, torna-se lugar imaginário, desmaterializado, não físico, subjetivo. Desse modo, compreende-se o sertão como um lugar poético, o lugar da beleza, da música, da poesia, do amor e da alegria.

Neste sentido, no poema *Invocação a Leonardo Mota*, a aridez da seca não é o foco do eu poético, e sim a poesia que nasce dela, a inventividade artística dos poetas, violeiros e cantadores sertanejos que encontram beleza na sua terra, poetizando-a com *rimas de várias cores* e cantando-a ao *som do pinho choroso*. “É possível, ainda, tomar o espaço não em função do que ele supostamente é, mas daquilo que é capaz de provocar.” (BRANDÃO, 2013, p. 111). Desse modo, a dor, a tristeza, os momentos difíceis transformam-se em força, luta, resistência, esperança, vida e poesia; surgem outros espaços, que traduzem o sentimento

e sensações do eu lírico, por isso, a subjetividade sobrepuja a geograficidade do sertão, sendo constitutiva das identidades sertanejas.

O amor, sentimento e poesia não se mostram secos; mesmo habitando na aridez, revelam-se como um oásis para o sertanejo, regam os duros torrões de terra, sustentam sua alma em um corpo castigado pelo sol e seca. “O amor faz parte da poesia da vida. A poesia faz parte do amor da vida. Amor e poesia engendram-se mutuamente e podem identificar-se um com o outro.” (MORIN, 2005, p.9). É o amor-poesia que fornece aos sertanejos as condições para superar as durezas da vida, que dá esperança para vencer as intempéries climáticas e o descaso governamental. O amor-poesia enquanto lugar subjetivo faz a semente da vida sertaneja (que poderia não germinar, como aquela lançada em solo seco na parábola bíblica do semeador) brotar com uma intensividade pulsante de ser e existir. A oposição seco/úmido encontra-se, dialetiza-se, resultando na síntese do belo, na vida que nasce do amor-poesia.

Compondo versos rasteiros – Os versos rasteiros são os que nascem da terra, e nela têm sua essência. Rasteiros remetem ao rastejar da serpente, símbolo de criação, vida, mistério, sabedoria, astúcia, renovação, regeneração cujo ser está em contato direto com o pó, o barro, a terra. O sertanejo mantém um diálogo com a terra, está em contato direto com o barro, o qual precisa da água para tornar-se úmido, fértil, produtivo. Dois elementos essenciais ao fazer-se “ser-tanejo”: barro e água. O barro precisa da água para não tornar-se pó e ser arrastado pelo vento; a água, por sua vez, necessita do barro para não ser evaporada pelo sol. Assim, da mistura de ambos, surge o sertanejo, feito de barro e água, moldado pela dureza da seca e leveza da poesia sertaneja, pela prosa da vida e poesia da vida.

O rastejar é uma procura, uma busca, é movimento. A serpente, ser que rasteja, precisa de movimento para viver; nesse movimento, ela transforma-se, renova-se, regenera-se. Esse movimento é uma circularidade, formada por semicírculos que permitem abertura para dentro dessa circularidade. O sertanejo é este movimento de busca, de procura, de transformação, circularidade, sua existência está na *dynamis*. É um nômade que tenta ser sedentário, mas a dureza do ambiente não lhe permite parar, espera dele o movimento.

No sertão onde os violeiros cantam – O sertão é o lugar onde habita a música, corporificada na viola, cantoria, no cordel, na poesia. Música vem de *musas*, que está diretamente relacionada ao divino, é um caminho para a reconexão com o *cosmos*, sublimação das adversidades existenciais. A música no sertão torna a vida mais leve, aplaca as dores, dá forças aos sertanejos para resistir às durezas da vida.

O violeiro faz o coração do sertanejo pulsar, cada toque acompanha a batida do coração, o ritmo da viola segue o ritmo da vida, criando uma sincronia entre quem toca e quem ouve, a fragmentação dilui-se no todo sonoro e rítmico, faz-se, então, uma unidade. O canto que sai da boca do violeiro, ao som da viola, emana de alma para alma, fala ao coração dos seus irmãos, cria laços inquebráveis pelo tempo, conexões materiais e imateriais, profundidades melódicas na alma. É o canto da musa. Para Borralho (2016, p. 20) “As Musas exerciam o papel de ‘lembrar’ homens e mulheres que a vida não se encerra no plano da matéria, logo, as artes, as letras, se ocupariam da função, ainda que sopradas pelas Musas inspiradoras”. Neste sentido, a música, o canto, a viola e a poesia mostram aos sertanejos algo além do plano material, uma dimensão em que a beleza estética sublima a seca, a dor, a tristeza. Essas expressões estéticas são as vozes que relampejam, unificando céu e terra, vida e morte, alma e corpo, barro e água. E, dessa forma, os sertanejos são concebidos e suas identidades se constroem, movidas pela subjetivação do espaço do sertão.

3.3.1 Memórias sertanejas: lembranças e recordações

Segundo Candau (2012, p. 65) “a lembrança não é a imagem fiel da coisa lembrada, mas outra coisa, plena de toda a complexidade do sujeito e de sua trajetória de vida”. Lembrar é trazer à memória acontecimentos passados, mas não é o evento que retorna, são imagens que o sujeito reconstrói desse evento; e a cada retorno, uma nova imagem. Lembrar é um processo contínuo de retorno, reelaboração e reconstrução de imagens que o sujeito faz de si e dos outros. Observe, no poema que segue, esse processo:

O Casebre

Bem no cimo do monte florescente,
Em lembrança do nosso amor passado,
Inda encontra-se, exposto ao sol ardente,
Um casebre sem dono, abandonado.

Quando, às vezes, ali fico cismando,
Recordando da vida uma passagem,
No terreiro da choça me acenando
Parece-me surgir a tua imagem.

Outras vezes, eu penso estar ouvindo,
Atraente, suave e encantador,
Teu cantar sonoro, terno e lindo,
Entoando a canção do nosso amor.

Entro então na palhoça, com cautela,
Procurando te ver, mulher amada,

Mas tudo quanto encontro dentro dela
São corujas, morcegos e mais nada...
(ASSARÉ, 2003, p. 194)

O sujeito poético no poema *Casebre* tem lembranças de um relacionamento amoroso. Neste processo mnemônico, existe uma imagem primeira que, como uma janela, se abre para a observação das outras imagens. Ela aciona todas as outras; a partir dela, as demais imagens são articuladas para compor a quadro imagético da rememoração. Essa imagem é o *casebre*, que pode significar uma casa rústica, pequena, deteriorada, uma choupana ou cabana. O eu lírico diz que este casebre não tem dono e está abandonado, isto é, esquecido no espaço e no tempo, uma casa solitária sem moradores, mesmo estando em um lugar de relevo (*Bem no cimo do monte florescente*). Reconstrói-se, no primeiro quarteto, a paisagem onde se encontra o casebre: está no alto de um monte, de lá reluz porque o sol o ilumina, porém está abandonado.

Diante dessa paisagem, mirando a imagem do casebre, o eu poético fica *cismando* e *recordando*. *Cismar* é pensar em algo fixamente, se deter numa ideia, numa imagem. *Recordar*, vem do latim *re* (de novo) e *cor* (coração), literalmente *voltar ao coração*. A recordação não é uma simples lembrança, mas uma rememoração que passa pelo coração, que tem um valor emocional, sentimental e que, por isso, constitui-se de uma imagem mais intensa, forte e significativa. Dessa forma, o casebre configura-se num lugar íntimo da relação entre os amantes, ficando gravado no mais profundo de suas memórias e, cada vez que é lembrado, produz intensa satisfação.

O eu lírico, no segundo quarteto, reconstrói suas memórias emotivas, ao deter fixamente sua percepção sobre o casebre, recorda-se de momentos vividos ali com a amada; as lembranças são tão intensas que ele materializa, no tempo presente, por um instante, a imagem da mulher amada: *No terreiro da choça me acenando/ Parece-me surgir a tua imagem*. “Quanto mais me esforço por recordar uma dor passada, tanto mais tendo a experimentar-la realmente. Mas isso se compreende sem dificuldade, já que o progresso da lembrança consiste justamente, como dizíamos, em se materializar”. (BERGSON, 1999, p.159). O filósofo ao falar da materialização da lembrança, mostra que ela ocorre com recordações intensas como a da dor; no caso do poema, é o amor, que é tão profundo quanto o sofrimento.

No terceiro quarteto, o processo de materialização da recordação passa por outro sentido, a audição. Antes o eu lírico via a imagem da amada, agora ele ouve sua voz: *Teu*

cantar sonoro, terno e lindo,/ Entoando a canção do nosso amor. A voz-imagem se materializa, sua amada presentifica-se pelas ondas acústicas, pela melodia, pelo canto. A voz atualiza o passado, revive os tempos da paixão, reconstrói cenas de amor. No quarto quarteto, o eu poético, movido pelo canto melodioso da amada, entra no casebre, a fim de encontrá-la, mas tudo que encontra *São corujas, morcegos e mais nada...* Tudo não passou de recordações tão intensas que se materializaram na sua percepção. Mas, adverte Candau (2012, p. 66): “a lembrança é, portanto, algo distinto do acontecimento passado: é uma imagem (*imago mundi*), mas que age sobre o acontecimento (*anima mundi*).” As corujas e morcegos eram os únicos habitantes do casebre abandonado. Eles constituem-se nos *ente-imagens* responsáveis pelo acionamento do mecanismo que fez o sujeito poético distinguir a *imago mundi* da *anima mundi*, isto é, a recordação do acontecimento. O poema que segue aprofunda mais a questão:

O Paraíso das Aves

[...]
 Certa hora matutina,
 Eu escutava da esquina
 Deste galo de campina
 A sua doce canção,
 E cada nota do canto
 Aliviava-me o pranto,
 Era qual bálsamo santo
 Caindo em meu coração.

Ouvindo o canto atrativo
 Daquele belo cativo,
 Eu relembrei pensativo
 O meu passado feliz.
 Senti da rosa a fragrância,
 E vi à certa distância
 Os dias da minha infância,
 E os meus sonhos juvenis.

[...]
 (ASSARÉ, 2003, p. 211-212)

O eu lírico, ao adentrar numa espécie de viveiro, encontrou várias espécies de pássaros, cada uma entoava um canto. Desse modo, ficou encantado com a cena, destacando a ave que mais lhe chamou atenção: *o galo de campina*. Esta espécie está presente em quase todo Nordeste, também chamado de *cardeal-do-nordeste*, *cardeal*, ou *cabeça-vermelha*, possui 17 centímetros de comprimento e tem a cabeça vermelha. O canto do galo-de-campina aciona as lembranças do sujeito poético: *Ouvindo o canto atrativo/ Daquele belo cativo,/ Eu relembrei pensativo/ O meu passado feliz.*

Mais uma vez, à semelhança do que aconteceu com a mulher amada em *O Casebre*, a *imagem-som* ativa as recordações que, neste caso, não são de um relacionamento amoroso, mas lembranças da infância. A imagem sonora do canto do galo-de-campina cria uma conexão com a imagem olfativa, que deve possuir um forte valor emotivo (não revelado) para o eu lírico: a fragrância da rosa (*Senti da rosa a fragrância*). Estas duas imagens, sonora e olfativa, impelem o sujeito poético para sua infância, mas as lembranças se dão à *certa distância*, não havendo mais nenhuma informação sobre elas, deixando-as em estado de suspensão. No entanto, através dos seguintes versos: *Eu relembrei pensativo/ O meu passado feliz*, percebem-se duas coisas: 1) Que o eu poético se deteve nestas recordações enquanto ouvia o canto do galo-de-campina; 2) Que suas recordações da infância, neste contexto, foram felizes. No poema a seguir, o eu lírico recorda-se da infância, porém, de forma diferente do poema anterior em que não há a comunicação das lembranças, nele ocorre essa comunicação, dando-se a conhecer as suas reminiscências.

Minha sodade

No verdô da minha idade,
 Mode acalentá meu choro,
 Minha vovó de bondade
 Falava em grandes tisôro:
 Era histora de reinado,
 Princesa e prinspe incantado,
 Com feiticêra e condão.
 Essas histora ingraçada
 Tá selada e carimbada
 Dentro do meu coração.
 [...]

Sodade de meus brinquedo!
 Meu badoque e meu bornó,
 O meu cavalo de pau,
 Meu pinhão, meu birimbau
 E a minha calça cotó.
 [...]
 (ASSARÉ, 2003, p. 333)

Ao recordar-se, a saudade domina o sujeito lírico, que se lamenta, em todo o texto poético, desse tempo que não regressa mais. A voz poética recorda-se da avó, figura materna presente na infância das crianças, possuidora de um grande valor emocional. Aqui, essa avó apresenta-se como a contadora de história. Ela é a responsável por estimular a ludicidade e o poder da imaginação no eu poético, mostrar-lhe o poder da narrativa para a continuidade das tradições, para transmissão de ensinamentos e valores. O sujeito poético assimilava e registrava com valor sentimental todas as histórias que a avó contava-lhe, sendo esse registro

emotivo o responsável por essas lembranças de infância: *Tá selada e carimbada/ Dentro do meu coração.*

Recorda-se também dos brinquedos e brincadeiras: o *badoque* (baladeira, estilingue), *bornó* (saco para levar provisões), o *cavalo de pau, pinhão* (pião) e *brincá de açude*. O brinquedo na infância tem um valor extraordinário, desperta a criança para a interação social, desenvolve o conhecimento e ativa a ludicidade. O eu lírico é o próprio fabricante dos brinquedos, pois não se comprava, criava-se, e, para tanto, utilizavam-se os recursos que a natureza oferecia-lhe. A fabricação imprime no objeto uma marca mais profunda, carregada de sentimento.

As lembranças sonoras são acionadas aqui, tal como nos dois poemas anteriores: “Na minha pequena rede,/ Escutava admirado/ Nos buraco das parede,/ O cri-cri-cri dos grilo;” (ASSARÉ, 2003, p. 334). A onomatopeia do som do grilo tornou-se *imagem-som* para o eu lírico, ela está conectada as imagens visuais que relevam uma casa pois apresenta os elementos *parede* e *rede*. Para Bachelard (2008, p.26), sem a casa “o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano.” É para este lugar íntimo, fechado, o primeiro mundo do homem, que eu lírico retorna mnemonicamente, recuperando as memórias mais significativas para si, a saber, a “*pequena rede*” e o “*cri-cri-cri dos grilo*” que ele ouvia admirado.

Há, ainda, lembranças saudosistas até das punições que lhe eram aplicadas pela mãe: “Sodade até das palmada,/ Cocorote e chinelada/ Que minha mãe dava neu.” (ASSARÉ, 2003, p. 334). Ocorre, aqui, o que é descrito por Santos (2013, p. 41), “O torvelinho das lembranças passa a ser reelaborado pelo imaginário e se desdobra, como o mapa, em imagens poéticas.” Esse espiral de lembranças que o sujeito poético reelabora sobre a sua infância constrói imagens poéticas plenas de significados que se articulam entre si e, a cada movimento, surgem novas coordenadas no mapa semântico e um sentido novo aparece.

Assim, a memória assume uma posição relevante na construção da identidade, porque não há identidade sem memória, o sujeito que não lembra do seu passado, torna-se vazio, não se reconhece nas teias das relações sociais, já que não recorda-se dos outros. O eu lírico em *Inspiração Nordestina* se percebe como sujeito rememorando seu passado a partir do seu presente, atualizando as lembranças no instante em que necessita ressignificar-se. Neste sentido, as lembranças de infância são recuperadas, porque lá localiza-se sua origem, o

princípio de tudo: seus primeiros valores, ideias, amores e prazeres. Não são puras lembranças, são recordações, ou seja, lembranças carregadas de sentimentos e emoções. Dessa maneira, a memória enquanto atividade, ação, operação atua na subjetividade do eu lírico, significando e ressignificando sua identidade.

Constata-se, também, que o espaço em *Inspiração Nordestina* concretiza-se no sertão e mostra-se de várias formas, desconstruindo-se a concepção unívoca e estereotipada do sertão da seca. Como diz Melo (2011, p. 94):

De mata exuberante a deserto, tanto no sentido de área desabitada quanto árida, de cerrado à caatinga, do campo à cidade, a palavra sertão nomeou e nomeia paisagens e lugares distintos, assumindo uma diversidade de imagens e significações. Não aponta para um lugar único quando se pensa no lugar apenas como um ponto físico do espaço.

Neste sentido, não existe um único sertão, existem sertões: o sertão enquanto lugar de nascimento do eu poético, carregado de sentimentos e recordações (Serra de Santana, Assaré); o sertão enquanto natureza que se desdobra na roça e na mata; o sertão enquanto campo em oposição à cidade; sertão da seca, que força o retirante a sair de sua terra natal; o sertão dos violeiros, cantadores, cordelistas, poetas, sertão das estéticas da voz.

Ainda segundo Melo (2011, p. 95),

Pode-se pensar numa cartografia metafórica do sertão: linhas que se desenham e se redesenham, grafam-se e rasuram-se todo o tempo, compondo um esboço movente e mutante, capaz de se transferir e de se transportar para espaços e tempos os mais variados, aí incluindo os espaços-tempos interiores de cada um.

Desse modo, os sertões desterritorializam-se, assumem valores e formas distintas, subjetivizando-se, de modo que atuam diretamente no processo de construção das identidades sertanejas, porque o sujeito é interpretado a partir do seu lugar, o sertanejo vê-se no sertão, está no sertão, vive no sertão, de modo que se torna “**SER-TÃO**”.

3.4 Identidades sertanejas em *Inspiração Nordestina*

A identidade é um conceito fundamental para se compreender a dimensão do humano e suas relações sociais. Na literatura, perpassa pelas relações estabelecidas entre narrador/eu lírico-texto-público em que se constrói e ressignifica subjetividades. Neste sentido, propõe-se pensar as identidades sertanejas na obra *Inspiração Nordestina* (2003) de Patativa do Assaré. Parte-se do poema a seguir para iniciar essa discussão:

O Poeta da Roça

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

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

Não tenho sabença, pois nunca estudei,
Apenas eu sei o meu nome assiná.
Meu pai, coitadinho! vivia sem cobre,
E o fio do pobre não pode estudá.

Meu verso rastêro, singelo e sem graça,
Não entra na praça, no rico salão,
Meu verso só entra no campo e na roça,
Nas pobre paioça, da serra ao sertão.

Só canto o buliço da vida apertada,
Da lida pesada, das roça e dos eito.
E às vez, recordando a feliz mocidade,
Canto uma sôdade que mora em meu peito.

Eu canto o cabôco com suas caçada,
Nas noite assombrada que tudo apavora,
Por dentro da mata, com tanta corage
Topando as visage chamada caipora.

Eu canto o vaquêro vestido de côro,
Brigando com o tôro no mato fechado,
Que pega na ponta do brabo novio,
Ganhando lugio do dono do gado.

Eu canto o mendigo de sujo farrapo,
Coberto de trapo e mochila na mão,
Que chora pedindo o socorro dos home,
E tomba de fome, sem casa e sem pão.

E assim, sem cobiça dos cofre luzente,
Eu vivo contente e feliz com a sorte,
Morando no campo, sem vê a cidade,

Cantando as verdade das coisa do Norte.
(ASSARÉ, 2003, p.14-15)

Segundo Hall (2015, p. 12), “o sujeito assume identidades diferentes em momentos diferentes, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente”. Neste sentido, o eu lírico apresenta não uma única identidade, mas várias na textualidade do poema, de maneira que, na primeira estrofe, ele se apresenta com camponês, roceiro, agricultor (*Sou fio das mata, cantô da mão grossa,/ Trabáio na roça, de inverno e de estio*), descreve o seu trabalho, sua arte, o lugar onde mora, seus hábitos, seu caráter, valores, crenças e ideologias. Já na segunda estrofe, apresenta-se como poeta (*Sou poeta das brenha, não faço o papé*), que se utiliza de uma linguagem matuta, construindo *verso rastêro* que tem o sertanejo como motivo e público para sua poesia (*Meu verso só entra no campo e na roça / Nas pobre paióça, da serra ao sertão.*).

Ademais, o eu lírico explicita outras identidades sertanejas, a saber: o *cabôco*, o *vaquêro* e o *mendigo*. Como diz Hall (2015, p. 12), “somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis”, de modo que se constrói significados e relações diferentes dependendo da identidade assumida.

Eu canto o cabôco com suas caçada – O *cabôco*, na sexta estrofe, apresenta a virtude da *corage* para enfrentar *as visage*. Segundo Cascudo (1999, p. 911), a visagem é “assombração, fantasma, alma do outro mundo, aparição sobrenatural [...] Forma indecisa, causando pavor.”. Constitui-se de aparições repentinas e temporárias de algum ser cuja forma é indefinida, que causa espanto, medo e pavor em determinada comunidade. As visagens habitam o imaginário popular na fronteira entre a realidade e a ficção, de maneira que são construídas narrativas de autorias indefinidas que circulam oralmente entre os habitantes de determinado lugar. Essas representações, que tencionam entre o real e o imaginário, participam do processo de construção das identidades sertanejas, encontrando repouso na memória coletiva e continuidade pela transmissibilidade através da voz dos narradores e poetas populares.

O *cabôco* deve ter *corage* para enfrentar *as visage*. A coragem é uma virtude histórica que está associada à figura do herói. Não existe herói sem coragem. Na Grécia, a virtude (gr. *ἀρετή*, *aretê*) tinha uma importância fundamental na dinâmica da *polis*, sendo a coragem uma das grandes virtudes que o homem deveria buscar. Aristóteles (1991), em sua *Ética a Nicômaco*, diz que o homem corajoso escolhe e suporta coisas porque é nobre fazê-lo, ou porque é vil deixar de fazê-lo. O cidadão e o herói gregos, portanto, deveriam buscar essa nobreza da alma, ser corajosos. Do mesmo modo, o *cabôco*, homem sertanejo, tem que

desejar e cultivar essa virtude porque, assim, ele demonstrará seu valor, sua nobreza. Caso contrário, o medo o dominará, e ele não será forte para enfrentar o sertão com suas adversidades.

No poema, o *cabôco* necessita ser corajoso para poder caçar, é uma questão de sobrevivência. Para tanto, precisa entrar nas matas, onde encontrará seu maior opositor, o *caipora*, a *visage* a que se refere o eu lírico. Segundo Cascudo (1999), a etimologia do nome vem de *caá* (mato) e *póra* (habitante, morador), de onde se compreende que é uma entidade que vive nas matas e florestas, protegendo-as do seu maior agressor, o homem.

A forma do(a) *caipora* é indefinida, varia de região para região. Cascudo (1999) diz que, do Maranhão para o Sul, é um *tapuia* escuro e rápido; na Bahia, é uma *cabocla* quase negra ou um negro vermelho, ou ainda um negrinho; em Pernambuco, aparece com um pé só (aproximando-se do saci), acompanhado pelo cachorro Papa-Mel; no Ceará (terra natal de Patativa do Assaré), ele tem a cabeleira hirta, olhos de brasa, cavalga no porco chamado *caititu*, agitando um galho de *japecanga*, engana os caçadores que não lhe trazem fumo e cachaça e surra impiedosamente os cachorros.

O caboclo mostra a sua coragem no confronto com o caipora, vencendo o medo, adentrando a mata, não sendo enganado, nem se perdendo no *caminho do mato*, realizando uma boa caça e voltando para sua casa com uma grande história para contar.

Há, dessa forma, a forte presença do folclore, das lendas e credices populares na poesia patativana, que vão constituindo o imaginário do homem sertanejo, enquanto tecem suas identidades, pelas vozes que circulam oralmente, sendo transmitidas de boca em boca, de geração a geração, tecidas na linguagem e na memória popular.

Observa-se, no poema abaixo, como o eu lírico refere-se a *cabôca*, enfatizando o gênero feminino na obra, que é contemplado em vários poemas.

Cabôca da minha terra

[...]

A sua pobre cabôca
É bela, forte e gentí,
Porém minha idéia é pôca
Mode eu dizê tudo aqui.
Tem ela o corpo composto,
Também a marca no rosto
Do quente só do sertão
E tem a cabeça chata
De tanto carregá lata
Com água dos cacimbão.

Ela não anda decente
Nem pissui inducação,

Pois veve constantemente
 De apragata ou pé no chão,
 Não tem de letra ricuço
 Não sabe fazê discuço,
 Não sabe lê nem contá,
 Pois não tem sabedoria,
 Mas faz renda, cose, fia
 E trabaia no tiá.
 [...]
 (ASSARÉ, 2003, p.344, 345)

A presença da mulher sertaneja está marcada em vários poemas em *Inspiração Nordestina*. No poema supracitado, o eu lírico estabelece um contraponto com a representação do *cabôco*, evidenciando a marcação do feminino, *a cabôca*. Atesta Woodward (2014, p. 10), “Os homens tendem a construir posições-de-sujeito para as mulheres tomando a si próprios como ponto de referência.” Desse modo, constitui-se as identidades femininas sertanejas, permeadas pelas vozes masculinas, oriundas do patriarcalismo e machismo estruturais das comunidades nordestinas.

O sujeito poético constrói várias representações para o sujeito cabocla: *é bela, forte e gentí*, tem o *corpo composto* e uma *marca no rosto* causada pelo *quente só do sertão*; *e tem a cabeça chata/ De tanto carregá lata/ Com água dos cacimbão*. Não possui *indução*, é analfabeta, não sabe realizar operações básicas de matemática, não sabe fazer *discuço*. Além disso, exerce as funções femininas construídas historicamente no sertão e que foram naturalizadas como sendo práticas femininas: *faz renda, cose, fia, E trabaia no tiá*. O eu lírico, ao representar a mulher sertaneja, projeta nela a concepção da sociedade patriarcal que forja as identidades para homem e mulher, implicando em discursos e práticas distintas, tendo a diferença como substrato da construção identitária de ambos sujeitos.

Para Hall (20014, p.112), “as identidades são as posições que o sujeito é obrigado a assumir, embora ‘sabendo’ [...], que elas são representações, que a representação é sempre construída ao longo de uma ‘falta’, ao longo de uma divisão, a partir do lugar do Outro.” Neste sentido, a diferença entre a identidade masculina e a feminina é marcada pela posição que esses sujeitos assumem nas relações sociais e nas práticas discursivas. Essa posição é ideológica, construída socialmente e que define o que é a prática feminina. Assim, o eu lírico identifica *a cabôca* como uma mulher para o casamento, que vive em função desse casamento, tendo seu futuro projetado para este ritual: “Pensando no casamento,/ Veve cheia de prazê”. (ASSARÉ, 2003, p. 346). Esta cabocla apresenta-se como uma subjetividade que não burla as regras que lhe são impostas: “O bêjo do atrevimento/ Não gosta de recebê./ Não gosta de certas graça/ E muntas vez até passa/ Dez ano sem namorá./ Esperando o noivo

amado” (ASSARÉ, 2003, p. 346). Ela assume, no jogo identitário, a posição de esposa obediente que segue as normas e regras definidas previamente pela sociedade patriarcal.

Em *Inspiração Nordestina* são construídas várias representações identitárias da mulher sertaneja. São representações cujos sentidos foram produzidos histórica e culturalmente no Nordeste, resultante de uma sociedade que tem o patriarcalismo como sistema dominante nas relações sociais. No poema, *O Puxadô de Roda*, tem-se a *Maroca*, que é representada como uma trabalhadora sertaneja, rapadeira de mandioca que participa do fazimento da farinha, possuidora de uma beleza única, de modo que o eu lírico constata: “Pois das casa de farinha/ A Maroca era a rainha/ No trabaio e na beleza”. (ASSARÉ, 2003, p. 23). Na casa de farinha, cada indivíduo tinha uma função no trabalho, a da Maroca era raspar a mandioca, ou seja, retirar-lhe a casca, preparando-a para ser ralada. A identidade da mulher sertaneja, nesta acepção, é construída na relação de trabalho com os outros trabalhadores da casa de farinha, em que cada um, seja homem ou mulher, realiza seu trabalho, numa relação de interdependência.

A sertaneja Maroca tensiona-se entre as representações de *santa* e *demônio*. A beleza que ela possui coloca-lhe neste estado de tensão. “Parecia essa serrana/ Uma santinha da igreja,/ Não havia praciãna,/ Praiana nem sertaneja/ Pra tê a beleza dela;/ Era a mais linda donzela/ Desta nossa redondeza.” (ASSARÉ, 2003, p. 23). Ela é comparada a uma santa (*santinha da igreja*), por sua beleza, pela simpatia e bondade. Entretanto, apresenta também a imagem de demônio, sendo denominada, pela mesma beleza, de *moça feiticêra*, cuja imagem carrega historicamente o estigma de serva do demônio, bruxa. Maroca representa a imagem de um ser híbrido: de rosto, era um anjo e de corpo, um demônio: “Aquele anjinho composto,/ Se era bem feito de rosto,/ de corpo dizia – Arreda!” (ASSARÉ, 2003, p. 22). Sua beleza possui uma face dupla, angelical e demoníaca, despertando desejos nos homens. Erotiza-se a imagem da raspadora de mandioca:

Quem tivesse reparado
Nessa franga de muié,
O corpo de balançando
No compaço do quicé,
Via no lugá dos peito
Dois catombinho bem feito,
Ficando assim parecido
Como dois pombinho fromoso,
Com seus biquinho teimoso
Querendo furá o vestido.
(ASSARÉ, 2003, p. 22)

O eu lírico, que se apresenta como uma identidade sertaneja masculina, lança seu olhar sobre a mulher, erotizando a sertaneja Maroca. Inicia animalizando a figura feminina, que é metaforizada em *franga*, depois sensualiza o trabalho da sertaneja na casa de farinha: o movimento que ela realiza para raspar a mandioca é visto de forma sexualizada; a imagem dos seios é comparada a dois *catombinhos*, dois *pombinhos fromoso* que, com seus bicos, furam o vestido. Esse modelo de sensualidade pode-se relacionar simbolicamente a *Madalena*, que se contrapõe ao de bondade figurada por *Maria*, de maneira que se constata que a identidade da sertaneja Maroca é construída na tensão entre estes dois modelos representativos, antagônicos mas complementares: de um lado *Anjo* e *Maria* e, de outro, *Demônio* e *Madalena*.

As identidades sertanejas permeiam o modo de ver e entender o lugar da mulher. No poema intitulado *Chiquita e Mãe Véia*, tem-se a representação de duas imagens femininas de sertanejas. *Mãe Véia* é representada como uma religiosa, faz preces, catequiza as crianças: “Quando Mãe Véia chamava,/ Nóis ia e se ajoeiava/ Como se faz na Igreja./ E Mãe Véia, paciente,/ Ia dizendo na frente:/ - Bendito e lovado seja/ Nosso Deus, nosso Jesus,/ Que pra nos livrá das curpa/ Morreu pregado na cruz.” (ASSARÉ, 2003, p. 29). Ela reproduz os padrões tradicionais de comportamento de gêneros, ditando o que o homem e a mulher sertaneja devem fazer: “Pruque Mãe Véia dizia/ Que as muié não se subia/ Nos pau, como os home macho.” (ASSARÉ, 2003, p. 30). Ademais, incorpora a figura da contadora de história, narrando os acontecimentos bíblico e religioso para as crianças por meio dos quais transmitia valores e regras: “Mãe Véia contava historia/ Iscoroçando argodão./ Falava em Nosso Senhor/ Quando neste mundo andou,/ Também em Nossa Senhora/ E nôtas coisa engraçada.” (ASSARÉ, 2003, p. 31).

Chiquita, por sua vez, é uma sertaneja representada com padrão de beleza europeu: branca (alva), loira, boca pequena, olhos verdes.

Chiquita era a mais bonita
Das menina desta terra,
Arva cumo aquela lua
Que nasce detrás da serra;
Seu cabelo fino e lôro
Tinha uma mistura de ôro
Que a gente via briá.
Sua boca, pequenina,
Corada, como a bonina,
E os óio da cô do má.
(ASSARÉ, 2003, p. 28)

A voz poética utiliza a estratégia comparativa para intensificar a beleza europeizada da mulher sertaneja. Ela é alva como a lua quando nasce por detrás da serra. Seu

cabelo é como o ouro. A boca é pequena e corada como a bonina (um tipo de flor) e os olhos da cor do mar, verdes. Essa beleza é tão louvada que alcança um caráter celeste, divino: “Me lembrando com sodade/ Da beleza e da bondade/ De um anjo que Deus me deu./ Uma menina bonita/ Que se chamava Chiquita” (ASSARÉ, 2003, p. 28). Percebe-se, neste caso, que a identidade da mulher sertaneja é construída pelo sujeito poético, tendo como parâmetro o padrão europeu de beleza, e não os traços da beleza local, nordestina, sendo essa beleza sacralizada, alcançando um ideal de perfeição, que não corresponde à realidade da mulher sertaneja, antes projeta-lhe um modelo inalcançável, remodelando sua identidade que se tensiona entre o “ser” e o “querer ser”.

O *vaquêro*, na sétima estrofe do poema *O Poeta da Roça*, constitui-se num tipo de sertanejo, que se apresenta *vestido de côro*. Sua roupa tem como base o couro porque é resistente ao ambiente hostil da caatinga, que se torna, no corpo do sertanejo, uma armadura contra as adversidades climáticas e ambientais. A maior virtude do vaqueiro é a *valentia* com a qual enfrenta *o tôro no mato fechado*,/ *Que pega na ponta do brabo novio*, ganha a *peleja* e recebe *lugio* do dono do gado.

O poema, a seguir, aprofunda ainda mais a discussão sobre a identidade do vaqueiro.

O Vaquêro

Eu venho dêrne menino,
Dêrne munto pequenino,
Cumprindo o belo destino
Que me deu Nosso Senhô.
Eu nasci pra sê vaquero,
Sou o mais feliz brasilêro,
Eu não invejo dinhêro,
Nem diploma de dotô.
[...]

Criei-me neste serviço,
Gosto deste reboliço,
Boi pra mim não tem feitiço,
Mandinga nem catirnbó [sic].
Meu cavalo Capuêro,
Corredô, forte e ligêro,
Nunca respeita barsêro
De unha de gato ou cipó.

Tenho na vida um tesôro
Que vale mais de que o ôro:
O meu liforme de côro,
Pernêra, chapéu, gibão.
Sou vaquêro, destemido,
Dos fazendêro querido,
O meu grito é conhecido
Nos campos do meu sertão.

[...]
(ASSARÉ, 2003, p. 136, 137)

O vaqueiro foi o grande responsável pelo acesso ao interior do Nordeste, o gado criou o caminho para o sertão. Neste sentido, o vaqueiro constitui-se como uma das primeiras representações do sertanejo nordestino. A identidade é uma construção histórica, forjada no tempo e no espaço. O vaqueiro tem a marca da história na sua construção identitária, carrega marcas simbólicas e materiais que atualizam seu passado. A valentia ou coragem é uma dessas marcas, era necessário destemor para adentrar a mata fechada e todos seus perigos, era necessário bravura para proteger e acompanhar o gado. As roupas de couro também são marcas desse passado que se atualiza, porque a mata fechada, a caatinga e o cerrado apresentavam seus perigos, por isso, precisava-se de uma armadura, uma proteção. Então, o couro foi curtido e trabalhado para atender essa necessidade.

Assim, as “unidades” que as identidades proclamam são, na verdade, construídas no interior do jogo do poder e da exclusão; elas são o resultado não de uma totalidade natural inevitável ou primordial, mas de um processo naturalizado, sobredeterminado, de “fechamento.” (HALL, 2014, p. 111)

Com base nesse pensamento, observa-se que, não obstante ser uma construção histórica, o eu lírico naturalizou o processo, atribuindo sua condição de vaqueiro a um destino forjado por Deus: *Eu venho dêrne menino,/ Dêrne munto pequenino,/ Cumprindo o belo destino/Que me deu Nosso Senhor*. O processo de naturalização não lhe permite enxergar outras possibilidades, senão a de vaqueiro: *Eu nasci pra sê vaquero*. Ademais, ele demonstra felicidade pela sua condição social: *Sou o mais feliz brasileiro,/ Eu não invejo dinhêro,/ Nem diploma de dotô*.

Woodward (2014, p. 12) diz que “O *social* e o *simbólico* referem-se a dois processos diferentes, mas cada um deles é necessário para a construção e a manutenção das identidades”. A identidade é uma construção social, tecida nas relações que os sujeitos estabelecem entre si e disso resulta suas representações simbólicas. O sujeito vaqueiro estabelece-se a partir da relação com o sesmeiro, fazendeiro, latifundiário. Daí decorrem várias consequências: não era dono da terra, não era dono do gado, não ascendia socialmente, vivia em condição de subserviência, e tudo isso se atualiza no presente histórico.

O eu poético dá ênfase em várias representações simbólicas do vaqueiro: as roupas que usa, a saber: *linforme de côro, pernêra, chapéu, gibão*. O *cavalo Capuêro* que é *corredô, forte e ligêro*, com o qual adentra a mata e conduz o gado. O *gado* que pertence ao patrão, que pode ser um *tôro brabo* que testará sua *valentia*, ao que aquele reage: “Que eu dou

de chapéu de côro/ Na testa de quarqué tôro/ Que não qué me obedecê.” (ASSARÉ, 2003, p. 137). O *aboio* que canta para conduzir o gado ao pasto e retorná-lo para o *currá*. A *mata fechada* da *caatinga* com suas espécies típicas, como *unha de gato*, *cipó*. A *toada* e o som da *viola* que são a trilha sonora de suas sagas pelo sertão: “É uma viola magoada,/ Bem chorosa e apaxonada,/ Acompanhando a toada/ Dum cantadô do sertão.” (ASSARÉ, 2003, p. 138). Esse conjunto de representação simbólica constrói significados que atuam na construção das identidades sertanejas, como corrobora Woodward (2014, p.18), “É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos.”.

O *mendigo*, na oitava estrofe do poema *O Poeta da Roça*, é apresentado pelo eu lírico como aquele que não tem *casa* e *pão*, constituindo-se, desse modo, na categoria mais marginalizada no sertão. O sujeito lírico assim o descreve: *de sujo farrapo, coberto de trapo, que chora e tomba* [de fome]. A imagem construída do *mendigo* é de total degradação, um ser humano numa situação deplorável de vida, que se apresenta em condições piores que “*O bicho*” de Manuel Bandeira.

O bicho

Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem.
(BANDEIRA, 2010, p. 119)

Neste poema, o homem, em condição de *bicho*, famélico, lutando pela sobrevivência, encontrou comida na *imundície do pátio*, *entre os detritos* e, então, animallescamente *engolia com voracidade*, saciando, assim, sua fome. De outra sorte, o homem sertanejo, na condição de *mendigo*, numa terra seca, sem teto, sem água, sem comida, pede *socorro dos home*, mas não o encontra. Dessa maneira, tem o destino mais trágico que o *bicho* de Bandeira: ele maltrapilho, faminto, sem esperança, sem sorte, *tomba de fome*.

O *mendigo* representa, também, o sertanejo abandonado pelo poder público, o qual sofre as consequências das intempéries ambientais e climáticas da *caatinga* e, não tendo como se proteger, numa situação de total vulnerabilidade e sofrimento, pede socorro e

proteção ao governo, todavia este não responde ao seu pedido; e quando o faz, oferece-lhe um socorro mascarado para atender o interesse dos ricos, conforme denuncia Leite (2015, p. 256), “Cada seca, e por vezes a simples ameaça de uma estiagem, transforma-se numa operação política que, em nome do socorro aos flagelados, carrega vultosas verbas para abertura de estradas e, sobretudo, a construção de açudes nos criatórios.”.

Percebe-se, então, nos poemas analisados anteriormente, o desdobramento da identidade sertaneja, que não pode ser definida como única porque existem várias representações que vão se manifestando em contextos sociais diferentes, ou que participam do mesmo contexto, porém com posições diferentes, tais como camponês, poeta, caboclo, vaqueiro e mendigo.

No poema *O puxadô de roda*, estruturado em décimas com sextilhas intercaladas, o eu lírico critica a influência da civilização na vida do camponês sertanejo e a chegada de artefatos tecnológicos (motor) no campo.

O puxadô de roda

Seu moço, eu peço perdão,
 Não tenha raiva de mim,
 Mas a civilização
 Faz coisa que eu acho ruim;
 Os engenheiro mecano,
 Francês, inglês, mericano,
 Se larga de seus coidado
 E faz certos objeto
 Pra buli com quem tá queto
 No seu canto, sossegado.
 (ASSARÉ, 2003, p. 18)

Segundo Woodward (2014), a identidade implica relação e é marcada pela diferença. Neste sentido, tem-se, no poema em questão, um eu lírico que se apresenta como um matuto camponês que estabelece relação com o homem citadino e, nesta relação, marca sua diferença, uma vez que, sendo camponês, sua vida tem um ritmo diferente da cidade: o tempo passa mais devagar, as distâncias são mais longas, a tecnologia é incipiente, de forma que as relações sociais são díspares. Já o seu interlocutor, o homem da cidade, opõe-se nessa relação ao sertanejo, sendo o seu diferente, o outrem como quem ele estabelece uma oposição relacional.

O sujeito poético entende que os agentes da tecnologização (*os engenheiro mecano*) produzem objetos tecnológicos para desestabilizar a vida do homem (*Pra buli com quem tá queto*), desorganizar o *modus vivendi* tradicional do camponês. Assim, é demarcado visivelmente o lugar de onde o sujeito lírico fala: o campo, contrapondo-se à cidade e a todos

seus agentes e elementos, de modo que se posiciona ideologicamente contrário ao discurso cidadão de progresso tecnológico, materializado no motor (*motô*), que substituiu vários processos feitos à mão ou à tração animal. No poema em questão, o motor substituiu o trabalho manual na casa de farinha, o que gerou várias consequências que o eu poético reclama.

Seu moço, uma farinhada
 Foi durante a minha vida
 A coisa mais animada,
 Mais boa e mais divertida
 Que eu já encontrei na terra;
 Mas quando chegou na serra
 O danado do motô,
 Este estrangeiro enxerido,
 Fazendo grande alarido,
 O meu prazê se acabou.
 (ASSARÉ, 2003, p.26)

A voz lírica rememora o processo de produção da farinha, em que ocorria as interações entre os membros do grupo (*cuzinhêra, lavadêra, rapadêra, puxadô*). Com o advento do motor, as coisas mudaram na casa de farinha. A tecnologia mecanizou os processos e o homem, quando não o substituiu, retirando o prazer das interações face a face, tornando-lhe numa engrenagem do sistema, por isso, o descontentamento do eu poético, que não se identifica com este homem tecnológico, preferindo manter a ciência, os saberes, a tradição, os costumes e o *modus vivendi* do homem do sertão.

Segundo Hall (2015, p.12), “A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.” Não existe uma identidade que não sofra transformações; a mudança está intrínseca ao processo, modificando as representações dos sujeitos. Evidencia-se, no poema, que a chegada do motor no campo transformou as relações sociais e modificou as identidades dos sujeitos da casa de farinha.

Antes o processo da produção de farinha era todo manual, a roda de ralar mandioca era girada pelos *puxadores* para que gerasse energia cinética a fim de mover o ralador. Esses puxadores imprimiam um movimento harmonioso e ritmado para mover a roda; toadas eram cantadas, a música e a poesia embalavam a roda num momento de intensa felicidade. O eu lírico, que se identifica como *puxadô de roda*, recorda-se das ações, modificadas com o advento do motor: “Quando eu pego a me lembrá/ Das farinhadas de otrora,/ Quando a roda eu sacudia, que ela zinia, zinia,/ Zinia como um pião,/ E tão depressa rodava, [...] Gritando e dizendo graça,/ Cantando e a jogá potoca,/ Eu fazia virá massa/ Um putuci de mandioca;”. (ASSARÉ, 2003, p. 19).

Agora, o processo mecanizou-se, o motor substituiu os puxadores. Aqui, ocorre uma mudança radical: o apagamento de uma função na estrutura constitutiva da casa de farinha, formadas por vários sujeitos: *puxadô, rapadêra, lavadêra, cunzinhêra, fornêro, prensêro* etc. O *puxadô* perde sua função, que é ocupada pelo *motô*. O sujeito é substituído pelo objeto, fenômeno que ocorre na sociedade industrial e tecnológica: *Ninguém vê mais os cabôco/ Que gritava dando sôco, Puxando os vêio da roda.* (ASSARÉ, 2003, p. 27). Para um homem citadino e industrial, esse processo é positivo porque gera uma produção maior e diminui o tempo e os custos de produção. Todavia, para o eu lírico, que é um puxador de roda, um camponês sertanejo, esse processo é um retrocesso para as relações humanas na casa de farinha e no campo, e expressa sua profunda tristeza: “Mas perdi todo o prazer/ Quando vi aparecê/ Esta horrive novidade/ Fazendo um doido baruio,/ Cheio de império e de orgúio,/ Fedendo a civilidade.” (ASSARÉ, 2003, p. 26).

A poesia, a cantoria, as toadas e a diversão cessaram com a introdução do motor na casa de farinha, foram substituídas pelo *baruio*, representado no poema com a seguinte onomatopeia: *pôpôpô*. Os processos mecânicos, industriais e tecnológicos tendem a substituir o sujeito por objetos que realizem seu trabalho, tendem a objetificar os sujeitos que realizam as operações, imprimindo o domínio da tecnologia sobre o homem. São processos em que dominam a velocidade, a eficiência, a produção em série e a maximização do lucro, nos quais não têm lugar a poesia, a música ou qualquer forma de expressão artística que desperte a sensibilidade e torne as relações humanas mais felizes, divertidas e leves. De acordo com Paz (2012, p. 48), “O poema se alimenta da linguagem viva de uma comunidade, de seus mitos, seus sonhos e suas paixões, ou seja, de suas tendências mais secretas e poderosas”. Daí decorre que a poesia só encontra lugar onde há interação entre pessoas, no seio das comunidades que utilizam a língua para além das funções pragmáticas do cotidiano, que lhe atribuem um valor estético, expressando seus sentimentos e pensamentos mais profundos.

Para Hall (2014), as identidades só podem ser lidas a *contrapelo*, isto é, não como algo que fixa o jogo da diferença em um ponto de origem e estabilidade, mas como aquilo que é construído na *différance* ou por meio dela, sendo constantemente desestabilizado por algo que deixa de fora. Sendo assim, todas essas mudanças que ocorreram na casa de farinha denunciadas pela voz lírica que, na posição de puxador, reclama-as, atestam as transformações no espaço, no tempo e nas relações sociais que implicam em produção de outros significados e representações para os sujeitos que formam a estrutura da casa de farinha. A mecanização da produção de farinha com o advento do motor, que se constitui

neste caso na *différance*, causam um processo de desestabilização, como aponta Hall (2014), nas identidades constitutivas da casa de farinha.

No poema *Cante lá, que eu canto Cá*, evidencia-se também o processo de construção de identidade modulado pela diferença (*différance*):

Poeta, cantô da rua,
 Que na cidade nasceu,
 Cante a cidade que é sua,
 Que eu canto o sertão que é meu.
 Se aí você teve estudo,
 Aqui Deus me ensinou tudo,
 Sem de livro precisá,
 Por favô, não mexa aqui,
 Que eu também não mexo aí,
 Cante lá, que eu canto cá.
 [...]

Pra gente cantá o sertão,
 Precisa nele morá,
 Tê armoço de feijão
 E a janta de mucunzá,
 Vivê pobre sem dinhêro,
 Trabaiano o dia intêro,
 Socado dentro do mato,
 De apragata currulepe,
 Pisando inriba do estrepe,
 Brocando a unha-de-gato.
 (ASSARÉ, 2003, p. 275, 276)

O eu poético marca sua posição como sertanejo, contrapondo-se ao homem da cidade. Neste sentido, o espaço é fundamental para a constituição das subjetividades. No sertão, instaura-se um tipo de subjetividade distinta da cidade em virtude das relações espaciais e sociais. A construção linguística *Cante lá, que eu canto cá* marca a diferença, o uso dos dêiticos “lá” e “cá” indicam e delimitam o lugar de fala do sujeito que, a partir dele, enuncia seu discurso, baseado na experiência adquirida pela vivência no sertão: *Pra gente cantá o sertão, Precisa nele morá*.

O sujeito poético mora na *paióça*, trabalha na *roça*, planta *feijão e mio*, do qual faz o *mucunzá* para o *jantá*. Na *roça*, trabalha o dia inteiro, *socado* dentro do *mato*, de *apragata currulepe*, *pisando inriba do estrepe*, *brocando a unha-de-gato*, e com sua *inxada* vai limpando, cortando e plantando os alimentos para sua subsistência. A *roça* constitui-se num lugar dentro do sertão, que se diferencia da cidade, por apresentar elementos nos quais a natureza predomina e oferece ao homem as condições para sobreviver, é o lugar de trabalho do sertanejo roceiro.

Ademais da roça, o poema apresenta outro espaço, o *mato* (ou *a mata*) que se constitui na própria natureza sem ou com pouca ação antrópica, que se desdobra na flora (*jatobá, gamelêra, trapiá, cipó, abroio, fulô*) e a fauna, cujas espécies são citadas em outros poemas: *brabulêtas (borboletas), beija-fulô (colibris), graúna, sabiá, rola, nambu, juriti, xexéu, canário, viana, galo de campina, vagalume, garça, abêia, cobra*. No poema *O Doutor Raiz*, é apresentada uma grande quantidade de espécies botânicas da mata: *mulungú, carnaúba, tatajuba, manacarú, rama de melão, malva, gordião, cedro, laranjinha, cabacinha, rompe-gibão, gameleira, pau mocó, jurema preta, quina-quina, jabotazeiro, coqueiro, açoita-cavalo, esporão de galo, João Mole, pereiro, pequi, aroeira, oiticica* etc. O sujeito poético sente-se parte dessa natureza, participe dela, retirando-lhe o que é necessário para viver, tem consciência de preservá-la, de modo que vive harmoniosamente com ela.

No poema *A Estrada da minha Vida*, o eu lírico estreita ainda mais a relação com a natureza:

Viajei de passo lento,
Pisando rosas e relvas,
Ouvindo a cada momento
Gemer o vento nas selvas;
Colibris e borboletas
Dos ramos das violetas
Vinham render-me homenagem
E do cajuzeiro frondoso
O sabiá sonoro
Saudava a minha passagem
(ASSARÉ, 2003, p. 203)

Note-se que não é uma relação estática. O eu poético interage com a natureza. Ela, por sua vez, reconhece-o como interlocutor e estabelece comunicação, de maneira que lhe rende homenagem e saúda a sua presença. A flora (*rosas, relvas, violetas, cajuzeiro*) e a fauna (*colibris, borboletas, sabiá*) reconhecem o homem não como inimigo, mas como seu igual, ou seja, um elemento integrante da totalidade da natureza. O sujeito lírico reconhece também essa interdependência e totalidade, ao que enuncia: “Desde a terra ao grande espaço,/ Eu tudo eu notava um traço/ Do pincel da Natureza.” (ASSARÉ, 2003, p. 203).

Da relação entre o sujeito e a natureza, surge a poesia, o *entre-lugar*, onde a subjetividade manifesta-se, mostrando os sentimentos, pensamentos, sentidos e sensações que resultam do encontro entre sujeito e mundo. A voz lírica enuncia:

Canto as fulô e os abroio
Com todas coisa daqui:
Pra toda parte que eu óio
Vejo um verso se buli.
Se às vêz andando nos vale
Atraz de curá meus male
Quero repará pra serra,

Assim que eu óio pra cima,
Vejo um diluve de rima
Caindo inriba da terra.
(ASSARÉ, 2003, p. 278)

A poesia é um *entre-lugar*, ela não está na natureza, nem no sujeito, mas na interação entre ambos. Se o homem não se comunicasse e não agisse no mundo, seria ensimesmado, recluso no claustro da sua consciência, um solitário, sem linguagem. Entretanto, foi dotado da capacidade de interação: agir, atuar, comunicar-se, dialogar, de forma que pode perceber e interagir com a natureza, ao mesmo tempo em que esta age sobre ele, num movimento dialético, que resulta em sínteses, sendo uma delas a poesia, que atua de volta sobre o homem, formando e transformando sua constituição identitária, seu modo de ver, compreender e agir sobre o mundo em que vive. Neste sentido, Paz (2012, p. 163) enuncia que “A poesia é revelação de nossa condição e, por isso mesmo, criação do homem pela imagem. A revelação é criação. A linguagem poética releva a condição paradoxal do homem, sua ‘outridade’, e assim o faz realizar o que é.” A poesia desvela a condição do humano, porque ela é o *entre-lugar*, o espaço onde ocorre a interação entre sujeitos e mundos, de modo que forma e transforma as subjetividades, criando, dessa forma, representações sobre o indivíduo e a sociedade.

Assim diz o eu poético: *Pra toda parte que eu óio/ Vejo um verso se buli*. Ao lançar o olhar sobre a natureza, o verso nasce. Em qualquer parte, está a poesia, basta tão somente um olhar diferenciado do observador. A poesia pressupõe, então, além do sujeito, o espaço poético, que não é o mesmo espaço físico, geográfico, natural, mas o espaço que surge entreposto ao material, o espaço da percepção, *entre-lugar* onde a subjetividade dialoga com o mundo. Neste caso, o espaço natural é a mata, nela estão as *fulô, abroio, vale, serra, terra, chuva, passarinho*. Tudo isso é visível a qualquer observador, mas nem todos lançam um olhar diferente, para além da materialidade. O poeta é aquele que percebe fora da normalidade, enxerga com outro olhar, percebe a poesia na natureza: *Vejo um diluve de rima/ Caindo inriba da terra*. O lugar poético surge nesse momento, como *entre-lugar*, que perpassa pelo observador e a natureza observada, de forma que a cada olhar, a percepção muda, o espaço muda, o sujeito muda e, conseqüentemente, os sentidos e as representações são ressemantizados.

O eu lírico apresenta uma subjetividade que se entrelaça na natureza, sendo formada e transformada na própria natureza, dessa forma, o sujeito torna-se sua parte integrante e indissociável. O homem encontra na natureza sua condição natural de integração e participação da *natura*, não existe separação entre ambos, de modo que se processa o

reconhecimento da parte no todo, nascendo, assim, o respeito, a convivência harmoniosa, a colaboração e a unidade. Dessa forma, homem e natureza se implicam numa relação de pertencimento, onde são construídos sentidos e representações do homem sertanejo, que encontra na natureza sua fonte de vida, suas experiências profundas e seu sentido existencial.

No poema *Inlustríssimo Senhô Doutô*, constrói-se uma representação do sujeito que se posiciona no espaço da *mata*, que se confunde com a própria identidade do poeta Patativa do Assaré.

[...]
 Mas eu quero lhe contá
 As coisa aqui cumo é.
 Eu pertenco ao Ceará,
 Nasci aqui no Assaré
 Mas porém Deus que é bondoso
 E misericordioso,
 E é potretô munto exato,
 Graças à bondade sua
 Não nasci dentro da rua,
 Foi aqui mêrmo nos mato.

Eu criei-me entre as mutuca,
 Andando nesses biboque
 Onde a gente arma arapuca
 E se atira de badoque,
 Onde a mansa rôla chora
 E se escuta à toda hora
 O gaitéa do novio,
 E onde a ribusta cabôca
 Traz um cigarro na boca
 Feito de páia de mio.
 (ASSARÉ, 2003, p. 71)

O eu lírico apresenta-se como *cantadô do sertão*, cearense, da cidade de Assaré, que nasceu nos *mato* (Serra de Santana). Essa representação configura-se com a do próprio poeta, que se utiliza da forma literária para projetar sua subjetividade. Tem-se, dessa forma, no sujeito poético um *alter ego* de Patativa do Assaré, que não corresponde a uma identidade fixa, mas numa aproximação sempre sujeita a mudanças.

O sujeito poético mostra-se como um *matuto*, que literalmente significa quem vive no *mato*. Criou-se entre as *mutucas*, o termo tem origem no tupi *mu'tuka*, que significa *picar, furar, cutucar, pungir*. Percebem-se vários elementos simbólicos que atuam na constituição do sujeito: *arapuca* – armadilha feita para pegar pássaros ou outros animais; *badoque* – estilingue usado para pegar passarinhos; *rôla* – ave da mesma família das pombas; *cigarro de paia de mió* – um cigarro forte, feito na roça com a palha do milho (Note-se que quem fuma o cigarro é *a cabôca*, pois era um hábito comum também entre as mulheres sertanejas); *Apragata currelepe* – sandálias de couro para trabalhar na roça, desbravar o mato.

Da mata provém sua alimentação, assim, o matuto em seu desjejum toma *chicra de café*, nas outras refeições come *jirmum, melancia, mio, feijão, farinha, capão de chiquêro*. Utilizam-se alguns termos e expressões como *inté a barriga enchê* (comer muito, ficar satisfeito, ao ponto de aumentar o tamanho da barriga), *bóia* (comida), *cumê* (refeição, sinônimo de *bóia*).

O eu lírico fala da *feira de São João*, que se trata de um festejo dedicado a São João Batista cuja data é 24 de junho, mas a comemoração ocorre durante todo o mês.

[...]
 Quem é que escuta e não goza
 Numa noite de São João,
 Uma toada sodosa
 Do cabôco do sertão?
 A gente uvindo a toada
 Sente a arma apaxonada
 E o coração dando sôco,
 Querendo saí pra fora,
 Promode uvi a sonora
 Da viola e do cabôco.
 [...]
 (ASSARÉ, 2003, p. 74)

Esta celebração foi trazida pelos portugueses e marca o solstício de verão, ocorre em toda Europa. Tem origem pagã, mas foi cristianizada, sendo dedicada a São João Batista, por ser o primeiro mártir da igreja. A festa de São João, como ficou conhecida, constitui-se num símbolo da cultura nordestina, é uma marca da identidade sertaneja. Essa festa era denominada pelos portugueses de *joanina*, mas, no Brasil, passou a ser chamada de *junina*, referente a junho, na qual se homenageiam Santo Antônio (12 de junho), o santo casamenteiro, e São Pedro (29 de junho), primeiro Papa da Igreja. O poema demonstra um sentimento profundo do sertanejo pela festividade (*Sente a arma apaxonada/ E o coração dando sôco*), que envolve a alma e o corpo, embalados pelo som das *toadas* e da *viola*.

A música é a alma da Festa de São João porque traz alegria, desperta os sentimentos, produz sensações e prazeres que são alimentados durante a celebração. Neste contexto, surge o baião, música seguida de dança, que embala as festas juninas, tendo, na voz de Luiz Gonzaga, sua maior expressão. Segundo Albuquerque Jr (2011), Luiz Gonzaga assume a identidade de “*voz do Nordeste*”, que, com sua música, acompanhada por sua sanfona, pretendia despertar o máximo de interesse pela cultura, tradição e problemas do sertão. No poema *Aos Reis do Baião*, Patativa do Assaré faz uma homenagem ao cantor: “Cabôco Luís Gonzaga!/ Tu é do céu de Nabuco,/ A estrela que não se apaga,/ Gulora de Pernambuco./ Tu é o dono da conquista,/ O mais fino e grande artista/ Que canta o baião pra

nós,/ De alegria pressiona/ Quem ouve a tua sanfona/ Ligada na tua voz.” (ASSARÉ, 2003, p. 144). Além do baião, outros ritmos musicais e danças embalam as festividades, como xaxado, xote e o forró.

A música de Gonzaga fala ritmicamente de uma terra que se entranha na alma e no corpo do ouvinte, arrastando seu ouvido, sua cintura, seus quadris, arrastando seus pés. Nordeste da dor, que geme nas toadas, Nordeste da alegria que dança no forró, Nordeste sensual no esfregar-se dos corpos no xote. Músicas que agenciam, na verdade, diferentes experiências visuais e corporais, produzindo diferentes decodificações, diferentes Nordestes. (ALBUQUERQUE JR, 2011, p. 181)

A música, como se percebe, penetra nas subjetividades, constrói representações e sentidos, aciona as melodias e ritmos que comunicam a condição do humano. Dessa forma, partindo de experiências e ambientando outras experiências, fala de vários sertões, de várias vozes e sujeitos, contribuindo para a formação das identidades sertanejas.

A fogueira é um elemento muito importante nas festas juninas. No poema *A fogueira de São João*, evidencia-se esta relevância.

Meu querido e nobre santo,
Que a gente qué e ama tanto,
Sua fogueira é o encanto
Da gente do meu sertão.
Não pode sê calculada
A porva que vai queimada
Nessas noite festejada
Da fogueira de São João,
[...]
(ASSARÉ, 2003, p. 128)

O fogo é símbolo de purificação, de transformação e de transcendência, ligado ao espírito e ao corpo, símbolo de conhecimento e sexualidade. Na Europa pré-cristã, a fogueira era acendida no solstício de verão (*Midsummer*) para agradecer aos deuses pela vida, espantar os maus espíritos e pedir uma boa colheita. Na tradição cristã, está associada ao nascimento de São João Batista, quando Isabel, para anunciar a Maria que o profeta havia nascido, acendera uma fogueira. Na festa junina, representa a presença do sagrado, a proteção dos santos, alegria, fé, luz e esperança para os brincantes: “A cinza santa e sagrada/ De sua fogueira amada,/ Com fé no peito guardada/ Quem tira um pôquinho dela/ Depois que se apaga a braza/ E bota em roda da casa,/ Na vida nunca se atrasa,/ Se defende das mazela.” (ASSARÉ, 2003, p. 131).

O imaginário construído pelo folclore, lendas, mitos, estórias e superstições atuam na construção identitária do sertanejo, numa fronteira estreita entre a realidade e a imaginação. Segundo Cascudo (2006, p. 53), “A tradição reúne elementos de estórias e de história popular, anedotas reais ou sucessos imaginários, críticas sociais, vestígios de lendas,

amalgamados, confusos, díspares, na memória geral. Confundem-se com certas superstições.” O imaginário é uma zona de fronteira, de indeterminação que perpassa pela cultura, religião e relações sociais. O poema *No meu Sertão* expõe as superstições que habitam o imaginário dos sertanejos.

A gente do meu sertão
 Tem a vida acotelada.
 Nas noite de sexta-feira
 Caçadô não faz caçada,
 Temendo grande desgraça.
 No meu sertão ninguém passa
 Entre dois pau de portêra,
 Pois é grande o sacrifício,
 Se arrisca a pegá feitiço
 Da gente catimbózeira.
 (ASSARÉ, 2003, p. 125)

O eu lírico fala das noites de sexta-feira, que estão associadas às assombrações, ao azar, as estórias de terror. Fantasmas aparecem, visagens assombam, almas penadas passeiam pelas ruas, enfim, o Trancoso manifesta-se assustadoramente aos sertanejos. Lugares devem ser evitados, rituais devem ser seguidos, dessa forma, *caçadô não faz caçada* e *ninguém passa entre dois pau de portêra*, não se deve *sentá no batente*, nem *uni chapéu desemborcado*, evita-se encontrar com *gato preto*, não se pode *sentá em pedras de amolá foice, machado, facão, faca e roçadêra*, não se deve *comê banana geme*. Essas proibições devem ser seguidas à risca, o sertanejo tem que ser *cuidadoso*, ter *precação*, ser *resguardado*, porque senão pagará as consequências: fica *sem sorte, zelé, fica sujeito a caboge, mandinga e quarqué azá, malassombrado, agôro, agôração e cafinfa*. Se a *muié do sertanejo comê banana geme*, ela vai *tê dois fio duma vez*. Todas essas simbologias, crenças e representações constroem o imaginário dos sertanejos, operando cotidianamente, sendo reforçado pelas narrativas recorrentes que, pela repetição, criam tradições, consolidando historicamente num dado tempo e espaço as representações que significam e ressignificam as identidades sertanejas, gerando pontos de estabilidade (demarcação de traços), susceptíveis a mudanças.

Existem, na sociedade, conflitos entre diversos tipos de identidade, uma vez que há identidades relacionadas a grupos minoritários e identidades relacionadas a grupos hegemônicos, o que revela as relações de poder que operam na dinâmica social. O conflito e a contradição são inerentes às formações e transformações das identidades. Castells (1999) apresenta 3 tipos de identidades, a saber: a legitimadora, a de resistência e a de projeto. A primeira é a identidade hegemônica que domina todas as demais; a segunda é a identidade dos grupos minoritários que resistem às opressões da primeira; e a terceira é quando a identidade de resistência se projeta para ganhar espaço de poder na sociedade e criar novas identidades.

Neste contexto, a representação de sertanejo constitui-se como uma identidade de resistência que se conflita com as identidades hegemônicas. Albuquerque Jr (2011, p. 61) diz que

A formação discursiva nacional-popular pensava a nação por meio de uma conceituação que a via como homogênea e que buscava a construção de uma identidade, para o Brasil e para os brasileiros, que suprimisse as diferenças, que homogeneizasse estas realidades.

O projeto de homogeneização identitária do Brasil faliu em virtude da diversidade do país, de modo que emergiam várias identidades, tornando-se impossível a sustentação de uma identidade unívoca. No poema “*Seu Dotô me Conhece?*”, apresenta-se a construção de uma identidade sertaneja forjada na luta, que resiste às forças do sistema capitalista que a marginaliza nas relações políticas, econômicas e sociais. Assim diz o eu poético: “Eu sou da crasse matuta,/ Da crasse que não desfruta/ Das riqueza do Brasi.” (ASSARÉ, 2003, p. 112). Percebe-se que existe uma consciência de classe (*crasse matuta*) e que esta está excluída social e economicamente da sociedade brasileira, entretanto imprime na luta sua resistência contra as identidades dominantes. Castells (1999, p. 25) fala que “É provável que seja esse o tipo mais importante de construção de identidade em nossa sociedade. Ele dá origem a formas de resistência coletiva diante de uma opressão.”

O processo de exclusão tenta negar a legitimidade da identidade de resistência, mas, por outro lado, é o que condiciona as forças necessárias para que a consciência de classe surja, já que os indivíduos identificam algo em comum entre si, a exclusão, unindo-se ideologicamente contra essa condição, na busca por reconhecimento e superação da sua condição atual. Essa exclusão ocorre de diversas formas, das quais destacam-se a social, a econômica e a política; contra todas elas o sertanejo, enquanto sujeito, luta e resiste.

[...]
Sou aquele que conhece
As privação que padece
O mais pobre camponês;
Tenho passado na vida
De cinco mês em seguida
Sem comê carne uma vez.

Sou o que durante a semana,
Cumprido a sina tirana,
Na grande labutação,
Pra sustentá a fâmia
Só tem direito a dois dia,
O resto é para o patrão.

[...]
(ASSARÉ, 2003, p. 112)

Como se percebe, o eu lírico fala da exclusão social e econômica que vive. Ele sofre privação de comida, de água, de terra, de moradia, isto é, está marginalizado socialmente, sem os direitos básicos que um cidadão deve ter; até o direito à vida, o mais importante de todos, é-lhe afetado, visto que muitos morrem de fome e sede.

Sou o sertanejo que cansa
De votá, com esperança
Do Brasí fica mió;
Mas o Brasí continua
Na catinga da perua:
Que é: - pió, pió, pió...
(ASSARÉ, 2003, p. 113)

O sertanejo está excluído também dos processos políticos, sendo que o único ato político que exerce é o voto, que não se dá de forma livre e consciente, todavia ideológico e economicamente manipulado por mentiras, falsas promessas e compra de votos. E a cada eleição nada muda, o sistema continua o mesmo, as condições sociais inalteradas, para a tristeza e decepção do eu poético que, com um pessimismo justificado e sem esperança de mudanças, assim diz: *Mas o Brasí continua/ Na catinga da perua:/ Que é: - pió, pió, pió...*

Como foi dito, se por um lado esse processo de exclusão penaliza o sertanejo, por outro lado, o fortalece como sujeito social, classe, grupo, para contrapor-se às opressões que lhe são impostas. Diz (Woodward, 2014, p. 39), “Os processos históricos que, aparentemente, sustentavam a fixação de certas identidades estão entrando em colapso e novas identidades estão sendo forjadas, muitas vezes por meio da luta e da contestação política.” Desse modo, as identidades sertanejas foram e continuam sendo urdidas histórica e socialmente, num processo contínuo, através da luta e da resistência aos fatores climáticos, ambientais, políticos, econômicos e sociais.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conceito de identidade exige uma discussão que nunca se fecha, porque ele é móvel, plural e desloca-se no tempo e no espaço. Neste sentido, o trabalho do pesquisador é mapear num dado momento as representações e seus sentidos. Segundo Laclau (1990 apud Hall, 2014) o deslocamento opera desarticulando as identidades estáveis, abrindo, dessa forma, novas possibilidades de articulações, isto é, criação de novas identidades, a produção de novos sujeitos. Assim, definir identidade é uma tarefa de Sísifo, a pedra sempre escapa das mãos, rolando montanha à baixo, o que parece perturbador. A identidade é um conceito que não se fecha, está em movimentação contínua como a “pedra”.

A obra *Inspiração Nordestina* (2003) é um marco na trajetória de Patativa do Assaré, assinala a passagem da sua produção exclusivamente oral para o registro escrito, de modo que esse texto poético constitui-se num registro que carrega marcas da oralidade, caracterizando-se como um texto misto. Na obra, as identidades sertanejas mostram-se através do imaginário, da cultura, da linguagem, das relações sociais etc. O sertanejo como sujeito estabelece relações e se opõe as outras identidades, assumindo posições discursivas, se deslocando nelas, podendo até ocupar posições contraditórias entre si, emergindo desse jogo discursivo, as representações e seus efeitos de sentido.

Percebeu-se que Patativa do Assaré intencionalmente construiu seus poemas na linguagem matuta ou na linguagem culta, de forma que quando queria caracterizar o sertanejo, o fazia, a começar pela linguagem, construindo eu lírico cuja fala representava a fala real do matuto. A análise centrou-se mais nos poemas matutos, nos quais o eu lírico fala em primeira pessoa, manifestando na própria linguagem sua identidade. Linguisticamente esse processo dá-se pelo uso de vocábulos, palavras, expressões e construções sintáticas típicas do falar sertanejo que se fazem evidentes na voz lírica. A intenção, segundo Patativa, é fazer saber “o que é a nossa linguagem, a nossa expressão e nossa gíria e tudo, é aqui no Nordeste”. (CARVALHO, 2000, p. 148).

Dessa forma, os conceitos de oralidade e identidade se relacionam, mostrando o sertanejo, suas relações sociais, sua cultura, sua linguagem, seu *modus vivendi*, suas crenças, seus valores etc.; e, quando tudo isso penetra na poesia patativana, um universo de possibilidades se abre, os sentidos se ampliam, mundos são criados, sujeitos construídos, espaços desterritorializados, memórias ressignificadas, a linguagem produz mundos que dialogam, criam conexões, teias de significados, de modo que emergem identidades para o

sujeito poético, manifestadas textualmente e, mais especificamente, pela voz lírica que, através do poema, enuncia-se ao leitor/ouvinte.

Segundo Brandão (2013, p.108), “Possibilidade de deslocamento equivale a espaço. Logo, um espaço é desde sempre outros espaços: a multiplicidade lhe é constitutiva.” O sujeito se localiza espacialmente, mas não fica fixo, desloca-se constantemente. O espaço em questão, nesta pesquisa, é o sertão; à vista disso, percebeu-se que existem mais de um sertão, os sertões são muitos, se multiplicam. Em *Inspiração Nordeste* (2003), constatou-se vários sertões. Inicialmente identificou-se, de acordo com o senso comum, o sertão da seca, mas apresentaram-se na obra, ademais desse, o sertão de Assaré, mas especificamente de Serra de Santana, sertão de terra fértil para o cultivo, cortada por rio e riachos, sertão das serras e vales, da fertilidade; sertão das tradições camponesas que se opõe ao espaço da cidade; sertão dos cantadores, violeiros, cordelistas, poetas, das estéticas da oralidade; sertão das lendas, das superstições, das histórias de Trancoso, da caipora, das visagens. São tantos espaços dentro do sertão, sertões dentro do sertão: a roça, o mata, a casa de palha, a casa de farinha, o engenho de ferro...

Nesse sentido, o espaço desterritorializa-se, transformando-se num espaço subjetivo, ocupado por emoções, sensibilidade, valores e sentidos. Nele, evidencia-se as contradições do sistema, as diferenças entre classes, os hábitos, o *modus vivendi*, além de acionar memórias de infância, recordações de tempos vividos e amores passados, dessa forma, o espaço opera dinâmica e profundamente na subjetividade, criando representações, valores e sentimentos para os sujeitos que nele se encontram.

Candau (2012, p. 59, 60), assegura que “Sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece.” Como se atestou neste trabalho, a memória constitui-se como substrato da identidade, sem memória não se constrói identidade. A poesia de Patativa, sendo fundamentalmente oral, encontrou na memória sua âncora, de maneira que todo processo criativo do poeta, deu-se pela memória, desde a produção até a recepção. Trata-se de uma memória ativa, que não é depósito de informação, mas ação, atividade, realização, dessa forma, participa ativamente da produção das identidades sertanejas.

A memória reconstrói o vivido, os acontecimentos passados, as lembranças de lugares, pessoas e objetos, elaborando, dessa forma, quadros memoriais que significam e ressignificam a subjetividade sertaneja, representando-a espacial e temporalmente nas práticas discursivas. As lembranças de infância e recordações movem as subjetividades dos eus líricos sertanejos que atualizam o passado no presente, ressignificando suas experiências; a

consciência, que chamou-se aqui de subjetividade, move-se porque precisa entender-se, significar-se, encontrar sentidos para suas fraturas, vazios, lacunas, de modo que a movência através da memória, faz o sujeito perceber-se no mundo, relacionar-se com outras subjetividades e construir suas identidades.

Por fim, depreende-se que a compreensão das identidades em *Inspiração Nordestina* (2003) resulta de articulações que acionam a oralidade, a memória e o espaço, movimentando uma engrenagem de representações, que produzem imagens, as quais assumem determinadas posições na prática discursiva, construindo, dessa forma, identidades sertanejas. Dessarte, trata-se de identidades sertanejas, ou seja, não se fixa uma única representação identitária do sujeito, mas surgem várias representações como o camponês, o matuto, o caboclo, o agricultor, o poeta, o puxador de roda, o caçador, o vaqueiro, o retirante, que manifestam-se de duplo modo: enquanto voz poética e enquanto sujeito no discurso poético. Ambos casos, atestam para uma subjetividade que tem traços linguísticos, culturais, geográficos e imaginários que permitem construir as identidades sertanejas.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- ALENCAR, Maria Silvana Militão de. O léxico regional e o prestígio social das palavras. In: CARVALHO, Gilmar (org.) **Patativa em Sol Maior: Treze ensaios sobre o Poeta Pássaro**. Fortaleza: Edições UFC, 2009.
- ANDRADE, Cláudio Henrique Sales. **As razões da emoção: capítulos de uma poética sertaneja**. Fortaleza: Editora UFC; São Paulo: Nankin Editorial, 2004.
- _____. **Aspectos e impasses da poesia de Patativa do Assaré**. 2008. 302 f. Tese (Doutorado) - Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-05122008-102724/pt-br.php>>. Acesso em: 10 mar. 2017.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- _____. Poética. In.: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução [direta do grego e do latim] de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- ASSARÉ, Patativa do. **Inspiração Nordestina**. São Paulo: Hedra, 2003.
- _____. **Ispinho e fulô**. São Paulo: Hedra, 2005.
- _____. **Cante lá que eu canto cá: Filosofia de um trovador nordestino**. Petrópolis: Vozes, 2011.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 8. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.
- BANDEIRA, Manuel. **Bandeira de bolso: uma antologia poética**. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral I**. 4. ed. Campinas: Pontes, 1995.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BORRALHO, Henrique (Org.). **Literatura, Filosofia, História e outras linguagens**. São Luís: Ed. Uema; Café & Lápis, 2016.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do Espaço Literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig, 2013.

CANDAU, Jöel. **Memória e identidade**. Tradução de Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

CARVALHO, Amorim de. **Tratado de versificação portuguesa**: teoria moderna da versificação. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1965.

CARVALHO, Gilmar de. **Patativa poeta pássaro do Assaré**. Fortaleza: Editora Inside Brasil Ltda., 2000.

_____. **Patativa do Assaré: Pássaro Liberto**. Fortaleza: Museu do Ceará; Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2002.

_____. **Patativa do Assaré: um poeta cidadão**. 2.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e Cantadores**: folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Porto Alegre: Globo, 1939.

_____. **Literatura oral no Brasil**. 2.ed. São Paulo: Global, 2006.

_____. **Viajando o Sertão**. 4.ed. São Paulo: Global, 2009.

_____. **Dicionário do folclore brasileiro**. 10.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

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

FERNANDES, Frederico A. G. **A voz e o sentido**: poesia oral em sincronia. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

FREYRE, Gilberto. **Interpretação do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Nordeste**: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil. 7 ed. rev. São Paulo: Global, 2004.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa de Identidade? In.: SILVA (org.). **Identidade e diferença**: A perspectiva dos Estudos Culturais. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

_____. **A identidade cultural na Pós-Modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão et al. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro**: história de uma ideologia. 8. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

LIMA, Nei Clara de. **Narrativas orais**: uma poética da vida social. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. Tradução de Álvaro Pina. São Paulo: Boitempo, 2005.

MELO, Adriana Ferreira de. **Sertões do mundo, uma epistemologia**. V.1. 2011. 117 f. Tese (Doutorado) Belo Horizonte: 2011. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/MPBB-8PJKS3>>. Acesso em: 11 maio. 2018.

MOLLICA, Maria Cecília; BRAGA, Maria Luiza (org.). **Introdução à Sociolinguística**: o tratamento da variação. São Paulo: Contexto, 2003.

MORIN, Edgar. **Amor, poesia, sabedoria**. Tradução de Edgard de Assis Carvalho. 7.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. Ed. rev. e atual. São Paulo: Cultrix, 2012.

_____. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. ampl. e atual. São Paulo: Cultrix, 2013.

PATATIVA do Assaré - Ave Poesia. Direção de Rosemberg Cariry. Produção de Petrus Cariry e Teta Maia. Fortaleza: Cariri Filmes e Iluminura Filmes, 2007. (84 min.), color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8d7NgjrE8Lw>>. Acesso em: 13 ago. 2016.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira.** Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PINHEIRO, Maria do Socorro. **A criação poética de Patativa do Assaré.** 2006. 128 f. Dissertação (Mestrado) Fortaleza; Rio de Janeiro: 2006. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/3463/1/2006_DIS_MSPINHEIRO.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2017.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil.** 3. ed. São Paulo: Global, 2015.

ROMERO, Jorge Henrique da Silva. **As formas da inspiração: linguagem e criação poética em Inspiração Nordestina de Patativa do Assaré.** 2011. 165f. Dissertação (Mestrado) São Paulo: 2011. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000786971&fd=y>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Ensaio sobre a origem das línguas.** Tradução de Lourdes Santos Machado. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos. **Literatura e memória entre os labirintos da cidade: representações na poética de Ferreira Gullar e H. Dobal.** 2013. 181f. Tese (Doutorado). Recife: 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/bitstream/handle/123456789/11548/Tese%20SILVANA%20MARIA%20PANTOJA%20DOS%20SANTOS.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

SILVA, Silvânia Lúcia de Araújo. **A criação poética de Patativa do Assaré: uma análise sócio-geográfica literária.** 2008. 144f. Dissertação (Mestrado). Paraíba: 2008. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?selet_action=&co_obra=200869>. Acesso em: 17 jan. 2018.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In.: SILVA (org.). **Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

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

_____. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira et al. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

VICENTINI, Albertina. O sertão e a literatura. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 1, n. 1, p. 41-54, jan./jun. 1998. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/fchf/issue/view/348/showToc>>. Acesso em: 17 jan. 2018.

VICENTINI, Albertina. Regionalismo literário e sentidos do sertão. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v.10, n.2, p. 187-196, jul./dez. 2007. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/fchf/article/view/3140>>. Acesso em: 17 jan. 2018.