



JORGE HENRIQUE DA SILVA ROMERO

AS FORMAS DA INSPIRAÇÃO

Linguagem e criação poética em *Inspiração Nordestina* de Patativa do Assaré

CAMPINAS
2011



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
DEPARTAMENTO DE TEORIA E HISTÓRIA LITERÁRIA

JORGE HENRIQUE DA SILVA ROMERO

AS FORMAS DA INSPIRAÇÃO

Linguagem e criação poética em *Inspiração nordestina* de Patativa do Assaré

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Suzi Frankl Sperber

CAMPINAS
2011

R664f Romero, Jorge Henrique da Silva.
As formas da inspiração : linguagem e criação poética em
Inspiração Nordestina de Patativa do Assaré / Jorge Henrique da
Silva Romero. -- Campinas, SP : [s.n.], 2011.

Orientadora : Suzi Frankl Sperber.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Patativa do Assaré, 1909-2002. 2. Criação (Literária,
artística, etc.). 3. Linguagem poética. 4. Literatura de cordel
brasileira. I. Sperber, Suzi Frankl, 1939-. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III.
Título.

cqc/iel

Título em inglês: Forms of Inspiration: language and poetic creation in *Inspiração Nordestina* of Patativa do Assaré.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Patativa do Assaré, 1909-2002 ; Creation (Literary, artistic, etc.) ; Language poetry ; Chap-books, Brazilian.

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber (orientadora), Prof. Dr. Cláudio Henrique Sales Andrade e Anna Christina Bentes da Silva.

Data da defesa: 08/02/2011

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

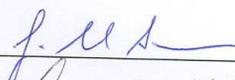
Suzi Frankl Sperber

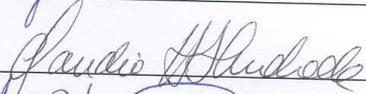
Cláudio Henrique Sales Andrade

Anna Christina Bentes da Silva

Adna Candido de Paula

Mário Luiz Frungillo







IEL/UNICAMP
2011

*Dedico essa dissertação à dona Júlia, Regina,
Lúcia, Carolina e Carlos. Inspirações de minha
vida.*

*Dedico também à mestra querida que me
acompanhou nessa jornada cheia de desafios e
inspirações: Suzi Frankl Sperber.*

AGRADECIMENTOS OU “COM QUANTOS PAUS SE FAZ UMA CANOA?”

A metáfora da canoa não foi escolhida por acaso. São necessários muitos paus para construí-la. Há muito trabalho antes que possamos pô-la no rio e navegar. Essa dissertação, assim como essa canoa, foi construída com muitos paus e ainda continua a ser construída.

Estiveram juntos nessa empreitada, pessoas que mesmo distantes contribuíram muito para que esse trabalho pudesse ser realizado. A elas agradeço especialmente. Minha avó, dona Júlia, mulher de sabedoria, coragem e generosidade, que muito me ensina, é figura indispensável na minha formação; minha mãe e amiga Regina, “mãezinha” que está ao meu lado até mesmo quando não a vejo, ternura, carinho e amor nos momentos difíceis e nos de alegria também; minha querida tia Lúcia, guerreira assim como as outras, firmeza e ternura reunidas, por último e não menos importante (como costumam dizer), meu tio Carlos, posso dizer que foi o primeiro que estimulou o meu gosto pelas cantorias de viola em muitas manhãs de minha juventude.

Merece um agradecimento especial, minha querida Carolina, companheira fiel e que sabe bem a importância que tem neste trabalho e na minha vida. Como havia lido antes: Pelos muitos momentos vívidos e os que inevitavelmente vão virar poesia.

Em 2005 conheci uma pessoa que seria fundamental em minha formação humanista. Já tinha ouvido falar, sempre muito carinhosamente, dela como uma pessoa que unia a crítica perspicaz do intelectual e a sensibilidade que parece, muitas vezes, tão distante do universo logocêntrico da academia. Fiquei admirado com essa pessoa desde o primeiro momento, muito sábia e atenciosa, sempre disposta e muito companheira. Percebi então que a mão, que estava erguida em minha direção, me convidava para uma longa caminhada de descobertas, assim foi e continua sendo. Verdadeira mestra que me guiou nos momentos em que foi mais difícil distinguir as coisas. Devo a ela esse trabalho e agradeço pelo gentil convite de continuar seguindo as trilhas. Minha mestra e amiga Suzi Sperber.

Agradeço especialmente aos professores Cláudio Henrique Sales Andrade e Anna Christina Bentes, que foram fundamentais nesse processo. As tardes que tivemos juntos (qualificação e defesa) me ajudaram a encontrar não somente respostas, mas boas perguntas. Apontaram caminhos luminosos que enriqueceram este trabalho.

Aos amigos, família encontrada no caminho. São muitos e agradecer sempre é um momento injusto, todos foram de grande importância nessa caminhada.

Alex Ribeiro é tão indispensável em minha vida quanto a minha própria vida (risos). Amigo inseparável e companheiro em momentos distintos de minha vida, nossa amizade já fincou raízes em nossas experiências. Além disso, é um leitor atento, dedicado e rigoroso, muito me ajudou com sua sabedoria e seu olhar crítico, mostrando-me que amizade é sempre uma espécie de *poiésis* e *anagnorisis*.

Gostaria de agradecer ao grande amigo Ednei de Genaro, companheiro de longas caminhadas, energia e vontade, curiosidade motivadora e elevado grau de sensibilidade. A ele devo momentos de intensa amizade e descoberta. Seguimos caminhando.

Kédima Perrote. Amiga especial e companheira ideal para as tardes animadas de café, com direito a risos e muita cachorrada (risos). Aproveito e agradeço a sua mãe (dona Maria) pela força e carinho.

Agradecimento especial ao seu Severino e dona Melania, assim como todos Boito e Ramkrapes, pessoas especiais que muito ajudaram e apoiaram na luta do dia a dia.

Aos amigos Alexandre Natálio, que não poderia faltar aqui, assim como os queridos Joseph e Renan; Rosangela Carrilo (conhecida carinhosamente como Rosicréa); Robson Gabioneta, sinto falta que me acorde às sete horas da manhã com o café pronto (risos); Guilherme, sinto falta que me acompanhe em caminhadas, cerveja, vinho e reflexões estranhas. Esses anos de convívio foram importantes: *se viver é muito perigoso*, também não poderia deixar de me arriscar. *E se Deus vier que venha armado* para os desafios, sabendo que encontrará amigos para ajudar a superá-los.

Agora começa uma longa e especial lista. Ao companheiro Alexandre Rodrigues, o querido Sapo, pelos muitos momentos inesquecíveis; Maria Elizete Kunkel, enfrentamos muitos desafios e enfim saímos do *sibitebaliadismo*; Douglitias;

grande Bernard Jorge, muita coisa pra contar... Hélio Caetano Farias; André Jorge o “Ursão”; André Malavazzi; professor Murilo e professor Diego; Carlos dançarino; Mauro, Claire, Gabi e Gustavo (todos juntos); Ângela querida (há quanto tempo te conheço!); Diego Nathan, não poderia *foldar*! Amizade além de qualquer *raise pré-flop*; Lilian Rezende, pessoal especial e cheia de vida; Ramon Maia, o Marron ou Roman para aqueles que o conhecem e admiram suas histórias e sua pessoa; Mário Cabral; Laura; Suene; Tarsila; Elen; Expedito; Ednaldo, companheiro de boas conversas nas tardes cansativas e sonolentas; Isabela Carvalho, convívio diário com alegria e amizade; Carmen que acompanhou um pouco tudo isso; Larissa Higa, amiga que esteve presente nos momentos mais importantes, compartilhando. Régis Clossel; Fabiana Rached; Luiz Fernando Nothlich, grande Beso poeta; Mariana Pires; Marcella e os(as) companheiros(as) do grupo de estudos orientado pela nossa querida Suzi; Fernando Simplício e Hélio Rocha, companheiros importantes nessa jornada.

Um lugar desconhecido sempre é imaginado com desconfiança, nunca se sabe o que está à nossa espera e como seremos recebidos. Porém há pessoas que logo nos recebem de braços abertos. Será que já nos esperavam? Descobri em Campinas uma pessoa sempre de braços abertos para amizades verdadeiras e com um sorriso que sempre conforta. Dona Sebastiana do IEL foi esse aconchego e esse ninho para um viajante desconfiado. Amiga e, muitas vezes, até confundida como uma mãe sempre ajudando o filho a se levantar, com um conselho sempre pronto na ponta da língua. Meu reconhecimento e carinho para quem chamamos carinhosamente de Tiana....

Aos amigos e funcionários da pós-graduação, entre eles o grande Miguel, Cláudio e Rose; pessoas incríveis que enriquecem nosso cotidiano. Cito também Marcus da informática, seu Abraão, funcionários da parte técnica, setor de publicações (Esmeraldo e Nivaldo, parada obrigatória para uma boa conversa) e funcionários da biblioteca.

Aos professores Arnoni Prado, Maria Eugênia Francisco Foot, Márcio Seligmann, Márcia Abreu, Fábio Durão e Mário Frungillo. Mestres queridos que muito me ensinaram. Por fim, a todos os funcionários e docentes do IEL, alegria sempre presente em todas essas manhãs.

Sendo isso. Ao doido, doideras digo. Mas o senhor é homem sobrevindo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda. Assim, é como conto. Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – é só essas poucas veredas, veredazinhas. O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção.

João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*.

*Seu dotô pede que eu cante
Coisa de filosofia;
Escute que eu vou agora
Cantá tudo em carretia;
O senhô pode escutá,
Que se as corda não quebrá,
Nem fartá minha cachola,
Eu lhe atendo num instante;
Nada existe que eu não cante
Nas corda desta viola.
[...]*

Patativa do Assaré, *Inspiração Nordestina*.

RESUMO

Este trabalho procura investigar a linguagem e a criação poética em *Inspiração Nordestina*. Publicado em 1956, esse livro representa um momento importante na trajetória poética de Patativa do Assaré. A questão que permeia toda a dissertação é como o poeta transita entre as formas de uma tradição popular, com um repertório composto por cordéis, desafios e pelejas, e uma tradição poética composta por formas pouco utilizadas pelos “poetas populares”, como décimas, sonetos, oitavas. É utilizando essa diversidade de recursos poéticos e a possibilidade de se expressar em duas “línguas” (“matuta” e outra de acordo com a norma padrão) que o poeta redimensiona o panorama da poesia brasileira dos séculos XX e XXI.

Palavras-chave: Patativa do Assaré, *Inspiração Nordestina*, Criação poética, linguagem poética, oralidade, tradição, cordel, poesia brasileira.

ABSTRACT

This study investigates the language and poetic creation in *Inspiração Nordestina*. Published in 1956, this book represents an important moment in the history of poetic Patativa do Assaré. The question that permeates the entire thesis is how the poet moves between forms of a popular tradition, with a repertoire consisting of “cordéis”, “desafios” and “pelejas”, and a tradition of poems composed by some forms used by the “folk poets” as decimals, sonnets, octaves. It is using this diversity of poetic devices and the possibility to express themselves in two “languages” (“Matuta” and standard) that the poet resizes the panorama of Brazilian poetry of XX and XXI century.

Keywords: Patativa do Assaré, *Inspiração Nordestina*, poetic creation, poetic language, orality, tradition, cordel, Brazilian poetry.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| Primeiras inspirações | 01 |
| 1. Os tempos da inspiração : Natureza, cultura, poesia e vida..... | 05 |
| 1.1. De Antônio a Patativa..... | 07 |
| 1.2. A descoberta da literatura de folhetos de cordel..... | 14 |
| 1.3. <i>Momento inaugural</i> | 17 |
| 2. A voz da inspiração: linguagem, poesia e oralidade..... | 29 |
| 2.1. Oralidade e cultura escrita..... | 31 |
| 2.2. A peleja da oralidade contra as formas do preconceito..... | 34 |
| 2.3. Patativa: poesia e performance..... | 37 |
| 2.4. Seu dotô me dê licença ou: a presença do interlocutor em <i>Inspiração Nordestina</i> | 39 |
| 2.5. Cada um no seu canto: experiência e poesia lírica em “Cante lá que eu canto cá” | 44 |
| 2.6. Poesia que nasce da terra..... | 50 |
| 2.7. <i>Poiesis</i> e crítica social..... | 55 |
| 2.8. Feitiçarias do Rei do Catimbó..... | 59 |
| 3. As formas da inspiração: <i>Inspiração Nordestina</i> e o diálogo com as tradições..... | 65 |
| 3.1. Sonetos sertanejos..... | 68 |
| 3.2. As formas do <i>engano</i> | 73 |
| 3.3. Trovas ao gosto de Patativa..... | 76 |
| 3.4. Estrofes mistas de <i>Inspiração Nordestina</i> | 79 |
| 3.5. Com quantos quartetos se faz uma tradição?..... | 83 |
| 3.6. <i>Seis pés</i> de tradição..... | 87 |
| 3.7. Oitavas de <i>Minha Terra</i> : Camões, Casimiro de Abreu e Patativa do Assaré..... | 90 |
| 3.8. A forma, o clássico e o popular:Patativa do Assaré e o caso das décimas..... | 96 |
| 3.9. O ABC de um grande flagelo..... | 102 |
| 4. Considerações Finais..... | 107 |
| 5. Bibliografia..... | 109 |
| 6. Anexos..... | 117 |



Patativa do Assaré visto pelos olhos talentosos de Gabriel Ramkrapes, grande desenhista de apenas oito anos de idade.

Primeiras inspirações

A escolha de um objeto de pesquisa muitas vezes não acontece por acaso. A própria expressão, como Bosi nos faz pensar, pode gerar certa repulsa dos que “trabalham com ciências humanas”¹, devido à intensa e sistemática objetividade redutora. Principalmente quando este objeto refere-se ao fazer poético.

Os primeiros passos dessa pesquisa foram marcados por incertezas diante de um elenco tão rico de temas e complexidades que a poesia de Patativa do Assaré nos proporciona. Após a escolha da obra de Patativa, motivada por uma profunda admiração, o desafio seria entender essa poética que transita perfeitamente entre as tradições: de um lado a tradição dos cantadores, cordelistas e poetas com um repertório composto por formas poéticas específicas, tais como moirões, martelos, quadrões, galopes. De outro, a tradição dos sonetos, décimas camonianas, oitavas, entres outras formas amplamente utilizadas pelos poetas representantes de culturas escritas. A poesia do bardo de Assaré parece, então, transitar em perfeita sintonia entre gêneros e linguagens.

Outro aspecto que chama atenção é a dimensão social de sua obra poética. Segundo Andrade, Patativa talvez seja o poeta “que tratou com maior afinco, inspiração e conhecimento de causa, dos problemas referentes à classe camponesa no Brasil”². Desigualdade social, exploração dos trabalhadores rurais, reforma agrária, emigração, pobreza e miséria são temas sensíveis na obra do poeta cearense. Como afirma Andrade:

O drama das estiagens e o quadro de miséria e privação, a ele associados, são presença forte na temática desta poesia. Patativa compôs, por exemplo, letra e música da célebre toada “A triste partida”, adotada por milhares de sertanejos nordestinos como um verdadeiro hino, por meio do qual, se identificam como membros de uma comunidade de destinos, que consiste em pervagarem sacudidos e arregimentados por duas forças que atuam como

¹ BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: Lembranças de velhos*. – 3. ed.. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, pg. 38.

² ANDRADE, Cláudio Henrique Sales. *Patativa do Assaré: as razões da emoção (capítulos de uma poética sertaneja)*. Fortaleza: Editora UFC/São Paulo: Nankin Editorial, 2003, pg. 135.

*vetores opostos: o latifúndio que expulsa e a indústria no sudeste do país que atrai como uma voragem.*³

No campo fragmentado dos discursos ideológico-dominantes, sejam eles políticos, religiosos ou econômicos, a arte nos parece ser a única forma capaz de resistir às múltiplas tentativas de dominação. Mesmo parecendo integrar-se, a arte pode encontrar uma centelha de discórdia e transgressão através da metáfora reveladora escondida sob o véu dos sistemas totalizantes. Na poesia de Patativa, segundo Cobra, “a resistência revela-se nos temas, bem como na tessitura da escritura de seus poemas, no uso da linguagem como demonstração e valorização de uma condição de classe.”⁴ Nesse sentido, o poético é sempre possibilidade de ação no mundo; resiste por meio da força transgressora de sua palavra. Paz enfatiza o poder transgressor da atividade poética quando afirma que esta “é revolucionária por natureza”⁵, sendo a poesia o prisma onde os raios discursivos da sociedade são projetados em suas cores mais vivas.

O primeiro livro de Patativa do Assaré, *Inspiração Nordestina* (1956), nos oferece elementos essenciais para compreensão de sua obra poética, a saber, o uso de uma língua própria do universo rural e o uso da norma padrão da língua portuguesa; a versatilidade no seu processo de criação, confere ao poeta muitas possibilidades de utilização de recursos poéticos variados (décimas, sextilhas, quartetos, sonetos etc) e por fim, o elemento ordenador nos parece ser a constituição de uma *poiesis*, articulando duas dimensões, ética e estética, num jogo dialético de intervenção social que se realiza no próprio *fazer* poético.

Inspiração Nordestina apresenta uma *língua matuta* com características linguísticas que enriquecem expressivamente a poesia de Patativa. Contudo, o poeta de Assaré apresenta, nessa obra, o domínio da norma padrão, aparecendo então uma curiosa simetria entre essas duas variantes linguísticas. O que demonstra as habilidades

³ Ibidem, pg. 137.

⁴ COBRA, Cristiane Moreira. **Patativa do Assaré: uma hermenêutica criativa (A reinvenção da religiosidade na nação semi-árida)**. Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Ciências da Religião, sob a orientação do Professor Doutor Ênio José da Costa Brito. São Paulo: 2006, pg. 91.

⁵ PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, pg. 15.

e astúcias poéticas de Patativa, capaz de expressar de múltiplas formas a dinâmica da vida sertaneja.

Esse livro representa um importante acontecimento na trajetória poética de Patativa: o registro escrito de uma poesia que parecia restrita a um público delimitado regionalmente. Os poemas, que até então circulavam na voz dos cantadores, em programas de rádio na voz do próprio Patativa e, principalmente, aqueles que estavam destinados a permanecer somente na memória prodigiosa do poeta, agora ganhavam os contornos da escrita. É importante ressaltar que o poeta não utilizava a escrita como forma de composição e registro de seus poemas, era na lida cotidiana, no trabalho de agricultor que o poeta semeava e colhia os frutos da terra e da poesia. Segundo Carvalho, pesquisador e amigo de Patativa, “sua poesia brotava da terra, como sua roça de feijão ou de milho”⁶; em sua memória, a poesia encontrava o clima propício para crescer e frutificar. Sua capacidade mnemônica:

*lhe permitia, aos 90 anos, dizer de cor composições como o “Vim Vim”, a mais longa de todas, com 58 estrofes de dez versos, espécie de desafio, a que se propunha, na superação de seus próprios limites, quando sua memória antiga estaria petrificada.*⁷

No tocante às linguagens, às formas poéticas e aos sentidos do *fazer* poético de Patativa, o presente trabalho se propõe refletir sobre algumas questões. O primeiro capítulo aborda questões relativas à vida e à obra de Patativa; perguntamo-nos: qual a relação entre Natureza e poesia?

O segundo capítulo aborda a relação entre oralidade e cultura escrita, a partir das seguintes questões: Como as duas variantes linguísticas, a saber, a *língua matuta* e a norma padrão da língua portuguesa, se apresentam e se relacionam em *Inspiração Nordestina*? Como, na obra de Patativa, estão poeticamente expressos os valores de uma crítica social?

⁶ CARVALHO, Gilmar. *Patativa do Assaré: um poeta cidadão*. São Paulo: Expressão Popular, 2008, pg. 33.

⁷ *Ibidem*. p. 32.

Por fim, o terceiro capítulo realiza um mapeamento das formas poéticas utilizadas por Patativa nesse livro tendo em perspectiva a seguinte questão: Como Patativa dialoga com tradições poéticas distintas?

CAPÍTULO I
OS TEMPOS DA INSPIRAÇÃO

Natureza, cultura, poesia e vida

*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.
[...]*

Patativa do Assaré, “O poeta da roça”

1. De Antônio a Patativa

Assaré, um município cearense localizado a 623 Km de Fortaleza, fundado em 1911, “antigo desvio do caminho das boiadas dos Inhamuns para o Piauí”⁸, hoje é reconhecida principalmente pela fama de um filho ilustre que carrega em seu pseudônimo a marca de sua terra. Em Serra de Santana, um pequeno sítio de propriedade do agricultor Pedro Gonçalves da Silva e de sua esposa Maria Pereira da Silva, no dia 5 de março de 1909, nasceu o segundo filho do casal: Antônio Gonçalves da Silva, o Patativa do Assaré.

Logo na infância, em decorrência de um sarampo, Antônio perde a visão do olho direito aos quatro anos de idade. Posteriormente essa perda da visão seria motivo de brincadeira e de poesia, pois teria deixado o poeta mais parecido com Camões e a pobreza das condições materiais de existência o deixaria mais próximo de Jesus Cristo:

*Nasci dentro da pobreza
E sinto prazer com isto,
Por ver que fui com certeza
Colega de Jesus Cristo.
Perdi meu olho direito
Ficando mesmo imperfeito
Sem ver os belos clarões.
Mas logo me conformei
Por saber que assim fiquei
Parecido com Camões.⁹*

Cinco anos depois desse incidente com o menino Antônio, a família Gonçalves da Silva sofrerá a perda prematura do pai que morre deixando a terra que será repartida entre os filhos. Órfãs do pai, as crianças mais velhas são incumbidas das tarefas que irão prover o sustento da família e assim, o jovem Antonio é obrigado a dividir o tempo das brincadeiras com o duro tempo de trabalho na terra, na lida diária na roça.

⁸ CARVALHO, Gilmar. *Patativa do Assaré*. 3ª edição. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2001: 11.

⁹ *Ibidem*, pg. 29-30.

Antônio gostava de brincar com o seu bodoque (atiradeira, baladeira, estilingue), instrumento utilizado para caçar pássaros junto com outros meninos. Andrade relata essa passagem da infância do menino Antônio:

Os garotos saiam à procura de passarinhos ou de casas abandonadas, alvos prediletos para seus exercícios de pontaria. E a de Antônio era mesmo muito boa. Quando topava uma daquelas casas de taipa ao abandono, pelos buracos ou frestas dos telhados, fazia passar sucessivas pedradas sem que nenhuma jamais batesse nas telhas. Mais adiante quando avistava algum mamoeiro na beira de estrada, dezenas de pedras disparadas pelo seu bodoque, atravessavam a polpa da fruta alojando-se no seu interior, mas todas passando sempre pelo buraco do primeiro tiro.¹⁰

A bela narração do pesquisador dá vida e dinâmica às informações transmitidas pelo poeta. Com bодоques na mão, atentos ao mínimo movimento dos céus, as crianças disparavam em todas as direções à procura de pássaros, mas lagartixas também poderiam servir a esses pequenos caçadores, apesar de não oferecer tanta dificuldade quanto os pássaros que buscavam se desviar dessa chuva de pedras que vinha da terra.

Patativa também relata suas alegres experiências e a relação próxima e afetuosa com Zezé, o irmão mais velho:

Zezé era um xeiléu danado, viu? Me adulava de todo jeito e lá tudo era mata, nós ia caçar. Olha, eu era tão ruim, que eu vou te dizer o que aconteceu uma vez, viu? Toda a vida fui ruim caçador de abelha. E aí, quem não achasse abelha, tinha assim uma taxa muito desagradável: dizia que voltava com o dedo no cu. Quem não voltasse com abelha, diziam: “voltou com o dedo, hein?”. Aí nós fomos caçar abelha. Pra você ver o quanto eu era ruim. Aí nós caçando, Zezé achou logo uma abelha. Foi mel como diabo, homem! Botou numa cabacinha, eu tinha uma cabacinha assim, mas não quis que botasse mel dentro. E eu já fiquei com raiva quando ele achou que eu não tinha achado.¹¹

Feitosa conclui o desfecho do relato de Patativa que, após não encontrar mel de abelhas, se recusava a voltar para casa com medo das admoestações e das brincadeiras desconcertantes de que seria alvo. Esse relato é rico em elementos biográficos: a relação

¹⁰ ANDRADE, Cláudio. *Patativa do Assaré: as razões da emoção*. Fortaleza: Editora UFC/ São Paulo: Nankin Editorial, 2004, pg. 29.

¹¹ FEITOSA, Luiz Tadeu. *Patativa do Assaré, A trajetória de um canto*. São Paulo: Escrituras, 2003, pg. 113.

de companheirismo do irmão mais velho que adulava Antônio de *todo jeito*; o ambiente de descontração e brincadeiras; o gênio *ruim* do menino Antônio que se recusava a voltar para casa sem o mel, comprovando a fama de mau caçador de abelhas.

Serra de Santana é o espaço privilegiado da descoberta, o ninho poético, o lugar de inspiração. Sobre a relação do poeta com esse espaço muito já foi dito. Feitosa afirma:

*Um homem da terra e um poeta do mundo. Patativa nasceu da mesma terra de onde brotam seus poemas. Seu local de nascimento funciona como uma matriz memorial, onde ele se ressignifica a cada colheita e de onde brota sua cultura poética e de onde se alimenta sua tradição oral*¹².

No poema “Eu e meu Campina”, temos uma estrofe que marca essa relação do poeta com a natureza:

VI

*Cresci entre os campos belos
De minha adorada Serra,
Compondo versos singelos
Brotados da própria terra,
Inspirado nos primores
Dos campos com suas flores
De variados formatos
Que pra mim são obras-primas,
Sem nunca invejar as rimas
Dos poetas literatos.*¹³

Nesses versos podemos perceber a importância da natureza como fonte de inspiração; os versos brotam da terra, o poeta colhe tanto os frutos necessários para a manutenção da vida material como também os frutos que brotam da fonte poética de inspiração. O poético funde dois mundos: natureza e cultura.

O trabalho, ação humana que produz uma realidade objetiva no mundo, também se apresenta, no caso do poeta de Assaré, como uma instância de criação poética; momento da criação. Como é sabido, era durante o trabalho na roça que o poeta

¹² Ibidem, pg. 95.

¹³ PATATIVA DO ASSARÉ. *Ispinho e Fulô*. Fortaleza, Ceará, 2001, pg. 30.

compunha e por meio de uma incrível capacidade mnemônica seus poemas eram guardados. Sobre esse processo o próprio Patativa afirma:

*Muita gente num sabe como é que eu componho os meus poemas. Não é escrevendo! É... faço a primeira estrofe, deixo retida na memória. A segunda, do mesmo jeito; a terceira e assim por diante. Pode ser um poema de trinta estrofes! Quando eu termino, eu estou com todas elas retidas na memória. Aí é que passo para o papel. Sempre fiz verso assim! Meu trabalho manual diariamente nunca interrompeu a minha missão de poeta, de simples poeta do povo, cantando a nossa terra, a nossa gente, viu?*¹⁴

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. O trabalho, nesse caso, uma “semente da poesia”, não interrompe a atividade poética. Como dissemos logo acima, faz parte das instâncias de criação poética de Patativa.

Segundo Dufrenne, a poesia “é poética porque expressa o ser poético da Natureza”. Para o autor, a *Natureza* é fonte essencial de toda poesia, “poesia que inspira toda poesia”¹⁵. Contudo, o poeta não se vê como parte dessa *Natureza*. Paz ressalta esse estranhamento diante do mundo natural:

*Nuestra actitud ante el mundo natural posee una dialéctica análoga. Frente al mar o ante una montaña, perdidos entre los árboles de un bosque o a la entrada de un valle que se tiende a nuestros pies, nuestros, nuestra primera sensación es la de extrañeza o separación. Nos sentimos distintos. El mundo natural se presenta como ajeno, dueño de una existencia propia. Este alejamiento se transforma pronto en hostilidad. Cada rama del árbol habla un lenguaje que no entendemos; en cada espesura nos espía un par de ojos; criaturas desconocidas amenazan o se burlan de nosotros. También puede ocurrir lo contrario: la naturaleza se repliega sobre sí misma y el mar se enrolla y se desenrolla frente a nosotros, indiferente; las rocas se vuelven aún más compactas e impenetrables; el desierto más vacío e insondable.*¹⁶

¹⁴ CARVALHO, Gilmar. *Patativa poeta pássaro do Assaré*. Fortaleza: Omni Editora Associados Ltda, 2002, pg. 18. O livro é resultado da convivência entre o pesquisador e o poeta, revelando a sensibilidade de ambos que, durante as várias entrevistas, entremeadas de pausas, poemas e risos, conversam sobre a vida e a obra do poeta de Assaré que, entre um tema e outro, declama seus poemas, conservados incrivelmente em sua memória.

¹⁵ DUFRENNE, Mikel *O poético*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1969, pg. 220.

¹⁶ PAZ, Octavio. *El Arco y la Lira*. In: *Obra Completas de Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994, pg.161.

O primeiro ponto que merece destaque refere-se a *expressão* do *ser poético*. O espanto do homem ao se ver perdido diante da *Natureza*, manifestando *estranhamento* diante desse *mundo*, expressão que denominaremos, por meio da leitura da *Poética* de Aristóteles, como *anagnórisis* - ἀναγνώρισις - do *ser poético da Natureza*.

Para Aristóteles, *anagnórisis* é reconhecimento; a “passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita”¹⁷. O filósofo grego classifica as formas de *reconhecimento* que observa nas tragédias e epopéias, sendo a mais bela, aquela que se opera juntamente com a peripecia – Περιπέτεια – quando esse *reconhecimento* deriva da *própria intriga* e a surpresa surge naturalmente, dispensando assim qualquer artifício.

Ampliamos o conceito aristotélico com o intuito de explicar o espanto do homem diante do *mundo natural*, onde tudo lhe parece alheio e distante. Do mesmo modo que, ocorre na *intriga* a *passagem do não conhecer para o conhecer*, o homem diante do *mundo natural*, assim como a personagem, não será mais o mesmo, dado que agora *conhece*. Espanto e *estranhamento* constituem o momento inicial da *anagnórisis* que posteriormente aponta para dois caminhos: a valorização do belo –*dita* –ou a hostilidade – *desdita*.

O poético que valoriza o belo da *Natureza* é a *expressão* do seu *ser poético*. Nas palavras de Hegel “O poético é, em geral, apenas poético no sentido estrito quando ele se incorpora efetivamente em palavras e se dá acabamento nelas”¹⁸. O poético não é somente tradução pela palavra, é o *reconhecimento* pela palavra do *ser poético* que se apresenta como linguagem.

Para Candido, “a busca das formas naturais no mundo físico e moral” surge em decorrência do conceito setecentista que define belo enquanto verdadeiro e:

Com intuito meramente ilustrativo, poderíamos dizer que há em literatura três atitudes estéticas possíveis. Ou a palavra é considerada algo maior que a natureza, capaz de sobrepor-lhe as suas formas próprias; ou é considerada

¹⁷ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco / Poética*; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. — 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991, pg. 256.

¹⁸ HEGEL. *Cursos de Estética, volume IV*. Tradução Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle; Consultoria Victor Knoll. — São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, pg. 55.

*menor que a natureza, incapaz de exprimi-la, abordando-a por tentativas fragmentárias; ou, finalmente, é considerada equivalente à natureza, capaz de criar um mundo de formas ideais que expressem objetivamente o mundo das formas naturais.*¹⁹

Candido identifica ainda o Barroco como expressão da primeira atitude estética, que considera a palavra maior que a natureza; na segunda atitude, o Romantismo identificado como expressão que considera a natureza maior que a palavra e, por fim, o *esforço de equilíbrio e a equivalência ideal entre o verbo literário e o objeto*, presente no Classicismo²⁰.

No Barroco, consideramos a relação entre palavra e natureza como possível *hostilidade* do homem diante do *mundo natural*, o que nos leva a perceber a valorização da palavra em detrimento da natureza. Enquanto no Romantismo, a *Natureza* não encontra na palavra o espaço para expressão de seu *ser poético*, posto que a *Natureza* lhe é superior. Já no Classicismo, parece haver a busca por uma harmonia perdida, intercalando os dois caminhos que se encontrariam formando um único, harmonioso e complementar:

*O mundo, que impressiona a folha branca, deixa nela um traçado coerente; é pois um mundo ordenado, ao qual corresponde uma inteligência humana igualmente ordenada, pelo fato mesmo de lhe ser coextensiva. A ordem intelectual prolonga a ordem natural, cujo mistério Newton interpreta para os contemporâneos. A atividade do espírito obedece, portanto, a uma lei geral, que é a própria razão do universo, e não se destaca da natureza, como implicava o dualismo racionalista de Descartes. Uma nova razão, pois, unida à natureza por vínculo muito mais poderoso, inelutável na sua força unificadora.*²¹

Para Patativa essa harmonia entre homem e natureza pode ser expressa através da dupla função do trabalho do poeta enquanto agricultor: prover sua existência material e ficar mais próximo de sua fonte de inspiração. Através do trabalho a inspiração se renova continuamente para o poeta-agricultor.

¹⁹ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5. ed. Belo Horizonte: E. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975, pg. 57.

²⁰ Ibidem, pg. 57

²¹ Ibidem, pg. 58.

Patativa narra para Andrade um importante evento de sua infância: a descoberta da literatura de cordel, através da narração de um folheto. Tal evento produziu no menino Antônio um profundo encantamento, acompanhado por uma espécie de revelação: o menino descobre que é capaz de fazer poesia.

- Boa tarde, Cláudio. Como você está aí? Nesse São Paulo? Olha eu estou aqui ao lado de... tendo ao meu lado Wladimir e Zélia, viu? Com o papel com as perguntas que você fez... mas você esqueceu de perguntar uma das principais perguntas que é quando eu pude conhecer que... era possuidor do dom poético... eu vou lhe explicar, viu? Eu passei minha infância em extrema pobreza, mas uma infância alegre, cheia de beleza, porque já nasci, posso dizer, com este dom... ouvindo passarinhos cantar... passava horas e mais horas sentado em uma pedra, ou mesmo no chão, ouvindo os passarinhos cantando; cada passarinho com a sua voz, com a sua canção diferente, tudo aquilo estava guardado em mim e eu ouvia com muito prazer.// quando eu tinha apenas oito anos que nem era alfabetizado ainda, foi quando eu vi pela primeira vez uma mulher ler um folheto de cordel... coisa que eu nunca tinha assistido, então fiquei maravilhado com aquilo, com aquela linguagem tão bonita! Aquelas rimas combinando umas com as outras, aquela beleza de expressão! Tudo aquilo me deixou como que encantado. Então, daquele dia, daquele momento em diante, eu pude conhecer que poderia reproduzir, também em versos, qualquer coisa que eu quisesse e dali continuei sempre procurando quem tinha cordel para ler pra mim... E depois que eu fui alfabetizado, não... Tudo melhorou porque... não vou dizer que a leitura fosse aumentar o meu dom, mas pelo menos ia mostrar a beleza de outros poetas como fosse esses grandes poetas que nós temos ainda na memória, como Guimarães Passos, viu, Artur Azevedo, Aluísio de Azevedo, e muitos outros, viu? Mas a minha poesia é uma poesia rude, que você já conhece muito bem, a poesia do povo e é isso que eu queria lhe dizer, desde quando surgiu em minha mente o dom poético... Quer dizer, eu já estava com ele mas não sabia, foi depois da leitura do cordel...²²

Andrade divide o depoimento em duas partes. A primeira refere-se aos “afetos que nascem na alma do menino como resposta à contemplação da natureza”²³. A atitude contemplativa diante de tão vasto mundo é motivo de alegria para a criança que tudo observa. A penosa situação de miséria e pobreza material é contraposta à riqueza observada no mundo natural. Andrade contrapõe pobreza e alegria, relacionando a alegria com esse *dom*. Pobreza e natureza estão contrapostos, pois a natureza possui uma rica dimensão poética que se revela ao menino. A criança que observa atenta todos

²² ANDRADE, op. cit. pg. 32-33.

²³ Ibidem, pg. 33.

os movimentos do “grande” mundo, percebe que “as coisas são poéticas quando nos falam. Mas num sentido mais preciso, o poético é uma entonação particular na linguagem do mundo”²⁴. A consciência desse *dom* é sensibilidade, leitura e aprendizado com o *sublime da natureza*.

*Certamente há uma poesia do sublime, quando a Natureza manifesta sua potência elevando o possível à potência do impossível, quando o fundo se revela no que possui de inesgotável e de imprevisível, quando o pré-humano se descobre como inumano. A Natureza é, em toda parte, poética, porque é sempre naturante; a Natureza naturada dá em toda parte, testemunho da Natureza naturante. Por isto a poesia é o fundamento de todas as expressões em que a Natureza se exprime. E quando o homem empresta sua voz à Natureza, ele próprio é sempre de algum modo poeta, e pode sê-lo tecnicamente para dizer o grandioso, o trágico, o assustador ou o grotesco. Mas se queremos especificar o poético como categoria estética, é preciso invocar então a humanidade do aparecer: o poético reside a uma só vez na generosidade e na benevolência do sensível.*²⁵

O *dom* é o reconhecimento da *generosidade e benevolência do sensível*. A criança percebe que a *Natureza* está em toda parte, e acima de tudo, sente que é capaz de *emprestar sua voz a Natureza*, ou seja, sente que *de algum modo* é poeta. O próprio reconhecimento da *Natureza* é pura experiência poética, pois encontra nas expressões do *mundo natural* o lugar onde reside o poético. O *dom* é a possibilidade de expressar o poético naturante ou a natureza poetizante.

1.2 A descoberta da literatura de folhetos de cordel

Através da leitura de cordel o menino Antônio descobre que é capaz de fazer poesia antes mesmo de compor seus primeiros versos. Se antes as imagens do *livro natural* se apresentavam diante dos olhos contemplativos do menino, agora há uma experiência de linguagem capaz de dar voz e expressar o *sublime da Natureza*: “*então fiquei maravilhado com aquilo, com aquela linguagem tão bonita! Aquelas rimas combinando umas com as outras, aquela beleza de expressão!*”.

²⁴ DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1969, pg. 249.

²⁵ *Ibidem*. pg. 251.

Aos doze anos, o menino Antônio começa a frequentar a escola. Em *Inspiração Nordestina*, ele fala sobre a experiência escolar:

*Com idade de doze anos, freqüentei uma escola muito atrasada, na qual passei quatro meses, porém sem interromper muito o trabalho de agricultor. Saí da escola lendo o segundo livro de Felisberto de Carvalho e daquele tempo para cá não freqüentei escola nenhuma. Porém sempre lidando com as letras, quando dispunha de tempo para este fim.*²⁶

O pouco tempo que passou nos bancos escolares foi suficiente para que ele aprendesse a ler e escrever:

*Nesta escola o professor era muito atrasado, embora muito bom, muito cuidadoso, mas o coitado não conhecia nem sequer pontuação. Eu aprendi apenas a ler, sem ponto de Português, sem vírgula, sem ponto, sem nada, mas como sempre a minha maior distração sempre foi a poesia e a leitura, quando eu tinha tempo, chegava da roça, ao meio dia ou à noite, a minha distração era ler e ouvir outro ler para mim, o meu irmão, José. Ele lia sempre os folhetos de cordel e foi daí de onde surgiu a minha inspiração para fazer poesia. Eu comecei a fazer verso com 12 anos de idade.*²⁷

Nesse relato, verificamos a importância do folheto de cordel na formação do poeta. Falando sobre suas maiores distrações, a poesia e a leitura, Patativa nos relata uma questão curiosa: a *poesia* não é necessariamente produto da *leitura*, mas uma atividade complementar. Mesmo com uma formação escolar limitada, o poeta parece buscar inspiração por meio da experiência da leitura. Assim como a *Natureza*, a leitura de folhetos de cordel constituiu uma fonte de inspiração para *fazer poesia*.

Na comunidade em que vivia Patativa, a leitura dos folhetos de cordel possuía uma importante função social:

*Aquilo ali, nos dias de domingo, a diversão era a pessoa que sabia ler, ler para aqueles analfabetos ouvirem. Era a distração. Não havia uma casa para não ter folheto de cordel. Às vezes na casa não tinha nenhum leitor, mas ele comprava para chamar uma pessoa que sabia ler, para ler para ele. Era a distração daquele tempo era essa.*²⁸

²⁶ PATATIVA DO ASSARÉ. *Inspiração Nordestina*. São Paulo: Hedra, 2003, pg. 11.

²⁷ *Ibidem*. 2001, pg. 19.

²⁸ FEITOSA, Luiz Tadeu. *Patativa do Assaré, A trajetória de um canto*. São Paulo: Escrituras, 2003, pg. 120.

A leitura pública dos folhetos agregava pessoas em torno de um leitor, que, em uma atividade performática mediada pelo folheto de cordel, recitava versos que alegravam o público. A este, era permitido interagir e quebrar a barreira do imobilismo e da recepção passiva:

*O ouvinte retifica erros, dá seu ponto de vista sobre a questão, acrescenta um detalhe, relança a discussão, perturba a performance, chegando às vezes a censurar o narrador ou a lhe roubar a palavra. A mesma situação se encontra no caso da leitura ou da recitação do folheto, quando ele é lido ou declamado pelo folheteiro no mercado ou por um simples aficionado, num outro contexto. Os componentes desse público poderão reinterpretar, por sua vez, o relato ouvido e, a partir daí, produzir uma variedade de outras versões que poderão apresentar diante de outro público.*²⁹

Para Patativa, a *distração* conferida à leitura de folhetos de cordel, parece estar relacionada ao caráter lúdico e interativo que o ato permite e à possibilidade de reinterpretação dos relatos, produzindo uma multiplicidade de versões de um mesmo conteúdo.

O encanto do menino Antônio com a experiência de leitura de folhetos de cordel parece semelhante à experiência contida em “Menino de engenho”, de José Lins do Rego, na qual o menino Carlinhos ouvia as *histórias de Trancoso*, contadas pela velha Totonha e que tanto encantavam as crianças dos engenhos por onde ela passava. A contadora de histórias usava o artifício de aproximar as histórias de reis e rainhas à realidade dos engenhos:

*Quando ela queria pintar um reino era como se estivesse falando dum engenho fabuloso. Os rios e as florestas por onde andavam os seus personagens se pareciam muito com o Paraíba e a Mata do Rolo. O seu Barba-Azul era um senhor de engenho de Pernambuco*³⁰.

²⁹ CAVIGNAC, Julie. *A literatura de Cordel no Nordeste do Brasil. Da história escrita ao relato oral*. Natal, RN: EDUFRN –Editora da UFRN, 2006, pg. 253.

³⁰ REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. 62^o. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1995. pg. 35.

1.3 *Momento inaugural*

Aos dezesseis anos, um episódio marca o *momento inaugural*³¹ da trajetória do poeta. Antônio convence sua mãe, dona Maria, a vender uma ovelha para comprar uma viola.³² Na posse desse valioso presente o aprendiz de violeiro começa a se apresentar e compor versos de improviso para os serranos. Andrade também considera esse episódio um *marco de inicio* na vida de Patativa. Sobre este, relembra Patativa: “Fui até violeiro, eu cantei ao som da viola, mas aqui. Eu cantava assim por esporte, só porque tinha paixão”.³³ Seu intuito não era tocar profissionalmente, mas tocar pelo prazer que a atividade em si encerra. Em outro episódio, Patativa nos conta sobre as ocasiões em que era convidado a tocar: “Eu só atendia a convite de aniversário de criança, casamento que num queria... num queriam dança. Aí me convidavam pra eu passar a noite improvisando. Eu recitando poesia, viu?”³⁴

Leonardo Mota, reconhecido folclorista cearense, nos oferece uma importante definição de *cantador*:

*Cantadores são os poetas populares que perambulam pelos sertões, cantando versos próprios e alheios; mormente os que não desdenham ou temem o desafio, peleja intelectual em que, perante o auditório ordinariamente numeroso, são postos em evidência os dotes de improvisação de dois ou mais vates matutos.*³⁵

Tal definição ressalta o caráter nômade destes poetas que, *perambulando* pelos sertões, ou à procura de uma aguardada peleja³⁶, anseiam demonstrar a virtuosidade de

³¹ CARVALHO, Gilmar. *Patativa do Assaré*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2001, pg.22.

³² Segundo Cláudio Andrade, a viola foi encomendada e comprada do vendedor e fazedor de violas João Martins, que morava no distrito de Santo Amaro. Andrade, 2004, pg. 31.

³³ CARVALHO, Gilmar. *Patativa poeta pássaro do Assaré*. Fortaleza: Omni Editora Associados Ltda, 2002, pg. 31.

³⁴ *Ibidem*, pg. 32. Nesse trecho é possível notar a importância das cantorias na dinâmica social das comunidades sertanejas.

³⁵ MOTA, Leonardo. *Cantadores*. Rio de Janeiro: Ed. Cátedra, 1978, pg. 03.

³⁶ Segundo Marcia Abreu, as pelejas “(...) são debates poéticos em que dois cantadores enfrentam-se, devendo dar prosseguimento aos versos apresentados pelo oponente, sem se retardar na composição de sua fala. A disputa encerra quando um dos antagonistas declara-se incapaz de prosseguir ou,

sua capacidade poética baseada na perícia dos diversos gêneros poéticos utilizados e no domínio técnico da improvisação.

Outro importante folclorista, Luis da Câmara Cascudo, recolhendo poemas, cordéis, ABCs, pelepas etc, compara o cantador nordestino a outros representantes de tradições orais, inserindo os poetas cantadores numa longa tradição que começa com os aedos e rapsodos gregos³⁷, passando pelos menestréis da tradição medieval e considerando os poetas cantadores enquanto *memória viva*.³⁸

No período da “febre da borracha”,³⁹ Antônio, a convite do primo José Pereira Montoril, o ‘Cazuzinha’, viajou para Belém. Em visita aos familiares, ‘Cazuzinha’ ficou encantado com as improvisações do jovem poeta cantador e insistindo com dona Maria, consegue o seu consentimento para levá-lo ao Pará.

Chegando em Belém, Antônio foi apresentado por ‘Cazuzinha’ a José Carvalho de Brito, que escrevia o livro intitulado *O matuto cearense e o Caboclo do Pará* (publicado em 1930). A partir desse encontro, José Carvalho de Brito incluiria no livro um capítulo intitulado “O Patativa”.⁴⁰ O capítulo começa com a narração do encontro entre o autor e um amigo, Álvaro Adolfo, que o confessa sua frustração ao visitar o Ceará, que, segundo Álvaro, estaria sendo destruído pela civilização. José Carvalho de Brito, na tentativa de demover tal sentimento, relata a visita que recebeu de um comerciante do Macapá, que lhe apresenta “um cantador e tocador de viola, autêntico e

simplesmente, pára de cantar por não encontrar uma resposta adequada”. ABREU, Marcia. *História de cordéis e folhetos*. Campinas/SP: Mercado das Letras, 1999, pg. 73.

³⁷ Na Grécia Antiga, *aedo* (do verbo grego *aidô*, *cantar*) era o poeta-cantador que compunha utilizando instrumentos musicais. Diferente do *rapsodo*, também poeta, que não utilizava instrumentos musicais e não tinha composições próprias. Importante notar que no período não havia distinção entre poeta e cantador.

³⁸“É o registro, a memória viva, o Olám dos etruscos, a voz da multidão silenciosa, a presença do Passado, o vestígio das emoções anteriores, a História sonora e humilde dos que não tem história. É o testemunho, o depoimento”. CASCUDO, Luis da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968, pg. 94.

³⁹ Marcada pela expansão econômica da Amazônia, que a partir da extração do látex das seringueiras, atraiu milhares de nordestinos, incluindo muitos cearenses

⁴⁰ Esse capítulo foi acrescentado à *Inspiração Nordestina* na segunda edição de 1967 e conserva o mesmo título do livro de José Carvalho de Brito.

dos bons, apesar de ter apenas 20 anos de idade. É o Antônio Gonçalves, já crismado por Patativa”.⁴¹

Sobre o encontro com José Carvalho de Brito, Patativa afirma que este:

Não era improvisador, mas escrevia verso, viu? Tanto que ele escreveu uma quadrinha, quando eu entrei lá no escritório dele. Ele disse bem assim, pra saber o que eu respondia: “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!” Que lá chove, chove muito lá, viu!?”⁴²

A brincadeira em versos ilustra bem o clima de descontração que permeou o encontro entre os dois conterrâneos nas terras chuvosas do Pará. José Carvalho de Brito, que havia preparado uma “armadilha”, deve ter se surpreendido ao ver que o jovem poeta escapou perspicaz da emboscada.⁴³

Do encontro surge uma amizade e dessa amizade um nome: Patativa,

por causa de um artigo de José Carvalho no Correio do Ceará apresentando alguns poemas do jovem estreante. No texto, o autor comparava a natureza melódica e espontânea do versejar do poeta com a beleza do canto da Patativa, pequena ave canora do sertão nordestino⁴⁴”.

O jovem poeta resolve adotar a *alcunha*, acrescentando posteriormente o nome de sua terra natal para diferenciá-la dos outros tantos *Patativas*. Deste modo, não restariam dúvidas sobre a autoria das composições atribuídas à Patativa *do Assaré*.

Voltando para Serra de Santana depois de cinco meses de viagem, devido à saudade da família, o jovem poeta traz consigo a nova *alcunha* e uma carta de recomendação escrita por José Carvalho de Brito e endereçada à filha do ilustre poeta cearense Juvenal Galeno, dona Henriqueta Galeno, que promovia saraus em sua

⁴¹ PATATIVA DO ASSARÉ. *Inspiração Nordestina: Cantos de Patativa*. São Paulo: Hedra, 2003, pg. 263.

⁴² CARVALHO, 2002, pg. 33.

⁴³ No capítulo do livro de José Carvalho de Brito ainda há uma descrição do desafio entre Antônio Patativa (assim chamado pelo escritor) e José Francisco, cantador de Juazeiro do Norte. Composto em décimas, o capítulo apresenta trechos desse desafio.

⁴⁴ ANDRADE, op. cit., pg. 39.

residência em Fortaleza. Através da carta de recomendação, Patativa tem a oportunidade de se apresentar em um sarau e conhecer Juvenal Galeno⁴⁵:

*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.*⁴⁶

Em “Ao Poeta do Sertão” Patativa homenageia Juvenal Galeno. Nesse poema, a natureza celebra sua memória:

*Com essa santa harmonia
De música e de poesia,
Neste lindo festival,
Para nós de tanta glória,
Celebramos a memória
Do poeta Juvenal.*⁴⁷

Patativa retorna a Serra de Santana e também ao ritmo cotidiano de sua atividade de agricultor. Casa-se em 1936 com Belarmina Paes Cidrão, dona Belinha. No documentário *Patativa do Assaré Ave Poesia* de Rosemberg Cariry (Fortaleza-CE, 2007), as imagens do casal mostram uma relação de intenso companheirismo. Patativa,

⁴⁵ Na segunda edição de *O Matuto Cearense e o Caboclo do Pará* aparecem os versos dessa apresentação de Patativa na casa do Poeta Juvenal Galeno Em *Patativa Poeta Pássaro do Assaré*, Gilmar de Carvalho registra esses versos que o poeta de Assaré não conservava mais em sua memória. Em: CARVALHO, 2002,pg. 35.

⁴⁶ CARVALHO, José. *O Matuto Cearense e o Caboclo do Pará*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1973, pg. 141. Em *Inspiração Nordestina* há outro poema relacionado ao encontro entre o jovem poeta e dona Henriqueta, “Carta à doutora Henriqueta Galeno”, onde o poeta confessa seu objetivo principal: o pedido de um livro do poeta Juvenal Galeno.

⁴⁷ PATATIVA DO ASSARÉ, 2003, pg. 260. O poema foi feito a pedido do tenente Octacílio Anselmo, um dos frequentadores dos saraus e encontros organizados na casa de Juvenal Galeno. O poema foi lido por Octacílio durante uma cerimônia de homenagem ao falecido poeta, e apesar de “ter sido o mais festejado pelo público não ganhou o primeiro lugar, na opinião do representante do poeta, porque havia muita gente importante concorrendo e não quiseram dar o prêmio a um simples camponês”. (ANDRADE, 2004. pg. 42)

ao falar de sua companheira, revela uma profunda admiração por ‘Belinha’, que apesar de não ter sido alfabetizada foi para o poeta “a maior doutora que eu encontrei na minha vida, foi a mais sábia”.

Um acontecimento importante para Patativa será a estréia de sua poesia em livro. Patativa já era bastante conhecido devido a suas apresentações na Rádio Araripe do Crato. Um dos ouvintes, o filólogo e funcionário do Banco do Brasil, José Arraes de Alencar, em visita à sua terra natal, onde morava sua mãe Silvina, ficou surpreso e encantado com a riqueza daquela poesia, querendo conhecer o autor dos belos poemas recitados na rádio. Após o encontro, propõe ao poeta publicar seus poemas em livro. Sobre o encontro com José Arraes de Alencar, Patativa esclarece:

- *“Mas, assim, me diga uma coisa: você tem uma riqueza de cultura, por que você num publica?”*

Aí, eu disse:

- *“Doutor, eu sou um agricultor muito pobre. Eu nunca sonhei em publicar nada meu, porque... num há condições!”*

Ele disse:

- *“Pois, olha, vamos publicar um livro? Você tem muitas coisas fora essas...você?”*

Eu disse:

- *“Tenho! Eu tenho muita coisa retida na memória, viu?”*

- *“Vamos publicar um livro?”*

Eu disse:

- *“Doutor, eu num posso.”*

Ele disse:

- *“Não! Mas você está tratando com gente amiga. Olha, você... Antônio Gonçalves – você quer que eu lhe diga uma coisa? Se você num quiser, num aceitar o que eu tou pedindo, você num vai ficar como um poeta não! E prova é que fica... de que... de você, um grande poeta, como eu estou vendo que é, sem você publicar um livro? Você tá tratando com gente amiga.”⁴⁸*

Vencida a relutância do poeta, sem os meios necessários para empreender a divulgação de sua obra em livro e com receios de não conseguir vendê-los, chamaram Moacir Mota, que ofereceu-se para datilografar o livro, após seu expediente e sem cobrar nada por esse trabalho. Segundo Andrade:

A preparação do livro durou cerca de um ano pois, tendo em vista a sua publicação, o Dr. José Arraes encomendou ao poeta uma auto-apresentação

⁴⁸ CARVALHO, 2002, pg. 64.

que figura no volume com o título de “Autobiografia” e vem datada de 10 de abril de 1955, enquanto o prefácio de autoria de José Arraes de Alencar recebeu a data de 5 de fevereiro de 1956⁴⁹.

Segundo o poeta, o livro foi vendido mais no campo do que na cidade, pois todos que compravam o livro já conheciam, de certa forma, alguns poemas de Patativa do Assaré. Segundo Andrade “criou-se uma tal relação de confiança entre o poeta e o seu editor, que esse adiantava os exemplares para só depois da venda receber o dinheiro”.⁵⁰

Com a publicação de *Inspiração Nordestina* (1956) um novo momento se inicia na trajetória do poeta de Assaré. Os poemas que eram conhecidos pelo público e transmitidos oralmente, agora possuíam um novo registro: a escrita, redimensionando o alcance da obra de Patativa do Assaré. Em 1967 é publicada a segunda edição de *Inspiração Nordestina* com o subtítulo *Cantos de Patativa*. Um novo conjunto de poemas é acrescentado ao livro que seria agora dividido em duas partes.⁵¹

Um dos poemas de *Inspiração Nordestina*, “A triste partida”, era cantado por muitos violeiros em diversas feiras e programas de rádio. Luiz Gonzaga, ao ouvir a bela canção sobre a migração dos sertanejos, quis saber a autoria da composição, Zé Gonçalves respondeu: “todos nós cantamos, todos os violeiros... aquilo é de Patativa do Assaré”.⁵² Sendo assim, Luiz Gonzaga procurou Patativa e propôs comprar os direitos autorais da composição. Patativa recusou-se a vendê-lo: “Não, Luiz! O meu mundo eu posso dizer que é a minha família e a minha poesia. Ai, eu num vendo direito autoral por preço nenhum!”.⁵³ Sendo assim, Luiz Gonzaga propôs uma parceria e o poeta

⁴⁹ ANDRADE, 2004, pg. 45.

⁵⁰ *Ibidem*, pg. 45.

⁵¹ ANDRADE adverte que o poeta, temeroso com a censura militar, deixa o poema “Caboclo roceiro” fora dessa edição, pois o poema “que tendo sido publicado num jornal do Crato despertara o zelo repressor dos censores da ditadura militar, que já se haviam mobilizado intimando o poeta para depor” (ANDRADE, 2004: 46)

⁵² CARVALHO, 2002, pg. 98.

⁵³ *Ibidem*. pg. 98.

permitiu ao cantor gravar “A triste partida”, que ficaria conhecida em todo Brasil na voz do grande “Rei do Baião”.⁵⁴

Em 1970 é publicado o livro de José de Figueiredo Filho *Patativa do Assaré - Novos Poemas Comentados*. Segundo o autor, o livro foi proposto por Melquiades Pinto Paiva, docente da Universidade Federal do Ceará. Como observa Andrade, alguns poemas comentados pelo autor não apresentam o título, complicando assim sua identificação. Além disso, “o organizador vai apresentando os poemas em meio ao seu próprio texto de comentário, o que tira a autonomia das composições subordinando-as, pelo menos graficamente, ao texto do comentador”.⁵⁵ Os comentários oscilam entre a observação das peculiaridades da vida sertaneja, que confere um caráter acentuadamente folclorista, e a crítica de alguns temas relacionados à poesia de Patativa. Alguns poemas aparecem simplesmente como ilustração dos comentários, o que reafirma a ideia de Andrade da subordinação da poesia aos comentários de Figueiredo. Como podemos verificar na seguinte passagem:

MINHA VIOLA

*A viola é o instrumento musical do cantador. Às vezes, pode tocar ele numa sanfona ou numa rabeca. O violão é para cantar modinhas nas serenatas. A viola é do repentista, do desafio. É boa também no baião para se dançar com todos os inúmeros passos por esses pés-de-serras. Patativa adora o seu instrumento querido, que transforma suas mágoas em alegria. É o consolo de sua tristeza. Em suas cordas vem-lhe a inspiração. Sente saudades dela ao pensar que vai morrer e deixá-la sem saber para quem. Sua viola é como se fosse uma própria filha. É seu lenitivo neste mundo cheio de amarguras, pois transforma-se na varinha de condão que faz do sofrimento a própria alegria.*⁵⁶

Após a introdução, Figueiredo apresenta uma leitura da obra de Patativa baseada em um conjunto de trivialidades: *transforma suas mágoas em alegrias; consolo de sua tristeza; “em suas cordas vem-lhe a inspiração (..) É seu lenitivo neste mundo cheio de amarguras”*. A importância atribuída à viola, *como se fosse uma filha*, constitui um

⁵⁴ Outras composições do poeta alcançaram ampla projeção como “Vaca Estrela e Boi Fubá”, gravada por Raimundo Fagner e posteriormente por Pena Branca e Xavantinho, Sérgio Reis, Rolando Boldrin, entre outros.

⁵⁵ ANDRADE, 2004, pg. 50.

⁵⁶ FILHO, J. de Figueirêdo. *Patativa do Assaré: novos poemas comentados*. Fortaleza: Imprensa da Universidade Federal do Ceará, 1970, pg. 111.

exagero, visto que Patativa havia abandonado as cantorias por não querer fazer *profissão da sua lira*. Em seguida, aparece outro poema, “Ave Noturna”, que Figueredo comenta rapidamente. No entanto, o livro representa um crescente interesse pela obra do poeta de Assaré.

Outro livro importante na trajetória de Patativa, que recebeu o importante incentivo de Plácido Cidade Nuvens, foi *Cante lá que eu canto cá* (1978). O título faz referência ao poema homônimo acrescentado na segunda edição de *Inspiração Nordestina*. *Cante lá que eu canto cá*, distribuído nacionalmente, tornou-se a obra mais conhecida de Patativa do Assaré. Andrade aponta alguns problemas nessa edição que possui “erros de revisão, falhas na transcrição de um trecho de um poema, e neste mesmo poema, a omissão de uma estrofe”.⁵⁷ O autor cita como exemplo o poema “O Inferno, o Purgatório e o Paraíso” que em uma das estrofes apresenta um verso que deveria terminar com a palavra *tortura*, usada para descrever as cenas do Inferno e no seu lugar aparece a palavra *ternura*, modificando completamente o sentido do poema.⁵⁸

No ano seguinte, Patativa seria homenageado pela SBPC (Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência) que utilizou como lema de seu encontro *Cante lá que eu canto cá*, no evento que aconteceu em Fortaleza. O lema seria uma espécie de mote para inspirar a campanha a favor da anistia. Nesse contexto, Patativa “lançou seu disco *Poemas e Canções*, participou do movimento ‘Massafeira’, no Theatro José de Alencar, onde declamou o poema ‘Senhor Doutor’, incluído em álbum duplo lançado um ano depois”.⁵⁹ Ainda em 1979, o poeta torna-se personagem de um filme dirigido por Rosemberg Cariry, que foi rodado em super-8, “tecnologia defasada que faz com que sua exibição seja praticamente inacessível”.⁶⁰

Transcorridos dez anos desde a publicação de *Cante lá que eu canto cá*, é publicado em 1988 pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, *Ispinho e Fulô*. Sobre o livro Andrade ressalta:

⁵⁷ ANDRADE, 2004, pg. 54.

⁵⁸ Para mais exemplos das falhas observadas, consultar ANDRADE, 2004, pg. 54, 55, 56, 57.

⁵⁹ CARVALHO, 2001, pg. 45.

⁶⁰ *Ibidem*. pg. 45

O novo livro, o primeiro a sair com ilustrações, apresenta dois textos introdutórios de autoria, respectivamente, de Rosemberg Cariri e Pe. Antônio Vieira e contém ainda um longo depoimento do autor extraído de entrevista concedida no Crato a Rosemberg. “Ispinho e fulô” com suas 79 composições, das quais 71 são inéditas, mostra-nos um poeta que surpreende pela pujança de sua criatividade, pela fecundidade de sua inspiração.⁶¹

Ispinho e Fulô representa a consolidação do poeta no panorama da poesia brasileira, que desde *Inspiração Nordestina* oferece ao público uma obra marcada pela *pujança, criatividade e fecundidade de sua inspiração*, como também por uma autenticidade, marca singular de sua atividade poética.

Patativa nos anos posteriores receberia muitas homenagens como *Doutor Honoris Causa* em 1989 pela Universidade Regional do Cariri; em 1999 pela Universidade Estadual do Ceará e Universidade Federal do Ceará; em 2000 pela Universidade Tiradentes de Sergipe e em 2005 pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte. O poeta agora torna-se doutor e sua obra, objeto de estudos dos mais variados pesquisadores.

Patativa é convidado a se apresentar em programas de televisão, participa de telenovela, recebe medalha, prêmios e diversas homenagens que reconhecem a importância de sua obra no panorama da literatura brasileira contemporânea.

Com o sobrinho Geraldo Gonçalves da Silva, o poeta organiza o livro *Balceiro: Patativa e outros poetas de Assaré* (1991). Sobre o livro o poeta responde a seguinte pergunta:

GC- Foi o senhor que organizou?

PA – Foi, sim. Eu e o Geraldo. Nós organizamos escolhendo os versejadores e fazer aquele... publicar aquele livrozinho com o título “O Balceiro”. 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?⁶²

Serra de Santana, que segundo Feitosa, “era apenas o berço de uma tradição poética adormecida” transforma-se com Patativa em centro irradiador de poesia, “lugar

⁶¹ ANDRADE, 2004, pg. 61.

⁶² CARVALHO, 2002, pg. 148.

da memória, o lugar da poesia, o lugar da criação”.⁶³ Essa transformação é conhecida como “Fonte Patativana”:

*Surge na localidade Serra de Santana um “sentimento de pertença” experimentado pela obra poética de Patativa. Uma poesia singular vai gerir – a partir dessa experiência comum – uma espécie de gênero poético. A Fonte Patativana é motivada por essa idéia de pertença, por esse acordo firmado voluntariamente entre os poetas serranos e Patativa do Assaré. As relações de afetividade entre estes alimentam a tradição poética serrana.*⁶⁴

A experiência poética, vivenciada por essa comunidade, é inspirada não somente pela obra de Patativa, mas também pela relação que nos fala Feitosa. *Balceiro* é o resultado de um *acordo firmado*, mas a poesia, como jogo entre os serranos, já estava presente no cotidiano da comunidade e com o livro apresenta as produções poéticas dos serranos (motes e glosas, sonetos e desafios).

Em 1994, na I Feira Brasileira do Livro de Fortaleza, o poeta lança *Aqui tem coisa*, reunindo 60 composições, das quais 43 inéditas. É o último livro exclusivamente de sua autoria, publicado pela Secretaria de Cultura de Fortaleza.⁶⁵ Em 2001 foram publicados *Balceiros 2: Patativa e outros poetas do Assaré*; *Ao pé da mesa: Motes e Glosas* livro organizado com Geraldo Gonçalves de Alencar que apresenta motes e glosas compostos pelos dois poetas; *Antologia poética de Patativa do Assaré* que foi organizada pelo professor Gilmar de Carvalho e editada pela Fundação Demócrito Rocha; e no mesmo ano foi lançado o livro *Digo e não peço segredo* organizado pelo professor Luiz Feitosa, que realizou uma série de entrevistas com o poeta que deram origem ao livro e a sua tese de doutorado defendida em 2002 com o título *Patativa do Assaré: a trajetória de um canto*, publicada pela Escrituras Editora em 2003.

Patativa morreu em Assaré no dia 8 de julho de 2002. Várias homenagens foram realizadas desde sua morte até o centenário de seu nascimento comemorado em 2009. Nesse período, os livros *Inspiração Nordestina*, *Ispinho e Fulô*, *Aqui tem coisa* e

⁶³ FEITOSA, 2003: 213.

⁶⁴ *Ibidem*. pg. 214.

⁶⁵ A Secult editou também o livro *Cordéis de Patativa* publicado no ano anterior.

Cordéis foram reeditados pela Editora Hedra. Surgem também inúmeras pesquisas acadêmicas que procuram compreender a obra de Patativa. Destacamos ainda, o longa metragem *Patativa do Assaré – Ave poesia*, do diretor Rosemberg Cariry lançado em 2007. O filme é resultado da convivência, iniciada em 1978, entre o diretor e o poeta

CAPÍTULO II

A VOZ DA INSPIRAÇÃO

Linguagem, poesia e oralidade

*Mas porém, eu não invejo
O grande tesôro seu,
Os livros do seu colejo,
Onde você aprendeu.
Pra gente aqui sê poeta,
E fazê rima com preta,
Não precisa professô.
Basta vê, no mês de maio,
Um poema em cada gaio
E um verso em cada fulô*

Patativa do Assaré, “Cante lá que eu canto cá”.

2.1. Oralidade e cultura escrita

A voz luta contra o esquecimento e o silêncio dos tempos. A voz resiste às tentativas de classificação, transgredindo os elementos de organização dos sistemas literários. Parece se apresentar fora do enquadramento textual e por um estranho movimento retorna na leitura, mesmo silenciosa, seja de um conto de Jorge Luis Borges, um poema de Walt Whitman ou na leitura de um folheto de Leandro Gomes de Barros e, assim, percebemos uma espécie de latência, uma presença invisível nos interstícios do tecido ficcional.

A evidência da oralidade nas relações e expressões do cotidiano nos parece inquestionável. Nesse sentido, para Marcuschi torna-se impossível “investigar *oralidade e letramento* sem uma referência direta ao papel dessas duas práticas na civilização contemporânea”⁶⁶. O problema talvez resida na oralidade como fenômeno inerente ao processo de criação, isto é, a íntima relação entre oralidade e cultura escrita, além da mera reprodução de diálogos, fórmulas e representações da fala. Como podemos observar, obras como *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa ou a *Divina Comédia* de Dante, instituídas como grandes exemplos da cultura escrita, apresentam caracteres profundamente relacionados com uma tradição fundamentada na força viva da oralidade.

A questão da oralidade é objeto de profundo interesse de muitos pesquisadores. Muitas das posturas teóricas ali presentes alicerçavam-se num entendimento da oralidade como ausência da escrita, operando-se uma definição negativa de oralidade e fomos, segundo Bentes, “durante um longo período, impelidos a deixar de interrogar a oralidade sobre sua natureza e suas funções próprias e de reconhecer os seus valores positivos”.⁶⁷ Tais pesquisas fundavam-se numa dicotomia entre cultura escrita e oralidade, privilegiando, via de regra, a cultura escrita e ressaltando o caráter negativo

⁶⁶ MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita atividades de retextualização*. – 4. ed. São Paulo: Cortez, 2003, pg. 15.

⁶⁷ BENTES, Anna Christina. **A arte de narrar. Da constituição de estórias e dos saberes dos narradores da Amazônia paraense**. Tese apresentada ao Curso de Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem para a obtenção do título de doutor em Linguística. Campinas, 2000, pg. 21.

da oralidade, fortalecendo dessa maneira os preconceitos em relação a tudo que se apresentasse enquanto oral.

A dicotomia oral-escrita, também criticado por Meschonnic, apresenta o oral como ausência da escrita. A oralidade tanto se confunde quanto é reduzida aos efeitos e produtos da voz, se apresentando como pura negatividade, ou seja, como ausência e supressão. “A ausência de escrita não diz nada de uma especificidade do oral”.⁶⁸ Deste modo, escrita e oralidade são atividades não complementares no conjunto das práticas culturais.

Uma aparente contradição entre letra e voz nos parece revelar uma intrínseca relação: toda letra é uma lembrança da voz e potencialmente possibilidade de evocação; “a voz ultrapassa a palavra”; “a voz se diz enquanto diz; em si ela é pura exigência”.⁶⁹ A voz não somente ultrapassa a palavra, como a palavra se faz presente através dessa lembrança, dessa evocação que objetiva e materializa a letra:

*Na voz a palavra se enuncia como lembrança, memória-em-ato de um contato inicial, na aurora de toda vida e cuja marca permanece em nós um tanto apagada, como a figura de uma promessa.*⁷⁰

Marcuschi encontra quatro perspectivas sobre cultura escrita e oralidade. As pesquisas de Ong, Goody e os primeiros trabalhos de Olson, se inserem numa tendência “fenomenológica de caráter culturalista”:

*que observa muito mais a natureza das práticas da oralidade versus escrita e faz análise sobretudo de cunho cognitivo, antropológico ou social e desenvolve uma fenomenologia da escrita e seus efeitos na forma de organização e produção do conhecimento.*⁷¹

⁶⁸ MESCHONNIC, Henri. *Linguagem, ritmo e vida*. FALE/UFMG. Belo Horizonte, 2006, pg. 07.

⁶⁹ ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Editora Hucitec, São Paulo, 1997, pg. 13.

⁷⁰ *Ibidem*, pg. 13.

⁷¹ MARCUSCHI, 2003, pg. 29.

De acordo com essa perspectiva, Marcuschi propõe o seguinte quadro que relaciona as diversas características da cultura oral e da cultura letrada⁷² e, assim, nos parece sintetizar a orientação ideológica dessa tendência de caráter culturalista⁷³:

| Cultura oral | <i>versus</i> | Cultura letrada |
|---------------------|---------------|-----------------------|
| Pensamento concreto | | Pensamento selvagem |
| Raciocínio prático | | Raciocínio lógico |
| Atividade artesanal | | Atividade tecnológica |
| Cultivo da tradição | | Inovação constante |
| Ritualismo | | Analiticidade |

Percebemos assim, uma oposição direta entre as diversas características de cada cultura. Segundo Marcuschi, tal perspectiva não satisfaz a necessidade de tratar as relações linguísticas, pois “vê a questão em sua estrutura macro e com tendência a uma análise da formação da mentalidade dentro das atividades psico-socioeconômico-culturais”.⁷⁴

Há duas tendências apontadas por Marcuschi que são bastante esclarecedoras e contribuem para o entendimento da íntima relação existente entre cultura escrita e oralidade. A saber, a perspectiva variacionista que se refere ao “papel da escrita e da fala sob o ponto de vista dos processos educacionais e faz propostas específicas a respeito do tratamento da variação na relação entre padrão e não-padrão linguístico nos contextos de ensino formal”⁷⁵. Nessa tendência, como observa o autor, não há *distinções dicotômicas*, como podemos verificar no seguinte quadro:

⁷² *Cultura oral* é a oralidade atribuída enquanto elemento ordenador das relações sociais e cognitivas de diversas comunidades. *Cultura letrada* identificamos com a cultura escrita. Ver Marcuschi (2003).

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*, pg. 31.

| Fala e escrita apresentam | |
|---------------------------|----------------------|
| Língua padrão | Variedade não-padrão |
| Língua culta | Língua coloquial |
| Norma padrão | Normas não-padrão |

O autor manifesta uma posição favorável à perspectiva variacionista. Para o autor “fala e escrita não são propriamente dois **dialetos**, mas sim duas modalidades de uso da língua”.⁷⁶ O ponto de partida dessa perspectiva é a articulação entre essas duas modalidades, considerando os contextos de produção, a diversidade dos gêneros e a complementação entre estes, ressaltando assim, a especificidade de cada um como elemento articulado dentro de um amplo sistema.

2.2 A *peleja* da oralidade contra as formas do preconceito

Em 2002, o caderno de cultura do jornal *O Estado de São Paulo* publicou um texto de Álvaro Cardoso Gomes intitulado “Nem Mallarmé nem Patativa do Assaré”, no qual o autor discute os critérios adotados para a escolha de uma lista de obras para o Exame Nacional de Cursos, critérios que segundo o autor, deveriam ser *estritamente literários* sendo que:

o cânone deve ser concebido, tendo por base tão só questões estéticas de gosto e valor. Nesse caso, os melhores dentre os melhores merecem ser os escolhidos, sem o que não há cânone (...) *Mas aí chego aos poetas selecionados. Se nada tenho contra o time escalado até Ferreira Gullar, não posso me conformar com a presença de uma Adélia Prado e muito menos ainda de um Patativa do Assaré, em detrimento de nomes como Oswald de Andrade, Jorge de Lima, Murilo Mendes. Como colocar um Patativa ao lado de monstros sagrados como Drummond, Bandeira, João Cabral? Apesar do interesse etnográfico, antropológico da obra folclórica do poeta repentista, qual interesse há para um formando de Letras tê-lo incluso num cânone de*

⁷⁶ *Ibidem.* p. 32.

*literatura? Será que é importante para a formação de um docente que deve conhecer em profundidade a Literatura Brasileira, ter um conhecimento mais específico desse poeta?*⁷⁷

O texto de Gomes manifesta estereótipos repletos de elementos estigmatizantes, realiza comparações arbitrárias e apresenta uma série de preconceitos justificados pela normatividade de seu gosto pessoal.

Essas questões são inerentes a tensão entre a cultura hegemônica, letrada e uma “cultura popular” (que ainda vive sob o estigma das aspas), fruto da tradição oral, transmitida pela ação da voz. Na opinião dos defensores da cultura escrita, as marcas orais da “cultura popular” representam um caráter negativo dessas produções, o que pode ser expresso através da equação: quanto mais oral, menos literário.

É preciso, contudo, ressaltar o papel fundamental do *lugar* onde esses discursos são produzidos. Parece-nos haver uma espécie de suspensão das reservas quando se trata de um autor que estiliza a fala de segmentos sociais menos prestigiados. Constituir-se-ia nesse caso uma marca de originalidade e um índice de versatilidade narrativa.

No caso de autores representantes desses segmentos sociais, as reservas são fortalecidas e os preconceitos tomam forma de agentes desqualificadores dessas produções artísticas. Essa operação eleva o contraste entre cultura escrita e oralidade à categoria de análise estética, sendo os elementos da primeira considerados mais “elevados” e os da segunda esteticamente “rebaixados”. Sperber acrescenta esse traço singular dos mecanismos estigmatizadores:

*Até elementos de fatura da narrativa foram estudados em um contraponto entre oralidade e escrita, a fim de se encontrar aspectos explicáveis pela oralidade, mas que automaticamente também funcionam como marcas negativas. Este contraponto tem um pressuposto: o de que a escrita é mais nobre, ‘melhor’, mais inteligente do que a oralidade, esta última mais primitiva, menos elaborada, mais incompleta e elementar. E mais próxima do inconsciente.*⁷⁸

⁷⁷ “Caderno 2/Cultura”. *O Estado de São Paulo*, D-4, domingo, 7 de abril de 2002.

⁷⁸ SPERBER, Suzi Frankl. *Ficção e Razão: uma retomada das formas simples*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2009, pg. 56.

O fio condutor da análise de Gomes fundamenta-se na ideia de cânone e revela que os critérios adotados para a seleção de autores são vagos e ainda guiados por conceitos movediços como o de *gosto*. Querendo o autor impor o seu próprio *gosto* como justa medida de valor literário.

A ideia de *monstros sagrados* representa bem uma Literatura (com todo direito ao L maiúsculo) com obras canônicas, intocáveis, sagradas, longe de toda profanação possível. O *monstro sagrado* não tolera comparações ou blasfêmias.

O que resta às outras obras, fora da Literatura, é um espaço reservado para os estudos antropológicos e etnográficos, que teriam somente o interesse em descrever as “coisas” do povo. Gomes cultiva velhos dogmas que encontram no cordel, contos de fada, poesia oral, histórias, romances e outras narrativas, um espaço privilegiado para o folclore, ou seja, o lugar onde ainda predomina o exótico e o primitivo, o essencialmente oral.

A velha peleja entre o “popular” e o “erudito” se manifesta na posição hegemônica que, no termo *cultura brasileira*, encontra uma forma de justificar a exclusão. Bosi afirma que não há um conceito singular que possa abranger toda a diversidade de manifestações e expressões culturais existentes no Brasil. Afirma ainda:

Se pelo termo ‘cultura’ entendemos uma herança de valores e objetos compartilhada por um grupo humano relativamente coeso, poderíamos falar em uma cultura erudita brasileira, centralizada no sistema educacional (e principalmente nas universidades), e uma ‘cultura popular’, basicamente iletrada, que corresponde aos ‘mores’ materiais e simbólicos do homem rústico, sertanejo ou interiorano, e do homem pobre suburbano ainda não de todo assimilado pelas estruturas simbólicas da cidade moderna.⁷⁹

O cânone é o signo da separação, fortalece a diferença entre as culturas, polarizando e submetendo a cultura “popular” aos critérios e valores relacionados à cultura escrita. Estabelece um *outro lado*, constrói fronteiras quase intransponíveis. Nesse *outro lado*, quase sempre, reside o folclórico, primitivo, exótico, rústico, simples

⁷⁹ BOSI, Alfredo. *A Dialética da Colonização*. 4ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pg. 309.

e modesto. Nessa semântica da exclusão, erige-se um muro delimitador das diferenças que valoriza um centro organizado pelos mais *elevados* valores da cultura escrita e relega ao secundário os produtos identificados com o oral e popular, criando assim, uma periferia estética da oralidade.

O livro *Romancero Hispânico* de Menéndez Pidal (1953), aborda a relação entre *poesia tradicional* ou *poesia popular*. Para Pidal, toda poesia “tradicional” foi em seu começo “*mera poesia popular*”. Há duas diferenças entre elas, uma de ordem quantitativa e outra de ordem qualitativa. Quantitativa, porque “*la tradición supone una popularid continua prolongada y más extensa*”. A diferença qualitativa refere-se à assimilação e reelaboração dos conteúdos assimilados, adquirindo um “*estilo próprio de la tradicionalidad*”.

Torna-se essencial ao pesquisador uma postura intelectual íntegra diante dos complexos mecanismos das estruturas culturais. Entender as diversas configurações sem excesso de relativismos e com sobriedade necessária para destacar as especificidades, articulando os elementos a partir de uma compreensão sistemática dos fenômenos, superando os riscos de incorrer em simplificações que tendem a tipificar, homogeneizar e reduzir os complexos fenômenos culturais.

2.3. Patativa: poesia e *performance*

Os poemas de Patativa do Assaré, “ainda que assentados na forma escrita, parecem reclamar uma vocalização. Existem neles flexões e modulações, entonações e onomatopéias que a escrita não dá conta”.⁸⁰ Sua poesia constitui um elo entre os mundos da oralidade e da cultura escrita; o poético como elemento fundamental da relação oral/escrito.

⁸⁰ FEITOSA, Luis Tadeu. *Patativa do Assaré a trajetória de um canto*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003, pg. 179.

“Ler Patativa do Assaré é antes de tudo ouvir o tom performático da oralidade”⁸¹. Entra em jogo o conceito de *performance* amplamente empregado nos estudos sobre a oralidade. Finnegan recorre a três conceitos: estilo – *style* -, composição-em-performance - *composition-in-performance* - e *performance* para falar de contextos de enunciação das composições poéticas. Sobre a contribuição da autora, Zumthor acrescenta:

*Ela colocava um ponto final num meio século de pesquisas sobre as tradições poéticas orais, observadas aqui e ali pelo mundo. Atribuía esta tentativa de síntese, numa perspectiva própria, a partir dos anos quarenta, à escola anglo-americana dos Chadwick, Bowra, Lord e, sob sua influência, a alemães como Bausinger: esta mesma (distante para a maior parte dos franceses, mais preocupados com o formalismo e com a história), em que parecem convergir para o mesmo ponto de fuga a antropologia e os estudos literários.*⁸²

Zumthor ressalta a importante contribuição destes estudos; na obra do autor, o conceito de *performance* constitui um elemento essencial para o entendimento da oralidade, o termo chave em que sempre seria compelido a retornar. Com base na tradição anglo-saxônica, Zumthor define *performance* como:

*Ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, e circunstâncias (...) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis.*⁸³

Nessa *ação complexa*, estão envolvidos *locutor, destinatário e circunstâncias* numa situação de *confronto* que ocorre sempre em um tempo presente, o *aqui e agora*. A existência do poema compreende, segundo Zumthor, cinco *operações* ou *fases*:

1. *produção,*
2. *transmissão,*
3. *recepção*
4. *conservação,*
5. *(em geral) repetição.*⁸⁴

⁸¹ Ibidem, pg. 178.

⁸² ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Editora Hucitec. São Paulo, 1997, pg. 09.

⁸³ Ibidem, pg. 33.

A *performance* compreendida enquanto situação de *confronto*, constitui-se na *transmissão e recepção*. No que se refere à tradição dos poetas cantadores, a *performance* corresponde às três primeiras operações.⁸⁵

Podemos entender a prática da leitura de folhetos de cordel tendo em vista as referidas *operações*. Cavignac pesquisou como a participação do público é fundamental no ato da *performance*: “A história é sempre dirigida a determinado público. Na oralidade, o público, longe de estar passivo, intervém no desenrolar da história”.⁸⁶ A autora destaca o caráter interativo do público na *performance*. Como vimos no primeiro capítulo, a leitura de um folheto de cordel despertou em Patativa, como ouvinte-participante de um jogo poético-performático, o gosto especial pela poesia, percebendo que daquele momento em diante seria capaz de *fazer* poesia, mesmo antes das primeiras tentativas formais. Essa *ação complexa*, da qual o jovem Patativa experimentou e compartilhou, provocou uma descoberta reveladora: poderia ultrapassar o espaço reservado ao público, mesmo interativo, para o espaço de produção, de emissão, de poeta.

2.4. Seu *dotô* me dê licença ou: a presença do interlocutor em *Inspiração Nordestina*

A oralidade diminui a distância entre os homens e aproxima os tempos. A fala sugere participação, convoca o outro a interagir, rompendo a passividade e o silêncio. O próprio silêncio possui um significado que vai além da ausência de palavras, o silêncio é possibilidade de ação, sentidos sem voz, significados sem sons; esperança.

⁸⁴ Ibidem, pg. 33-34.

⁸⁵ A peleja enquanto desafio poético está presente como tema na literatura de cordel. Nesse caso, podemos observar a presença da quarta *operação* constituída pela *conservação* da mensagem poética. Destacamos, a peleja de “Cego Aderaldo com Zé Pretinho” que circula ainda hoje em folhetos de cordel.

⁸⁶ CAVIGNAC, Julie. *A literatura de cordel no Nordeste do Brasil*. Tradução de Nelson Patriota. Natal, RN: EDUFRN – Editora da UFRN, 2006, pg. 253.

*Sempre se precisa de dois agentes distintos para a construção de linguagem e de formas. Porque é necessário um movimento duplo de audição e de enunciação, de produção e de recepção, isto é, de fala e de atribuição de sentido à fala. O processo de ida e volta, de eu-outro permanece ao longo da vida.*⁸⁷

Oralidade e comunicação estão intimamente relacionadas. Como afirma Sperber, a presença de algum interlocutor em um contexto pode significar e evidenciar a oralidade. Na escrita, tal presença pode ser *imitada* através do diálogo: “maneira mais antiga de representação da presença física do interlocutor” e também da “conversa consigo mesmo – solilóquio”.⁸⁸

Na performance, o cantador faz uso de diversos recursos para aproximar seus interlocutores. Por exemplo, a invocação, que chama a atenção do ouvinte para a narrativa; ela adverte, exclama e convida o ouvinte a participar do acontecimento da performance. Podemos perceber essa função nos folhetos de cordel:

A história de Antônio Silvino

*Leitores, eu vou contar-vos
A minha biografia;
Contar-vos que eu outrora
Não fui quem sou hoje em dia.
Fui um homem mui pacato,
E sou uma fera bravia!..*⁸⁹

A mulher que pediu um filho ao diabo

*Leitores eu vou contar
Uma história verdadeira
De uma infeliz mulher
Que um dia fez uma asneira
Pediu um filho ao Diabo
E o filho nasceu de rabo
E mordeu a mão da parteira.*⁹⁰

⁸⁷ SPERBER, 2009, pg. 124.

⁸⁸ *Ibidem*, pg. 35-36.

⁸⁹ “A história de Antônio Silvino. Contendo o retrato e toda a vida de crimes do célebre cangaceiro, desde o seu primeiro crime até a data presente.” Setembro de 1907. Em: *Literatura popular em verso: Antologia*. Casa de Rui Barbosa, Ministério da Cultura, 1964. pg. 323.

⁹⁰ Galdino Silva. **A mulher que pediu um filho ao diabo**. Em: *Literatura popular em verso: Antologia*. Casa de Rui Barbosa, Ministério da Cultura, 1964. pg. 251.

Como nos versos acima, a presença do interlocutor pode ser explícita ou uma presença sugerida:

Romance do Pavão misterioso

*Eu vou contar uma história
De um Pavão Misterioso
Que levantou vôo da Grécia
Com um rapaz corajoso
Raptando uma condessa
Filha de conde orgulhoso.⁹¹*

Os martírios de Genoveva

*À nobre publicidade levo respeitosamente,
Um caso que sucedeu
Na Europa antigamente
O qual não foi esperado,
Fez comover muita gente.⁹²*

Nos versos acima, há um interlocutor implícito. O poeta não está sozinho ao narrar sua história, contar significa contá-la a alguém, um convite ao leitor para o jogo narrativo. Levar à nobre publicidade significa levar ao leitor uma história que foi escrita em função dele. Há uma presença invisível que toma corpo na narrativa.

Verificamos em *Inspiração Nordestina* a presença constante de um interlocutor que se apresenta de variadas formas. No primeiro poema do livro, o próprio título nos revela a quem o poema é endereçado:

Ao leitô

*Leitô caro amigo, te juro, não nego,
Meu livro te entrego bastante acanhado,
Por isso te aviso, me escute o que digo,
Leitô, caro amigo, não leia enganado.
É sempre, bem sempre, modesto e grossêro,
Não leva o tempero das arte e da escola,
É rude poeta, não sabe o que é lira,
Saluça e suspira no som da viola.*

⁹¹ José Camelo de Melo Rezende **Romance do Pavão misterioso**. Em: *Literatura popular em verso: Antologia*. Casa de Rui Barbosa, Ministério da Cultura, 1964. pg. 56.

⁹² Leandro Gomes de Barros. **Os martírios de Genoveva**. Em: *Literatura popular em verso: Antologia*. Casa de Rui Barbosa, Ministério da Cultura, 1964. pg. 30.

*Tu nele não acha tarvez, com agrado
Um trecho engraçado que faça uma escôia,
Mas ele te mostra com gosto e vontade,
A luz da verdade gravada nas fôia.*

*Não vá percurá neste livro singelo
Os canto mais belo das lira vaidosa,
Nem ninho de fada, nem chêro de rosa.*

*Em vez de perfume e do luxo da praça,
Tem chêro sem graça de amargo suó,
Suó de cabôco que vem do roçado,
Com fome, cansado e queimado do só.*

“Ao leitô” é um poema de convite, apresentação e advertência. Num primeiro momento, Patativa chama o leitor e o adverte sobre o sentido de seu livro e de sua lira. Num segundo momento, o poeta ao revelar a simplicidade de seu livro, revela também que neste resplandece a luz da verdade; exclama um sentido maior. Seu *tempero* é outro; o cheiro dos versos e a cor de seus poemas são distintos; sua lira é inspirada pelo som da viola; o poeta que agora se apresenta, como simples e rude, não é o poeta de bancada, não tem uma lira vaidosa com o perfume das coisas de fora, da cidade. Essa lira tem o cheiro de suor do sertão, por isso é simples e mostra uma verdade reconhecida e confirmada através da voz. Sua poesia é natural, ou seja, reconhece os valores poéticos da voz, na medida em que esses valores reconhecem na natureza uma fonte semanticamente repleta de beleza e deleite: um imenso convite “ao leitô”.

Verificamos ainda em *Inspiração Nordestina*, outros poemas que invocam interlocutores específicos, pessoas que marcaram sua biografia, como os casos de Henriqueta Galeno (filha do poeta cearense Juvenal Galeno), padre Antônio Vieira, Luiz Gonzaga entre outros, também encontramos poemas interlocutores gerais como no poema:

Assaré

*Assaré! Meu Assaré!
Terra do meu coração!
Sempre digo que tu é
O lugá mio 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.⁹³*

Nessa primeira estrofe, percebemos um tipo especial de invocação. Ao invocar sua terra natal, o poeta demonstra incomensurável apreço: *Terra do meu coração/lugá mió do chão/orgúio/mió recanto*. Todos os qualificativos caminham em direção a exaltação poética.

A importância de cantar a terra natal também aparece nos seguintes versos de “Ceará, eu trago comigo essa força”, poema de Patativa inédito em livro:

*Por vale sertão e serra
Já cantei e tenho cantado
Quem não ama a sua terra
É desnaturalizado.*

*Digo com muita verdade
Ser cearense é ser bravo
Foi onde o primeiro escravo
Alcançou a liberdade*

*Sou cearense e me orgulho
Morro pelo Ceará
E trago comigo essa força
Que jamais se acabará;⁹⁴*

Alguns poemas de *Inspiração Nordestina* nos parecem apresentar um tom profundamente respeitoso. Contudo, esse respeito marca uma distancia entre os interlocutores e uma deferência puramente retórica, no sentido que opera uma delimitação de posições hierárquicas e convida o leitor para descobrir os valores sociais que estão encobertos por camadas profundas de cordialidade. Como poderemos verificar na leitura do poema “Cante lá que eu canto cá”.

⁹³ PATATIVA DO ASSARÉ, 2003, pg. 43.

⁹⁴ De acordo com as netas que cuidam dos direitos da obra de Patativa do Assaré, estes foram os últimos versos ditados pelo poeta. Eles datam de fevereiro de 2002, antes de o poeta perder a consciência, quando estava internado no Hospital São Francisco, no Crato. O mote era uma campanha da Secretaria da Cultura, ainda na gestão Nilton Almeida. Cedido com exclusividade para publicação no *Diário do Nordeste*, o poema é inédito em livro. *Diário do Nordeste*. Fortaleza, Ceará, quinta-feira, 5 de março de 2009:9.

2.5. Cada um no seu canto: experiência e poesia lírica em “Cante lá que eu canto cá”

O poema “Cante lá que eu canto cá”⁹⁵ apresenta um tema importante na obra de Patativa do Assaré: o *sertão* como espaço poético e espaço da experiência. Uma experiência profundamente poética, que se revela na relação entre o poeta e o *ser poético da Natureza*, nos mostrando uma consciência lírica do espaço, nesse sentido, a experiência é o terreno onde emerge o *ser poético*:

XI

100 *Canto as fulô e os abroio*
101 *Com tôdas coisa daqui:*
102 *Pra tôda parte que eu óio*
103 *Vejo um verso se bulí.*
104 *Se às vez andando nos vale*
105 *Atraz de curá meus male*
106 *Quero repará pra serra,*
107 *Assim que óio pra cima,*
108 *Vejo um diluve de rima*
109 *Caindo inriba da terra.*

O título funciona como uma espécie de mote, no qual os últimos versos de uma estrofe apresentam o tema sugerido. No poema as estrofes que apresentam como último verso “cante lá, que eu canto cá” são: 1º, 7º, 17º.

O poema inicia-se com uma estrofe na qual os primeiros versos apresentam a invocação a um determinado interlocutor e uma advertência: *poeta, cantô da rua,/que na cidade nasceu,/Cante a cidade que é sua,/Que eu canto o sertão que é meu.*

Cantel observa o efeito dramático de alguns prólogos de folhetos. As introduções registradas “lembram os prólogos do teatro Gil Vicente e o *Lend me your ear* shakespeareano”,⁹⁶ apresentando um aspecto vivaz, espontaneidade e comunicabilidade.

⁹⁵ PATATIVA DO ASSARÉ, 2003, pg. 275.

⁹⁶ CANTEL, Raymond. *La littérature populaire brésilienne*. Centre de Recherches Latino-Américaines, Poitiers, 1993, pg. 326.

Na segunda estrofe os versos 13 e 14 apresentam elementos de uma relação que será mais analisada adiante entre poesia e experiência. A *indução* e a *ciência* não são suficientes para proporcionar o entendimento que *se faz* necessário das “coisas do sertão”. Para o poeta, Ciência e experiência apresentam-se como formas distintas do conhecer. A experiência precede toda forma de conhecimento: o *sertão* precisa ser vivido para ser conhecido e narrado.

A linguagem poética deve ser fruto dessa experiência profunda. Ou seja, “cantar o sertão direito” pressupõe um “eu poético” capaz de apreender e intervir, produzindo sentidos que são compartilhados: *Sua rima, inda que seja/Bordada de prata e ôro,/Para gente sertaneja/É perdido êste tesôro.*

Composto em décimas de 17 estrofes em redondilha maior, os versos apresentam o seguinte esquema de rimas: ABABCCDEED,

VI

| | | |
|----|---------------------------------------|---|
| 1 | <i>Só canta o sertão direito,</i> | A |
| 2 | <i>Com tudo quanto êle tem,</i> | B |
| 3 | <i>Quem sempre correu estreito,</i> | A |
| 4 | <i>Sem potreção de ninguém,</i> | B |
| 5 | <i>Coberto de precisão</i> | C |
| 6 | <i>Suportando a privação</i> | C |
| 7 | <i>Com paciência de Jó,</i> | D |
| 8 | <i>Puxando o cabo da inxada,</i> | E |
| 9 | <i>Na quebrada e na chapada,</i> | E |
| 10 | <i>Moiadinho de suó.⁹⁷</i> | D |

Observamos que alguns pares de rimas tais como *invejo/colejo*, *professô/fulô*, apresentam significados que sintetizam a relação entre o poeta urbano e o poeta sertanejo, revelando um jogo de oposições, como nos seguintes versos:

⁹⁷ Nas edições de *Inspiração Nordestina*, o poema apresenta essa estrofe com nove versos (estrofe VI). Esse verso faltante pode ser encontrado no livro *Cante lá que eu canto cá*. As antologias organizadas por Carvalho (tanto a antologia de 2004, quanto a de 2008) apresenta essa falha de edição. As antologias e *Inspiração Nordestina* apresentam problemas de edição. Em I.N. a quarta estrofe apresenta um verso a menos que seria o verso 37: *Cá no sertão eu infrento*. Essa edição também apresenta a estrofe IX dividida em duas, a primeira com quatro versos e a segunda com seis.

II

- 11 *Você teve indução,*
12 *Aprende munta **ciência**,*
13 *Mas das coisas do sertão*
14 *Não tem boa **esperiência**.*

De forma semelhante, o par *escrevê/padecê* apresenta uma tensão semântica:

IV

- 31 *Você é munto ditoso,*
32 *Sabe lê, sabe **escrevê**,*
33 *Pois vá cantando o seu gôso,*
34 *Que eu canto o meu **padecê**.*

A escrita não alcança as dimensões do *padecê*, revelado unicamente através do canto do poeta, que no *sertão* enfrenta a fome, a dor e o sofrimento. Aparecem, nessa estrofe, palavras de um mesmo espaço semântico como *fome, dô, sofrimento, misera*. O par *misera/divera*, apresenta a relação do poeta com o sofrimento. Há uma verdade na miséria, que somente o “poeta do sertão” pode reconhecer. A estrofe termina com os versos: *Pra sê poeta divera,/Precisa tê sofrimento*. O poeta não se constitui simplesmente como vítima, mas reconhece no sofrimento um motivo para cantar e elevar sua voz contra as adversidades.

Podemos encontrar no poema passagens de intensa subjetividade poética. Revela experiência poética e visão de mundo por meio de comentário, conselho e advertência.

O campo da experiência já parece predominante nas primeiras estrofes. O poeta urbano apresenta os traços de uma educação formal que não é suficiente para compreender/expressar o universo semântico (espaço poético e espaço da experiência) do poeta sertanejo:

II

- 11 *Você teve indução,*
12 *Aprende munta ciência,*
13 *Mas das coisas do sertão*
14 *Não tem boa esperiência.*
15 *Nunca fez uma paioça,*

16 *Nunca trabaçou na roça,*
17 *Não pode conhecê bem,*
18 *Pois nesta penosa vida,*
19 *Só o que provou da comida*
20 *Sabe o gosto que ela tem.*

O verso *Não tem boa experiência* explicita a experiência diferenciadora do trabalho no campo como parte do *fazer* poético. Nos versos seguintes, o poeta revela elementos dessa *não* experiência através de uma sequência de negações que são iniciadas no próprio verso 14:

Não tem boa experiência.
Nunca fez uma paioça,
Nunca trabaçou na roça,
Não pode conhecê bem,

Verificamos uma experiência implícita do “eu poético”, que em nenhum momento afirma ter realizado as ações, mas que através de uma série de negativas, afirma sua vivência e seu conhecimento da natureza propiciada pelo trabalho no campo, distanciando-se do “poeta de lá”. Esses versos apresentam um recurso expressivo que aparece em toda a estrofe, um jogo de aliterações combinadas, que ressaltam as imagens narradas.

II

Não tem boa experiência.
Nunca fez uma paioça,
Nunca trabaçou na roça,
Não pode conhecê bem,

O poema apresenta um expressivo jogo de aliterações, como *n/ e /s/* presentes nos versos acima. A frequência de aliterações em */k/* é bem maior como observado no próprio título: “Cante lá que eu canto cá”, onde a alternância das aliterações em */k/* com a vogal oral “á” [ã] confere uma intensa musicalidade ao verso.

Esse campo de limitação das experiências é interrompido no final da estrofe IX pelos versos: *Basta vê, no mês de maio,/Um poema em cada gaio/E um verso em cada*

fulô. Esses versos são de intenso lirismo e apresentam uma relação entre o poeta e o *ser poético da Natureza*, mediada unicamente pelo *fazer* poético. Há versos nos galhos de árvores, como frutos ao alcance das mãos do poeta; o cheiro dos versos presentes nas flores, pura sinestesia e metáfora. A natureza se apresenta como criadora-mor, fator de poesia e ao mesmo tempo sua produtora. A imersão na natureza tem o poder de, por contigüidade e por assimilação, criar poesia e poeta, ser ela mesma poesia. Este poder mágico se complementa na estrofe XI:

100 *Canto as fulô e os abroio*
101 *Com tôdas coisa daqui:*
102 *Pra tôda parte que eu óio*
103 *Vejo um verso se bulí.*
104 *Se às vez andando nos vale*
105 *Atraz de curá meus male*
106 *Quero repará pra serra,*
107 *Assim que óio pra cima,*
108 *Vejo um diluve de rima*
109 *Caíndo inriba da terra.*

Assim como há versos presentes nas flores e poemas nos galhos, a estrofe acima se configura como um desabrochar lírico. Isso confere um momento de profunda intensidade ao poema. O verso à espreita presente em toda a parte, o dilúvio de rimas sobre a terra, todas essas imagens alimentam a semente da poesia que, brotando da terra, proporciona ao poeta momentos de beleza inigualável. Nos dois territórios, da “experiência” e da “ciência”, aquilo que se apresenta como abstração *versus* concretude, mostra na concretude o campo frutífero da criação metafórica, interpenetrando-se, hibridizando-se.

Patativa discute algo fundamental: o *fazer* poético, isto é, a autoria, o *eu lírico* como “apreendedor” do mundo vivo, da palavra viva, da metáfora viva. O “poeta de lá”, tem *ciência, indução*, mas é pobre das experiências que somente o “poeta de cá” pode vivenciar.

XIII

120 *Repare que deferença*
121 *Isiste na vida nossa:*

122 *Inquanto eu tô na sentença,*
123 *Trabaiando em minha roça,*
124 *Você, lá no seu descando,*
125 *Fuma o seu cigarro manso,*
126 *Bem perfumado e sadio,*
127 *Já eu, aqui, tive a sorte*
128 *De fumá cigarro forte*
129 *Feito de paia de mio.*

O poeta urbano, de lá, trabalha com o produto pronto, que brilha como ouro e prata, mas esse produto acabado é falso e representa um lugar comum:

122 *Inquanto eu tô na sentença,*
123 *Trabaiando em minha roça,*
124 *Você, lá no seu descando,*
125 *Fuma o seu cigarro manso,*
126 *Bem perfumado e sadio,*

O “poeta de cá” está na sentença, trabalhando a palavra: Trabaiando em minha roça. O cigarro manso, perfumado e sadio, já está pronto e nada acrescenta.

Além da estrofe XI citada anteriormente, também a estrofe XII demonstra uma passagem do universo da experiência narrada para a experiência lírica:

XII

110 *Mas, tudo é rima rastêra*
111 *De fruta de jatobá,*
112 *De fôia de gamelêra*
113 *E fulô de trapiá,*
114 *De canto de passarinho*
115 *E da poêra do caminho,*
116 *Quando a ventania vem,*
117 *Pois você já tá ciente:*
118 *Nossa vida é deferente*
119 *E o nosso verso também.*

A rima *rastêra* refere-se a palavras não usuais na cidade: *fruta de jatobá, fôia de gamelêra, fulô de trapiá*. O poeta une dois universos de percepção: audição (canto de passarinho) e visão (poêra de caminho) – e a ventania é a inspiração criadora, a pulsão de ficção alimentada pela experiência poética⁹⁸.

⁹⁸ SPERBER, 2009, pg. 577. “A pulsão de ficção é a necessidade imperiosa de contar para atribuir um sentido, corrigi-lo, entender, ou tentar compreender. Ao fazer isso, por meios que são mais do que a

2.6. Poesia que nasce da terra

No prefácio para a primeira edição de *Inspiração Nordestina* (reproduzido na segunda edição), José Arraes de Alencar revela seu entusiasmo ao descobrir o talento de um genuíno representante da *poética do sertão*:

*Recitando-me inúmeras poesias de sua lavra e declamando ágeis improvisos e repentos, impressionou-me imediatamente, pela delicadeza e arrôjo das imagens, pela suavidade lírica de muitos temas, pela mordacidade cortante de algumas composições, pela profunda filosofia que ressumbra de quase toda a sua obra e, ainda pelo fenomenal poder de sua memória.*⁹⁹

A essa impressão indelével deixada por Patativa do Assaré em Alencar, somou-se a conclusão da necessária publicação desses poemas, confiando a um público leitor uma produção poética repleta de lirismo e vivacidade, temantizando a vida isolada dos grandes centros urbanos e, ao mesmo tempo, refletindo sobre a tensão entre o camponês e a cidade. Motivo de espanto, não somente por parte de Alencar, mas da crítica e apreciadores da produção poética, seriam as condições de vida do poeta, isolado dos grandes centros, vivendo em sua pequena propriedade como agricultor e ainda com limitadas condições para realização de seus estudos.

O prefácio de Alencar pode ser entendido como primeiro gesto crítico que, além de reconhecer a autenticidade da poética dos cantadores, repentistas e, nos dizeres do filólogo, *rapsodos nordestinos*, procura entender a vitalidade da *linguagem sertaneja*

*de tonalidade própria, fértil em metáforas e metáteses, avessa aos esdrúxulos, com frequente abrandamento ou amolecimento e vocalização de consoantes e grupos consonatais, com a eliminação das letras e fonemas finais, tem estranha e peculiar beleza, e semelha uma flor silvestre, exuberante no solo nativo, com toda a vivacidade e opulência de seu colorido.*¹⁰⁰

palavra, são *performance*, com uso de recursos como gestos, movimentos, palavras, linhas, cores, formas no espaço ou na superfície plana, a pulsão de ficção cria imagens, usa símbolos que, comumente, remetem a um passado histórico ou pré-histórico”.

⁹⁹ PATATIVA DO ASSARÉ, *Inspiração Nordestina: Cantos de Patativa*. Rio de Janeiro: Editor Borsoi, 1967, pg. 10.

¹⁰⁰ *Ibidem*, pg. 11.

Percebemos aqui o reconhecimento da *beleza* da *linguagem sertaneja*, não deixando de perceber também o lugar de onde nos fala Alencar, o tom folclorista da interpretação, a descoberta do *exótico* que qualifica os elementos culturais fora do universo de valores urbanos com o *colorido* e *exuberância* de uma interpretação superficial do jogo complexo das estruturas culturais. Ao definir o que o próprio Patativa qualifica como *linguagem cabocla* ou *poesia matuta*, o filólogo cearense reitera tais valores:

(...) o linguajar da rude gente sertaneja, tão crivado de erros, de mutilações e acréscimos, de permutas e transposições, que os vocábulos, com frequência, se desfiguram completamente, sendo imprescindível um elucidário para o leitor não habituado a essas formas bárbaras e, ao mesmo tempo, refertas de típico e singular sabor.¹⁰¹

O que seria riqueza e diversidade linguística torna-se, à primeira vista, *mutilação* e *desfiguração*. Contudo, Alencar parece se desvencilhar da possibilidade de estigmatização cultural ao afirmar que tais características linguísticas constituem “uma fonte inesgotável de ensinamentos no estudo do idioma”, que a *poesia matuta* de Patativa é “cheia da vitalidade da própria linguagem regional”, tendo o poeta espalhado por meio dessa forma a “riqueza de sua inspiração, a delicadeza de suas concepções, o fascínio de seu lirismo e a mordacidade afiada de sua sátira”.¹⁰²

Alencar atribui ao autodidatismo um elemento importante observado nos poemas de Patativa: as composições em *forma literária*. Qualifica assim, os poemas que não são compostos em *língua matuta*, porém, não explica a riqueza do repertório das formas e astúcias poéticas de Patativa, que desvenda a beleza do universo rural por meio da experiência poética em contato com o *livro natural*.

Uma espécie de tensão parece existir entre as formas de expressão poética. A relação entre tais formas (*matuta* e *literária*) se apresenta em *Inspiração Nordestina* e posteriormente torna-se elemento característico da obra de Patativa, revelando um dos traços marcantes no seu processo de criação: a versatilidade. Em entrevista concedida a

¹⁰¹ Ibidem, pg. 11.

¹⁰² Ibidem, pg. 12.

Carvalho, ao ser questionado sobre a versatilidade de sua expressão poética, o poeta responde:

É porque... olha, é preciso um grande cuidado porque a poesia, a beleza da poesia não consiste na linguagem, viu? É um segredo natural. Consiste no poeta saber dizer com precisão aquilo que ele pensou, aquilo que ele quer, quer na linguagem matuta ou quer na linguagem certa, é a mesma coisa, viu? Então, do jeito que eu faço essa poesia, esse soneto, como esse que eu recitei agora e muitos outros que eu tenho, num mesmo instante eu faço a poesia matuta também, apresentando como você já conhece “A Aposentadoria de Mané do Riachão” ou não?¹⁰³

Verdadeira lição sobre o fazer poético encontra-se aqui. Patativa crítica a superficialidade da expressão poética em detrimento da precisão de um *saber dizer*. Patativa parece reconhecer nesse *saber dizer*, não somente a precisão (exatidão) na escolha de palavras do jogo poético, mas a precisão (necessidade) do poeta enquanto artífice nesse jogo, um imenso *o que fazer* com as palavras transformado-se num *como fazer*. Desse modo, a poesia reflete o sentido amplo de um *fazer* poético consciente, espécie de *poiesis* – ποιήσις – em direção a uma ação humana no mundo;¹⁰⁴ Configurando-se *poiesis* enquanto um jogo poético-dialético, síntese autodeterminativa de uma dimensão ética e uma dimensão estética, mediadas pelo *fazer* poético. O que não significa simplesmente conferir ao poeta a função de *doador* de sentidos¹⁰⁵, dando voz à sua experiência por meio da poesia. O poeta seria aquele que diz enquanto *se faz* nesse *dizer*.

¹⁰³ CARVALHO, 2002, pg. 45.

¹⁰⁴ *Se dividen las opiniones de los traductores y comentaristas en cuanto a la interpretación del término ‘ποιητική’: ¿ha de entenderse ‘poesía’ ou ‘(arte) poética?’ ‘Art of poetic composition’ (‘arte de la composición poética’) traduce G. F. Else, que advierte en nota: ‘No simplemente “arte of poetry” (“arte de la poesía”). A través de la teoría de Aristóteles, la ‘poiêtikê’, “Arte poética”, se concibe activamente; ‘poiêsis’, el proceso real de composición... es la activación, la puesta en obra, de la ‘poiêtikê’. Similarmente en la lista de géneros poéticos, en el párrafo siguiente, se subraya el lado activo. Hay que recordar también que estas palabras [‘poiêtikê’ y ‘poiêsis’], lo mismo que ‘poiêtês “poeta”, se forman directamente sobre ‘poiein’ “hacer”. No obstante, creo que ‘ποιητική’ debe traducirse sencillamente por ‘poética’, que, sustantivado, tiene básicamente sentido activo: “arte de la composición poética”, pero no excluye otro, en cierto modo pasivo: “estudio de los resultados de dicho arte”. (Nota a tradução espanhola da *Poética* de Aristóteles realizada por Valentin García Yebra) Aristóteles. *Poética*. Madrid: Editorial Gredos, 1974, pg. 243.*

¹⁰⁵ BOSI, 2004, pg.163.

Em Kant temos a seguinte passagem da terceira *Crítica* que reflete a relação entre o poeta e a experiência:

O poeta ousa tornar sensíveis ideias racionais de entes invisíveis, o reino dos bem-aventurados, o reino do inferno, a eternidade, a criação etc. Ou também aquilo que na verdade encontra exemplos na experiência, por exemplo, a morte, a inveja e todos os vícios, do mesmo modo que o amor, a glória etc., mas transcendendo as barreiras da experiência mediante uma faculdade da imaginação que procura competir com o jogo <Vorspiel> da razão no alcance de um máximo, ele ousa torná-lo sensível em uma completude para a qual não se encontra nenhum exemplo na natureza. E é propriamente na poesia que a faculdade de ideias estéticas pode mostrar-se em sua inteira medida. Esta faculdade, porém considerada somente em si mesma, é propriamente só um talento (da faculdade da imaginação).¹⁰⁶

A ousadia poética é capaz de dar forma aos *entes invisíveis* e aos exemplos que encontramos na experiência. No primeiro caso, temos uma expressão *a priori* por meio da faculdade da imaginação, e no segundo uma expressão *a posteriori*. Há, contudo, uma pedra no meio do caminho: o problema da *apresentação* e *representação*. Lima ao refletir sobre o problema da representação na primeira *Crítica* de Kant, procura esclarecer uma distinção essencial, a saber, entre o conceito de *representação* e *apresentação*.

Se um conhecimento deve ter realidade objetiva, i.e., referir-se (beziehen) a um objeto e ter sentido e significação nele, o objeto deve de algum modo poder ser dado. Sem isso, os conceitos são vazios e, na verdade, pensou-se através deles, de fato, porém por meio deste pensamento nada se conheceu senão que apenas se jogou com representação (Vorstellungen). Dar um objeto, se isso outra vez não deve ser pensado apenas mediatamente, mas sim apresentar (darstellen) imediatamente na intuição, não é outra coisa senão referir sua representação à experiência (seja ela real ou tão-só possível). Mesmo o espaço e o tempo, por mais seguro que sejam representados plenamente 'a priori' na mente (im Gemüte), não teriam validade objetiva, nem sentido e significação se seu uso necessário não fosse mostrado nos objetos da experiência; sua representação é um puro esquema, que sempre se refere à imaginação reprodutiva, a qual suscita os objetos da experiência, sem a qual eles não teriam significado algum; e o mesmo se passa com todos os conceitos, sem distinção (Kant, I.: 1787, B 194-5).¹⁰⁷

¹⁰⁶ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993, pg. 160.

¹⁰⁷ LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, pg. 109-10.

A primeira questão aborda o tema da realidade objetiva de um conhecimento. Não significa somente que, a um determinado objeto temos um conceito correspondente que o define e atribui sentido, mas é necessário um elemento anterior que *preencha* os conceitos; esse elemento reside na *apresentação* de um dado objeto diante da intuição, o que não parece ser outra coisa que não *referir sua representação à experiência*. Dessa forma, a experiência nos parece preencher os espaços vazios, é o *trabalho combinado* entre entendimento e imaginação¹⁰⁸. Se assim não fosse, não poderíamos atribuir sentidos aos objetos representados pela imaginação e, como Lima, acabamos por defini-la de acordo com Kant como “*a faculdade de representar-se um objeto na intuição mesmo sem sua presença*”.

A *poiesis*, que consideramos aqui como característica da obra de Patativa, é, além da constituição de um jogo dialético entre *apresentação* e *representação*, o “preenchimento” do vazio pelo próprio *fazer* poético, além de um convite a ação e interação entre o poeta e os objetos que constituem seu entendimento do mundo e que, em contrapartida, também são apresentados por ele no *fazer* poesia.

Sobre a questão do uso da linguagem em *Inspiração Nordestina*, Patativa, na entrevista concedida a Carvalho, reconhece a existência de uma *linguagem certa*. Mais que isso, sabe do reconhecimento que possui essa *linguagem* enquanto norma linguística e social. Aqui sua engenhosidade toma forma: escreve poemas em *poesia matuta*, o que lhe confere a possibilidade de falar livremente sobre seu cotidiano, as questões do mundo rural, as relações sociais no campo, mas também utiliza-se da norma padrão para escrever sonetos, décimas e formas poéticas estabelecidas pelas convenções literárias. O que parecia uma simples tensão entre formas, na verdade, transforma-se em liberdade de criação, valorização do jogo poético que revela o *grande cuidado* quando a questão é o *fazer* poético.

¹⁰⁸ Dito de maneira simplificada: para que “um objeto seja contido sob um conceito” (B176), é preciso que seja ele de algum modo dado, i.e., que se ‘apresente’ imediatamente na intuição, isso equivale ainda a dizer que sua ‘representação’ seja relacionada à experiência. Assim sucede porque o entendimento trabalha em combinação com a imaginação, que dá aos conceitos do entendimento “uma intuição correspondente”, sendo, no contexto da primeira Crítica, a imaginação definida como “a faculdade de representar-se um objeto na intuição mesmo sem sua presença” (B 151). LIMA, 2000, pg. 110).

2.7. *Poiesis* e crítica social

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. Tal característica parece ficar evidente ao compararmos alguns aspectos de sua produção poética com a de outros poetas que também fazem uso da *língua cabocla* como, por exemplo, Catulo da Paixão Cearense e Zé da Luz. No que se refere ao primeiro poeta, citamos o seguinte exemplo:

Quinca Micuá

(O gaiteiro)

A Plínio Motta.

*Nosso Sinhô dê bons dia
A vasmincê, meu patrão,
E a toda a sua famia.*

*Cheguei há cinco sumana
Nesta grande capitá.*

*Sou musgo!... Musgo Gaitêro!...
E, não é prú me gavá,
Fui o terrô dos violêro
Dos sertão do Ceará.¹⁰⁹*

O exemplo acima demonstra semelhanças linguísticas existentes entre as composições de Patativa e Catulo. Temos aqui marcas de oralidade que estão presentes em ambas as produções poéticas.

Assim como o filólogo cearense, no prefácio à primeira edição de *Inspiração Nordestina*, Alencar reafirma a presença da oralidade na obra do poeta de Assaré:

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

¹⁰⁹ CEARENSE, Catulo da Paixão. *Meu Sertão*. Rio de Janeiro: Bedeschi. 1946, pg. 47.

*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.*¹¹⁰

As aféreses, síncope e apócope correspondem a metaplasmos que dizem respeito às alterações em nível fonético da estrutura linguística dos enunciados, podendo ser classificados de acordo com a supressão dos fonemas iniciais de uma palavra (aférese), dos fonemas internos de uma palavra (síncope) e dos fonemas finais (apócope). Além disso, temos a formação de metaplasmos por acréscimo de fonemas, estes se organizam pela adição de fonemas no início, meio e fim das palavras, respectivamente: prótese, epêntese e paragoge. Além desses processos acima referidos, temos o apagamento, transposição e variação de fonemas e particularmente de vogais. Alencar organizou um quadro que sintetiza a utilização poética dessas especificidades linguísticas na obra de Patativa e que também observamos na linguagem poética de Catulo:

- 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* > “*alembirá*” / *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*”
- Hipértese: *contra* > “*cronta*” / *ceroulas* > “*cilora*” / *protege* > “*potrege*”
- Atração: *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*”

O rigor na composição poética de Patativa parece ser outro elemento que delimita diferenças formais em relação a Catulo. Patativa mantém-se fiel à métrica, conservando sempre a rima e o metro do poema. Enquanto que em Catulo, os versos e sílabas poéticas variam, não conservando este princípio que para Patativa é essencial.

¹¹⁰ 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, pg. 89.

Outro elemento diferenciador que constatamos é que, no caso de Patativa, não há somente uma experiência da linguagem mas a linguagem de uma experiência profunda do sertão. Há no poeta de Assaré uma *poiesis* constituída enquanto crítica das condições de vida no sertão. A crítica social de Patativa destaca a experiência sertaneja em múltiplos sentidos: encanto da natureza, seca, exploração no campo, migração, inadequação do migrante no espaço urbano etc.

Em Catulo, não há abismos profundos entre os atores poéticos-sociais. O encantamento da paisagem está presente, mas as outras dimensões da vida sertaneja aparecem sem conflitos latentes, numa espécie de cenário idílico. Nesse sentido, há uma experiência profunda da linguagem e não da experiência, enquanto em Patativa esses dois elementos se entrelaçam criando uma *poiesis* sertaneja.

No livro *Cante lá que eu canto cá* (1978), encontramos um poema que ressalta tais diferenças:

Brasi de cima e Brasi de baxo

II

*Tudo o que procuro acho.
Eu pude vê neste crima,
Que tem o Basi de Baxo
E tem o Brasi de Cima.
Brasi de Baxo, coitado!
É um pobre abandonado;
O de Cima tem cartaz,
Um do ôtro é bem deferente:
Brasi de Cima é pra frente,
Brasi de Baxo é pra trás.*

III

*Aqui no Brasi de Cima,
Não há dô nem indigença,
Reina o mais soave crima
De riqueza e de opulença;
Só se fala de progresso,
Riqueza e novo processo
De grandeza e produção.
Porém, no Brasi de Baxo
Sofre a feme e sofre o macho
A mais dura privação.¹¹¹*

¹¹¹ PATATIVA DO ASSARÉ. *Antologia Poética*. Organização e prefácio de Gilmar de Carvalho. – 7. ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2008, pg. 162.

A diferença é estabelecida ainda no título. Enquanto o *Brasi de baxo* sofre duras privações e abandono, há um Brasil representado por uma classe dominante que goza de um reinado de riqueza e opulência. O jogo de oposições, valores e contradições sociais entre os dois “Brasis” são conservados em todo o poema por meio de um recurso linguístico: a comparação.

Patativa parece aprofundar a diferença através dessa experiência poética. Não significa a definição de um traço biográfico, mas a revelação do conhecimento de mundo que traduz a diferença por meio da experiência poética, fundindo duas dimensões: social e estética.

Os últimos quatro versos do poema sintetizam a vontade de um *Brasi* sem controle estrangeiro, um Brasil *nacioná*, voltado para o seu povo, um *Brasi brasileiro* assim como fala o poema de Zé da Luz:

Brasi Cabôco

*O que é o Brasi Cabôco?
É um Brasi deferente
É um Brasi brasileiro,
Sem mistura de istragêro,
Um Brasi nacioná!*

*É o brasí qui não veste
Liforme de gazimira,
Camisa de peito duro,
Cum butuadura de ouro...
Brasi Cabôco só veste,
Camisa grossa de lista,
Carça de brim da “polista”
Gibão e chapéu de couro!¹¹²*

Brasi de cima e Brasi de baxo

XII

*Brasi de paz e prazê,
De riqueza todo cheio,
Mas, que o dono do podê
Respeite o direito aleio.
Um grande e rico país*

¹¹² LUZ, Zé da. *Brasil Caboclo*. João Pessoa/PB: Editora Acauã LTDA, 1988, pg. 17.

*Munto ditoso e feliz,
Um Brasi dos brasilêro,
Um Brasi de cada quá,
Um Brasi nacioná
Sem monopolo istragêro.*

Patativa, contudo, parece aprofundar a diferença através dessa experiência poética. Não significa a definição de um traço biográfico, mas a revelação do conhecimento de mundo que traduz a diferença por meio da experiência poética, fundindo duas dimensões: social e estética.

Paz, sobre a relação entre o poeta e a palavra observa:

El poeta, no escoge sus palabras. Cuando se dice que un poeta busca su lenguaje, no quiere decirse que anda por bibliotecas o mercados recogiendo giros antiguos y nuevos, sino que, indeciso, vacila entre las palabras que realmente le pertenecen, que están en él desde el principio, y las otras aprendidas en los libros o en la calle. Cuando un poeta encuentra su palabra, la reconoce: ya estaba en él. Y él ya estaba en ella.¹¹³

As palavras se confundem no próprio ser do poeta; existência pela palavra e pela poesia fundadas na dialética de sua existência poética. Ao dar voz ao sertanejo, ao emigrante, ao *Brasil de baixo*, Patativa traduz sua própria experiência através de sua criação poética. A experiência da poesia confunde-se com sua própria existência, sem separação entre dimensões sociais e subjetivas ou entre cultura e natureza. As palavras do poeta tornam-se sociais enquanto assumem seus próprios valores subjetivos, um movimento dialético intermediado pela *poiesis* - *fazer* poético que *se diz* enquanto *se faz*.

2.8. Feitiçarias do rei do Catimbó

Para Candido, ao nos defrontarmos com um poema composto segundo uma *versificação tradicional*, “devidamente metrificado e rimado, a análise tende a se apoiar

¹¹³ PAZ, Octavio. *El Arco y la Lira*. In: *Obra Completas de Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994, pg.162.

nas características aparentes, que definem a fisionomia poética”. Dessa forma, esses elementos citados pelo crítico são todos “portadores de sentidos que contribuem para o significado final”¹¹⁴.

A análise do poema “A escrava do dinheiro”, composto em 29 décimas com rima do tipo XAXABBCDDC, nos revela, em sua *fisionomia poética*, elementos de composição *portadores de sentidos* articulados em direção a um *significado* que em seu fim flerta com a alegoria. O tema gira em torno da capacidade corruptora do *dinheiro*, que se relaciona com a história de uma frustração amorosa. O próprio título do poema demonstra a síntese dessa relação.

O narrador relata uma viagem de perda, um caminho sem volta motivado pela força perturbadora do *dinheiro*, poder diabólico capaz de corromper e aprisionar qualquer espírito, revelando a fragilidade das ações humanas. A primeira estrofe convoca o interlocutor, pois possui uma função fática e corresponde a uma necessidade de comunicação. O narrador convida todos para que conheçam a história de seu abandono e frustração. Narra os acontecimentos através de sua *língua cabocla*, a língua que *Deus lhe deu*.

Há uma espécie de triangulação: a invocação da musa está presente de forma singular. A invocação é a possibilidade de utilizar os elementos da língua “que Deus deu” para comunicar-se com seus interlocutores. Por isso ele pede uma licença poética para poder expressar-se em sua língua, utilizando da experiência que possui para narrar os acontecimentos ao povo.

Após essa estrofe de abertura, as estrofes II, III e IV revelam os potenciais destrutivos do dinheiro, objeto de desejo não sublimado, com a característica diabólica de corromper os homens e transformá-los em cativos, em “rês”. O dinheiro, nesse caso, não é somente o mediador universal da troca de mercadorias: possui uma forte carga simbólica, passando a significar uma espécie de faculdade mediadora das ações humanas através do fetiche, do seu poder sedutor e irremediavelmente controlador. Para qualificar o dinheiro, na estrofe III o narrador usa uma série de adjetivos: *cabrêro*,

¹¹⁴ CANDIDO, Antônio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Editora Ática, 1986, pg. 81.

treidô, carrasco e vingativo; adjetivos que personificam o *dinheiro* e formam dele uma imagem diabólica como senhor que a todos torna cativo.

Ele é traidor porque se volta contra o próprio homem e o escraviza, controla suas ações e o aprisiona, transformando-se em carrasco e dominando todas as suas ações que passam a ser manipuladas em função da acumulação progressiva. Dessa forma, o dinheiro passa a ser um fim em si mesmo e não possibilidade de manutenção e melhoria da vida através da aquisição de bens, valores de uso que satisfaçam as necessidades humanas.

A partir da estrofe V começa a “viagem de perda” do narrador. Regina governa os pensamentos e sentimentos do pobre narrador, preso aos encantos de sua “rainha do sertão dos Inhamuns”. Há uma espécie de campo meditativo: os olhos de Regina eram capazes de atrair todas as atenções, uma força sedutora de beleza comparável somente aos *Dois pingos de orvão/ Tremendo na luz do só*. Regina é o objeto de desejo sublimado contraposto ao dinheiro como objeto não sublimado.

Na estrofe VI suas qualidades somente podem ser comparadas a grande força e beleza dos elementos da natureza:

Lábios - cera de curupira

Fala - favo da jandaíra

Cabelo - pena do anum

Sua beleza é sublime e não pode ser comparada às qualidades de outras mulheres. Outra comparação que o narrador estabelece é entre sua beleza e a perfeição da *Santa da Matriz*, o que confere a esse desejo pelo objeto sublimado, uma espécie de oposição entre o caráter diabólico do dinheiro e a sagrada perfeição da inocência e pureza das intenções do narrador, que coloca no mesmo pedestal a *santa* e sua noiva Regina, também espécie idealizada de Santa dos seus sonhos e desejos.

A narração das qualidades de Regina e seu enaltecimento diante delas é interrompida pelas estrofes de advertência VIII e IX. A beleza também seduz, possui a força de iludir e corromper, assim como o dinheiro: *Pra que coisa mais fromosa,/ Mais*

bonita e luminosa/ De que a pinta da corá?! Mas ela tem um veneno/ Que mata o grande e o pequeno,/ Triste do que ela pegá!.

A experiência é a fonte mais valiosa que confere à história, um sentido de aprendizado. Sua riqueza está na capacidade de orientar as ações humanas, advertindo o homem dos sentidos que possuem suas escolhas. A experiência como espécie de tesouro surge num célebre texto de Benjamin:

Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho.¹¹⁵

A parábola dos livros de leitura, citada por Benjamin, apresenta a dimensão reveladora da experiência. No caso do nosso narrador, percebemos que a felicidade não está no ouro e nem na beleza superficial das coisas, pois são formas enganadoras: *As vêz, o que é bom por fora/ Por dentro não vale um xis.*

O narrador conhecia o defeito de Regina: era *escrava do dinheiro*. Ela desejava um luxo que ia além das posses humildes do narrador. Seu amor, porém, estava enraizado. Com o casamento marcado bastava esperar, então, o dia do *mártir Sebastião*; a escolha do dia é repleta de simbologia.

São Sebastião, mártir cristão, foi um soldado romano acusado de traição e condenado à morte pelo imperador Diocleciano. Sua execução aconteceu através de disparos de flechas que perfuraram seu corpo e assim foi dado por morto. A história conhecida é que São Sebastião não estava morto quando os soldados se desfizeram de seu corpo, tendo ele voltado após recuperar-se, quando ordenaram novamente que o executassem dessa vez sem flechas, mas através do espancamento até a morte.¹¹⁶

No imaginário popular, São Sebastião é representado amarrado com flechas fincadas em seu corpo. Na sequência da narração percebemos a dimensão do martírio

¹¹⁵ BENJAMIN, Walter, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história e da cultura*. (Obras escolhidas). São Paulo: Brasiliense, 1994, pg. 114.

¹¹⁶ Sobre o assunto consultar: DE VARAZZE, Jacopo. *Legenda Áurea: vida de santos*. Editora Companhia das Letras, 2003.

amoroso do narrador. As flechas representam a perda do objeto sublimado, a traição e a dor.

A estrofe XV representa a desconstrução dos sonhos do narrador. Essa estrofe é iniciada pelo pretérito imperfeito do modo indicativo: *Eu era*. Diferente dos contos de fadas, a partir dessa estrofe todos os sonhos serão desfeitos.

Na estrofe XVI aparece, embora figurativamente, o diabo com suas artimanhas. A queda diabólica é a completa sedução de Regina pelo misterioso visitante e sua cegueira diante do ouro resplandecente, o que irá motivar sua decisão de abandonar o narrador.

O narrador descreve o estranho visitante nas estrofes XVII, XVIII, XIX e XX. As descrições repousam na superficialidade: carro, relógio, gravata, anéis, óculos. No entanto, nos últimos versos da estrofe XIX temos o seguinte: *Só sei que quando falava/ Na sua conversa dava/ As parênça de um dotô*. Com essa caracterização, percebemos que esse estranho visitante carrega consigo os “tesouros simbólicos” que constituem o universo citadino. Sua fala é cheia de *riquifife*, nada comunica e expressa, ou seja, não há o que aprender com ele, pois sua educação é somente *tinta e papé*.

O poder corruptor do dinheiro; sua alquimia negativa é o desfecho da narração:

*Dinhero é um fogo ardente
Que faz munto coração
Se derretê como cêra
Na quentura do tição.
Dinhêro tresforma tudo,
Faz de um alegre um sisudo,
Dá nó e desmancha nó,
E finalmente o dinhêro
É o maió feiticêro,
É o Reis do Catimbó.*

O drama do narrador sertanejo pode ser entendido, alegoricamente, como o drama do sertão em relação à cidade. Diante da sedução dos valores resplandecentes, o sertão resiste frente à feitiçaria do *Reis do Catimbó*.

CAPÍTULO III
AS FORMAS DA INSPIRAÇÃO

Inspiração Nordestina e o diálogo com as tradições

*Canto as fulo e os abroio
Com todas coisa daqui:
Pra toda parte que eu óio
Vejo um verso se bulí.
Se às vez 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.
[...]*

Patativa do Assare, “Cante lá que eu canto cá”.

Inspiração Nordestina (1956) marca um momento importante na trajetória de Patativa do Assaré enquanto poeta. Por ser seu primeiro livro escrito, poemas que até então eram conhecidos pela voz dos cantadores e pela própria voz do poeta nos programas de rádio, feiras e apresentações públicas, agora ganhavam um novo contorno, um novo público que consistia em leitores, não somente nas comunidades rurais, mas também nos grandes centros urbanos.

A primeira edição de *Inspiração Nordestina* foi publicada em 1956, reunindo 90 poemas ditados pelo poeta. A segunda edição publicada em 1967, recebeu o subtítulo *Cantos de Patativa*, a qual fora acrescida uma segunda parte composta por 21 poemas. As edições mais recentes apresentam o total de 111 poemas e conservam a *Autobiografia* escrita em 1955 e o texto *O Patativa*.¹¹⁷ Foram suprimidos nas edições mais recentes, o prefácio de José Arraes de Alencar e um *Elucidário* constando 248 verbetes.¹¹⁸

Por um lado, encontramos um poeta herdeiro de uma tradição poética dos cantadores, repentistas, trovadores e cordelistas, um poeta que utiliza com o máximo rigor todos os recursos herdados dessa tradição. Por outro, temos um poeta que compõe em formas advindas de tradições literárias privilegiadas pelo *cânone*, a saber, o soneto, forma poética fixa apreciada por Petrarca, Camões, Shakespeare, entre outros.

Esse capítulo investiga as formas poéticas que afloram em *Inspiração Nordestina*. O diálogo com as tradições e a utilização de variados recursos poéticos dos quais o poeta lança mão. Tentamos realizar um mapeamento dessas formas. Para tanto, utilizamos o trabalho de Andrade que organiza a obra de Patativa, classificando e analisando sua produção poética.

Cláudio Andrade utiliza um *corpus* de 525 composições, distribuídas “segundo tipos de estrofes e esquemas de rimas”¹¹⁹ e classificadas de acordo com o quadro seguinte:

¹¹⁷CARVALHO, José. *O matuto cearense e o caboclo do Pará*. Oficinas Gráficas Jornal de Belém. 1930, pg. 121-133.

¹¹⁸Devido a dificuldade para encontrar as edições mais antigas, apresentamos ambos os textos nos anexos do presente trabalho.

¹¹⁹ ANDRADE, Carlos Henrique Sales. **Aspectos e impasses da poesia de Patativa do Assaré**. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) Apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008, pg. 44.

QUADRO 1: estrofação e esquemas rítmicos encontrados por Andrade.

| Forma Fixa: Soneto | Forma Fixa: Quadrinha | Estrofe: Mista | Estrofe: Irregulares | Estrofe: Quartetos | Estrofe: Sextilhas | Estrofe: Septilhas | Estrofe: Oitavas | Estrofe: Décimas | Total de Poemas |
|--------------------|-----------------------|----------------|----------------------|--------------------|--------------------|--------------------|------------------|------------------|-----------------|
| 48 | 71 | 10 | 7 | 56 | 41 | 5 | 16 | 271 | 525 |

O quadro acima, nos permite visualizar as principais formas utilizadas por Patativa. Verificamos uma preferência por décimas e sonetos. O quadro acima, também nos permite comparar as formas estróficas de toda a sua obra e as utilizadas especialmente em *Inspiração Nordestina*:

QUADRO 2: estrofação e esquemas rítmicos em *Inspiração Nordestina*.

| Forma Fixa: Soneto | Forma Fixa: Quadrinha | Estrofe: Mista | Estrofe: Quartetos | Estrofe: Sextilhas | Estrofe: Oitavas | Estrofe: Décimas | Total de Poemas |
|--------------------|-----------------------|----------------|--------------------|--------------------|------------------|------------------|-----------------|
| 9 | 31 | 4 | 10 | 10 | 6 | 41 | 111 |

Em *Inspiração Nordestina* não encontramos septilhas ou estrofes irregulares. Analisando o quadro, verificamos a predominância de décimas e quadrinhas. Em anexo, incluiremos a relação completa dos poemas de *Inspiração Nordestina* e suas devidas formas estróficas com os esquemas de rimas utilizados.

3.1.Sonetos sertanejos

Na produção poética de Patativa do Assaré, o soneto apresenta-se como um ponto enigmático. Nas palavras de Andrade: “É na prática do soneto onde mais claramente se concretiza a expansão do poeta camponês, de pouca escolaridade formal, do universo da

cultura popular para o universo letrado”¹²⁰. Essa *expansão* é um elemento que confere à sua produção poética rigor e diversidade. Além disso, o poeta parece transitar livremente entre distintas tradições. Em *Inspiração Nordestina*, ao compor nessa forma fixa, Patativa faz o uso exclusivo da norma padrão da língua portuguesa.

Das fontes que, provalvemente, influenciaram na descoberta dessa possibilidade, está a curiosidade latente pela obra dos *poetas da língua*, o *Camonge*, o *Manué Bocage*, tal como aparecem em determinados versos os nomes importantes de Camões e Bocage. Talvez, o livro fundamental nessa descobefrta, tenha sido o *Tratado de Versificação*¹²¹. Neste livro, autores advertem sobre os abusos que fizeram do soneto: definem sua forma, questionam sua origem, apresentam poetas que cultivaram a forma considerada “a mais difícil e a mais bella da formas da poesia lyrica, na métrica basileira contemporânea”¹²².

Ainda, segundo os autores, no Brasil a prática do soneto “sempre encontrou poetas que o estimassem e servissem”. Eles apresentam sonetos em quatro fases da história da literatura brasileira. A primeira fase é representada pela *Escola Baiana* no século XVII e seu máximo expoente é o poeta Gregório de Matos:

| | |
|---|---|
| <i>Na confusão do mais horrendo dia,</i> | A |
| <i>Painel da noite, em tempestade brava,</i> | B |
| <i>De fogo e ar o ser se embarçava,</i> | B |
| <i>De terra e ar o ser se confundia.</i> | A |
| | |
| <i>Bramava o mar, o vento embravecia,</i> | A |
| <i>A noite em dia emfim se equivocava ;</i> | B |
| <i>E com estrondo horrível se assombrava</i> | B |
| <i>A terra, e se abalava e estremecia...</i> | A |
| | |
| <i>Desde os altos aos concavos rochedos,</i> | C |
| <i>Desde o centro aos mais altos obeliscos,</i> | D |
| <i>Houve "temor nas nuvens e penedos :</i> | C |
| | |
| <i>Pois dava o céu, ameaçando riscos,</i> | D |
| <i>Com assombros, com pasmos e com medos,</i> | C |
| <i>Relâmpagos/ trovões, raios, coriscos...</i> | D |

¹²⁰ ANDRADE, Cláudio. **Aspectos e impasses da poesia de Patativa do Assare**. 2008: 84.

¹²¹ BILAC, Olavo. e PASSOS, Guimarães. *Tratado de Versificação*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1921.

¹²² BILAC, Olavo. e PASSOS, Guimarães. *Tratado de Versificação*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1921: 164.

A segunda fase, consiste na produção poética da *Escola Mineira* no século XVIII, representada por Alvarenga Peixoto:

| | |
|--|---|
| <i>Amada filha, é já chegado o dia,</i> | A |
| <i>Em que a luz da razão, qual tocha accesa,</i> | B |
| <i>Vem conduzir a simples natureza :</i> | B |
| <i>— E hoje que o teu mundo principia.</i> | A |
| <i>A mão que te gerou teus passos guia ;</i> | A |
| <i>Despreza ofertas de uma vã beleza,</i> | B |
| <i>E sacrifica as honras e a riqueza</i> | B |
| <i>Ás santas leis do Filho de Maria.</i> | A |
| <i>Estampa na tu'alma a Caridade,</i> | C |
| <i>Que amar a Deus, amar aos semelhantes</i> | D |
| <i>São eternos preceitos da verdade ;</i> | C |
| <i>Tudo o mais são idéas delirantes</i> | D |
| <i>Procura ser feliz na eternidade,</i> | C |
| <i>Que o mundo são brevíssimos instantes.</i> | D |

A terceira fase é constituída pela produção poética da *Escola Romântica* do século XIX, com o soneto representativo de Castro Alves:

| | |
|---|---|
| <i>Se houvesse ainda talisman bem dito,</i> | A |
| <i>Que desse ao pântano a corrente pura,</i> | B |
| <i>Musgo ao rochedo, festa á sepultura,</i> | B |
| <i>Das águias negras harmonia ao grito. ..</i> | A |
| <i>Se alguém pudesse ao infeliz precito</i> | A |
| <i>Dar logar nó banquete da ventura,</i> | B |
| <i>E trocar-lhe o velar da insomnia escura</i> | B |
| <i>No poema dos beijos infinito...</i> | A |
| <i>Certo... serias tu, donzella casta,</i> | C |
| <i>Quem me tomasse, em meio do Calvário,</i> | D |
| <i>A cruz de angustias que o meu ser arrasta !...</i> | C |
| <i>Mas, se tudo recusa-me o fadario,</i> | D |
| <i>Na hora de expirar, oh Dulce, basta</i> | C |
| <i>Morrer beijando a cruz do teu rosário !...</i> | D |

Por último, temos a *Escola Parnasiana* dos séculos XIX e XX , sendo o soneto de Alberto de Oliveira representativo:

| | |
|--|---|
| <i>Era um habito antigo que elle tinha:</i> | A |
| <i>Entrar dando com a porta nos batentes ;</i> | B |

| | |
|---|---|
| —« <i>Que te fez esta porta ?</i> » a mulher vinha | A |
| <i>E interrogava. Elle, cerrando os dentes:</i> | B |
| —« <i>Nada! Traze o jantar!</i> » Mas á noitinha | A |
| <i>Calmava-se. Feliz, os innocentes</i> | B |
| <i>Olhos revê da filha, e a cabecinha</i> | A |
| <i>Lhe afaga, a rir, com as rudes mãos trementes.</i> | B |
| <i>Uma vez, ao tornar á casa, quando</i> | C |
| <i>Erguia a aldraba, o coração lhe fala:</i> | D |
| —« <i>Entra mais devagar...</i> » Pára, hesitando,*.. | C |
| <i>Nisso nos gonzos range a velha porta,</i> | E |
| <i>Ri-se, escancara-se. E elle vê na sala</i> | D |
| <i>A mulher como douda e a filha morta!</i> | E |

Através dos quatro exemplos de sonetos relacionados às *escolas* acima mencionadas, os autores do *Tratado de Versificação* procuram entender historicamente a popularidade e o prestígio conferidos à essa forma poética. Talvez por isso, o soneto ocupe um espaço especial no *Tratado* de Bilac e Passos.¹²³

Bilac e Passos distinguem, ainda, duas espécies de sonetos. A primeira, o soneto clássico petrarquiano e camoniano. Forma composta em decassílabos (heróicos). Advertem que o arranjo das rimas não obedece regras fixas, mas os versos precisam ser necessariamente graves. A segunda, é constituída pela “poesia nacional moderna”¹²⁴ com versos alexandrinos, redondilhas e outros metros.

Moisés ao analisar a origem etimológica do termo “soneto” enquanto diminutivo da palavra “som”, declara que o “ponto de partida seria uma canção popular, o *estrambotto*, composta de duas quadras, às quais o seu criador teria acrescentado um duplo refrão de seis versos”.¹²⁵ Através das mudanças nas tradições literárias, a origem popular do soneto foi sendo esquecida, talvez devido a uma preocupação formal com o rigor de sua composição e esquematização criteriosa.

Segundo Moisés, os esquemas de rimas mais utilizados seriam:

¹²³ Não esqueçamos que em pleno século XX, o soneto possuía incomparável prestígio, sendo a forma amplamente empregada nos poemas de Guilherme de Almeida (o “príncipe dos poetas”), assim como Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes, entre outros

¹²⁴ *Ibidem*, pg. 168-175.

¹²⁵ MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária: Introdução a Problemática da Literatura*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1970, pg. 91-92.

ABBA / ABBA / CDE / CDE;
ABAB / ABAB / CCD / CCD;
ABBA / ABBA / CDC / DCD; etc.¹²⁶

Em *Inspiração Nordestina* temos nove sonetos:

01. O Pau D'Arco
02. Minha Serra
03. A Menina Mendiga
04. O que mais Dói
05. Engano
06. A Morte
07. O Burro
08. O Peixe
09. O grande prêmio.

De todos estes, apenas “O grande prêmio” foi acrescentado na segunda edição de 1967. A maior parte dos sonetos apresenta o esquema de rimas **ABBA / ABBA / CCD / EED**. Dois sonetos apresentam outro esquema de rimas como no seguinte exemplo¹²⁷:

Engano

| | |
|--|---|
| <i>Alguém julga-me sempre venturoso,</i> | A |
| <i>Qual passarinho alegre a gorgear,</i> | B |
| <i>Cheio de vida, de prazer e gozo,</i> | A |
| <i>Entre as delicias de um amor sem par.</i> | B |
| | |
| <i>Alguém pensa que eu sempre ao dedilhar</i> | B |
| <i>O predileto pinho sonoro,</i> | A |
| <i>Sinto no peito o livre palpitar</i> | B |
| <i>De um coração feliz, calmo e ditoso.</i> | A |
| | |
| <i>Mas nada disso em meu viver existe,</i> | C |
| <i>Vou pelo mundo, pensativo e triste,</i> | C |
| <i>Vergado ao peso da cruel saudade,</i> | D |
| | |
| <i>Sempre arrastando o meu martírio infundo,</i> | E |
| <i>Chorando o tempo que passei sorrindo</i> | E |
| <i>Nos belos sonhos da primeira idade.</i> | D |

¹²⁶ *Ibidem*. pg. 92.

¹²⁷ Em anexo, encontra-se os esquemas de rimas dos nove sonetos de *Inspiração Nordestina*.

O soneto acima apresenta uma característica bastante curiosa no que diz respeito ao esquema de rimas dos dois primeiros quartetos. Em toda a obra de Patativa encontramos somente dois sonetos que apresentam o esquema de rimas ABAB / BABA / CCD / EED. Em *Cante lá que eu canto cá* (1978), encontramos esse outro soneto com o esquema de rimas referido:

| | |
|---|---|
| <i>13 de Agosto</i> | |
| <i>Foi a 13 de agosto que um transporte</i> | A |
| <i>Me colhendo, quebrou a minha perna,</i> | B |
| <i>E ainda hoje padeço o duro corte</i> | A |
| <i>Que me aflige, me atrasa e me consterna.</i> | B |
| | |
| <i>Diz alguém que esta data é quem governa</i> | B |
| <i>Os desastres, nos dando triste sorte;</i> | A |
| <i>Apesar da ciência tão moderna,</i> | B |
| <i>Nossa estrela se apaga, não tem norte.</i> | A |
| | |
| <i>Mesmo sofrendo a minha sorte crua,</i> | C |
| <i>Não direi nunca que esta culpa é sua,</i> | C |
| <i>Calmoso agosto de setenta e três.</i> | D |
| | |
| <i>Porém tratado com desdém será.</i> | E |
| <i>E a classe ingênua não perdoará</i> | E |
| <i>Porque te chama de agourento mês.</i> | D |

Dos nove sonetos encontrados em *Inspiração Nordestina*, sete apresentam o esquema que é predominante em toda a obra do poeta: um corresponde ao esquema visto nos dois sonetos acima, e o último, “A menina mendiga”, apresenta o esquema ABAB / ABAB / CCD / EED.

3.2. As formas do engano

Selecionamos o poema “Engano” de Patativa, afim de verificar o cuidado e o rigor do poeta na composição de sonetos. No primeiro quarteto, afluem imagens de um brilho irradiante, brilho este ofuscado pela apreensão que o título sugere, como se os versos nos preparassem armadilhas. O quarteto cria a ilusão de um poeta *qual o passarinho*, a alegria que se segue é construída sobre castelos de areia, puro engano de quem julga.

O soneto, assim como a viola, é dedilhado pelo poeta. Quem ouve o som desse dedilhar pode imaginar um estado de plena alegria e êxtase, sugeridos pela série de adjetivos: *livre, feliz, calmo e ditoso*. Ressaltamos ainda o jogo de aliterações entre as letras “P” e “S”, que reforça a imagem palpitante do poeta com seu *pinho sonoro*:

*O predileto pinho sonoro,
Sinto no peito o livre palpar*

Enquanto os quartetos aumentam a expectativa, o primeiro terceto destrói as ilusões e para utilizar a expressão de Moisés, “marcha para o desfecho”¹²⁸. As ilusões se mostram, o poeta que vaga procura consolo. Os adjetivos que surgem agora desmascaram os sentimentos criados: *pensativo, triste e cruel*.

O poeta arrasta até o último terceto seu *martírio infindo*. O segundo verso desse terceto apresenta um jogo antitético (*chorando-sorrindo*) que sintetiza o amplo jogo entre quartetos e tercetos, no qual afloram os verdadeiros sentimentos líricos. No último verso, o presente representa um choro nostálgico do passado onírico, traduzindo por lágrimas as imagens nostálgicas. Agora percebemos o verdadeiro motivo para o dedilhar da viola: o pássaro que parecia livre mostra-se cativo e a alegria, por fim, é enganosa.

3.3 Trovas ao gosto de Patativa

A quadrinha, também conhecida como trova, é uma forma poética muito peculiar que consiste em uma única estrofe composta por quatro versos, condensando todo o pensamento poético.

Das 71 quadrinhas encontradas por Andrade na obra de Patativa, 31 estão presentes em *Inspiração Nordestina*; assim como as demais quadrinhas, essas

¹²⁸ MOISÉS, 1970, pg. 95.

composições não apresentam título.¹²⁹ Sobre o exame da entonação nas quadrinhas, Proença afirma que este “nos dá a primeira unidade composta, ou seja, o conjunto de dois versos, em que o primeiro é ascendente, e o segundo, descendente, transformando a quadra em dístico monorrímico”.¹³⁰ Para exemplificar, o autor apresenta a seguinte quadra¹³¹:

Rabicho de Geralda

Ascendente: Tinha adiante um pau caído ↑
Descendente: Na descida de um riacho. ↓
Ascendente: O cabra pulou por cima ↑
Descendente: O ruço passou por baixo. ↓

Segundo Proença, a presença de uma única rima deve-se à alternância de entonações ascendentes e descendentes, o que transforma a quadra em uma seqüência de dois dísticos com versos de entonações altas e baixas que se intercalam produzindo um único esquema de rimas, normalmente: XAXA.

Cascudo observa que não há exemplos dos chamados *duetos* na Língua Portuguesa, tendo ele encontrado na poética medieval francesa o seguinte exemplo de *versos emparelhados e soltos* :

| | |
|--|---|
| <i>L'an mil deux cent septante et huit</i> | A |
| <i>S'accorderent li Barons tuit.</i> | A |
| <i>A Pierre de la Brousse pendre</i> | B |
| <i>Pendu fut sans reaçon prendre...</i> ¹³² | B |

Nas tradições poéticas brasileiras, o esquema é o da rima cruzada no segundo e quarto verso. Em *Cantadores*, Mota apresenta uma quadrinha com rimas cruzadas:

Ó ondas do mar salgadas,
De onde vos vem tanto sal?
Vem das lágrimas choradas
*Nas praias de Portugal.*¹³³

¹²⁹ Em anexo as quadrinhas foram organizadas de acordo com o primeiro verso, há somente a indicação de um título genérico, “Quadras”, para todas as quadrinhas compostas.

¹³⁰ PROENÇA, Manoel Cavalcanti de. *Literatura Popular em verso*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1986, pg. 31-32.

¹³¹ *Ibidem*. pg. 32.

¹³² CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968, pg. 17-18.

Segundo Bilac e Passos, as quadras são as formas estróficas *mais cultivadas*, os poetas rimariam somente os versos pares, enquanto os *metrificadores escrupulosos* fazem rimar todos os versos em rimas cruzadas.¹³⁴ Assim, constitui-se importante exercício poético o rigor na composição de quadras obedecendo um esquema de rimas cruzadas.

Sobre a popularidade da quadra, Mota adverte que não é a quadra “amorosa ou graciosa o que mais freqüentemente cai dos lábios de inculto menestrel: é a sextilha petulante ou chistosa dos longos e sensacionais desafios”.¹³⁵ Desconstrói, assim, a idéia da popularidade e do prestígio da quadra, proposta por Bilac e Passos.

Segundo Cascudo, ao analisar as formas do verso sertanejo, os mais antigos seriam as quadras. De acordo com o folclorista, todos os velhos desafios eram realizados em quadras, sendo a métrica predominante composta por sete sílabas: “Setissilábicas eram as xácaras mais populares, os romances, as gestas guerreiras. É fácil verificar em qualquer cancionário”.¹³⁶

A quadra seria, então, a forma preferida para poemas curtos. Se ela não caiu no gosto popular, constituindo-se como forma essencial dos *incultos menestréis*, os poetas de bancada, pelo contrário, parecem ter tido especial predileção por essa forma. A quadrinha, parece ter conquistado admiradores talvez mais pelo conteúdo que encerra, do que pela sua forma breve e despreziosa. Condensa todo pensamento e experiência poética em apenas quatro versos.

Em *Inspiração Nordestina* observamos a presença de 31 quadrinhas. De todas estas, há uma única quadra que não apresenta o esquema rímico das demais:

| | |
|-----------------------------------|---|
| <i>Enquanto a escada dos bons</i> | X |
| <i>Tem vazios os degraus,</i> | A |
| <i>Vão as fileiras subindo</i> | X |
| <i>A negra escada dos maus.</i> | A |

Essa quadrinha, composta por versos de sete sílabas, apresenta uma dualidade entre *bons* e *maus*. O primeiro dístico possui um sentido incompleto, sugerido por

¹³³ MOTA, Leonardo. *Cantadores*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1978, pg. 199.

¹³⁴ BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. *Tratado de Versificação*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1921, pg. 86.

¹³⁵ MOTA, 1978, pg. 06.

¹³⁶ *Ibidem*. pg. 06.

enquanto, que inicia o primeiro verso. Espera-se que no dístico seguinte, o sentido se complete e que apareça uma oposição ao vazio deixado por *escada dos bons*. Nessas composições, o jogo de oposições é recorrente. Outro exemplo:

| | |
|---------------------------------|---|
| <i>No nosso peito a ilusão</i> | A |
| <i>Finaliza sempre em nada:</i> | B |
| <i>Começa com o vulcão,</i> | A |
| <i>Termina com a geada.</i> | B |

O primeiro dístico apresenta um sentido a ser decifrado. Cria-se um horizonte de expectativas, pois faltam dois versos para finalizar o poema e os dois primeiros afirmam a destruição de todas as ilusões. O dístico começa com a ilusão, que seria uma plenitude ansiada e conclui com o nada. Surgem, então, dois pontos que abrem espaço para a explicação do fim das ilusões. Nos versos seguintes, afirma-se o jogo de oposições que complementa o sentido dos versos anteriores: a chama e o calor dos sentimentos acabam esfriando e tornam-se geada. O jogo de oposições, nesse caso, é reforçado pelas rimas:

Ilusão → vulcão
Nada → geada.

A ilusão é tudo: fogo, calor e plenitude, contrapostas ao nada e à geada que tudo destrói. A hipérbole, o paradoxo, o oxímoro aparecem também em dois grandes poetas da língua portuguesa: Luiz Vaz de Camões e Fernando Pessoa. Lembremos:

Amor é fogo que arde sem se ver;
É ferida que dói e não se sente;
É um contentamento descontente;
*É dor que desatina sem doer;*¹³⁷

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
*A dor que deveras sente.*¹³⁸

¹³⁷ CAMÕES, Luís Vaz de. Project Gutenberg EBook of *Obras Completas de Luis de Camões*, Tomo II, by Luís de Camões. Pariz : Officina Typographica de Fain e Thunot, 1843, p. 41. Acesso 10-01-2011. http://www.gutenberg.org/files/31509/31509-h/31509-h.htm#pag_41

¹³⁸ PESSOA, Fernando. **Autopsicografia**. *Obra Poética*, Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar Editora, 1972, pg. 164.

As imagens antitéticas reforçam a ligação entre os versos. No caso da quadrinha, essas imagens e a utilização de paradoxos e hipérbolos criam uma ligação íntima entre os dísticos. Na seguinte quadrinha de Patativa encontramos a mesma ligação íntima:

*A moléstia mais horrível
Que mais dói e mais inflama,
É a ingratidão incrível
Da pessoa que a gente ama.*

A ingratidão da pessoa amada é comparável a pior moléstia existente, provocando dor e inflamando. Em outra quadrinha temos um curioso paradoxo:

*Na mulher sempre diviso
Um enigma sem par.
Deus a fez no paraíso
E inda está por decifrar.*

A *mulher* é o enigma que nem mesmo seu próprio Criador conseguiu *decifrar*. Ela foi feita no *paraíso*, é uma parte desse paraíso na terra, e representa um mistério profundo. Em outra quadrinha, a *mulher* surge com outra qualidade, é capaz de armar todos os tipos de artifícios assim como o diabo:

*Como é nos diz um lente
Que a mulher é parte fraca,
Se o demônio prende a gente
Como o burro ao pé da estaca?*

A pergunta é puramente retórica. A fraqueza sugere ausência de força muscular, mas o terceiro verso, que utiliza a palavra *demônio* substituindo *mulher*, demonstra a ordem dessa “força”. A mulher assim como o diabo agiria através de artifícios e sem precisar usar a força física, é capaz de amarrar o homem, que no último verso é comparado ao burro preso no pé de uma estaca. Como afirma Alfredo Bosi: “Ao diabo atribui-se, portanto, o papel de subversivo por excelência”¹³⁹. Ele seduz, corrompe, engana, ilude e amarra, tudo isso usando a força subversiva das artimanhas. Nesse sentido, ao comparar a mulher ao diabo, fica claro o jogo de paradoxos baseado na

¹³⁹ BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pg. 77.

subversão da seguinte lógica: se a mulher é caracterizada sob o viés da fragilidade de sua força física, como ela consegue exercer plena dominação sobre o homem?

No conjunto das quadrinhas observadas, percebemos uma rica utilização de recursos como jogo de antíteses, hipérboles, comparações, paradoxos. Tais recursos estabelecem uma forte ligação entre os dísticos da quadrinha. Como a quadrinha é uma forma monoestrófica, as imagens antitéticas parecem mais visíveis e latentes, ou seja, esses recursos parecem mais claros.

A quadrinha é uma forma ainda muito recorrente na produção poética brasileira. Há no Brasil diversas associações e congressos de poetas trovadores. Na obra de Patativa do Assaré encontramos uma grande quantidade de quadrinhas com os mais variados temas, que demonstra as habilidades poéticas de Patativa, que também pode ser considerado um poeta trovador.

3.4. Estrofes mistas de *Inspiração Nordestina*

Em *Inspiração Nordestina* somente quatro poemas apresentam estrofes com variação na quantidade de versos, o que Andrade denominou por estrofes mistas. Dois destes poemas foram publicados na primeira edição: “O Doutor Raiz” e “As façanhas de João Mole”. Os outros dois poemas aparecem a partir da segunda edição “A tristeza mais triste” e “Lamentos de um nordestino”. Em toda a obra do poeta cearense, Andrade encontrou somente dez poemas compostos dessa forma.

A mistura de estrofes com quantidade variável de versos é bastante comum na tradição poética escrita. Moisés ao descrever as formas líricas, apresenta alguns gêneros poéticos estruturados em estrofes mistas. É o caso do *rondel* composto de duas quadras e uma quintilha “de modo que os dois primeiros versos da primeira quadra se repetem no fim da segunda quadra, e o primeiro verso da primeira quadra se repete no final da quintilha”.¹⁴⁰ Outros exemplos são o *rondó* e a *sextina*: o primeiro consiste em uma

¹⁴⁰ MOISÉS, 1970, pg. 84.

quadra repetida ao fim de oitavas ou duas quadras, e o segundo estrututa-se em seis sextilhas e uma estrofe final composta por um terceto, “de modo que o último verso de cada sextilha se repete no começo da seguinte, mas noutra ordem, e as palavras finais dos versos da primeira estrofe se repetem noutra ordem, no final das outras sextilhas”.¹⁴¹ Esta última, bastante complexa, pode ser encontrada na *Lírica* camoniana:

Sextina I (1-1)

*Foge-me, pouco a pouco, a curta vida,
Se por acaso é verdade que inda vivo;
Vai-se-me o breve tempo de ante os olhos;
Choro pelo passado; e, enquanto falo,
Se me passam os dias passo e passo.
Vai-se-me, enfim, a idade, e fica a pena.*

*Que maneira tão áspera de pena!
Que nunca ua hora viu tão longa vida
Em que possa do mal mover-se um passo.
Que mais me monta ser morto que vivo?
Pera que choro? Enfim, pêra que falo,
Se lograr-me não pude de meus olhos?*

*Ó fermoso, gentis e claros olhos,
Cuja ausência me move a tanta pena
Quanta se não compreende enquanto falo!
Se, no fim de tão longa e curta vida,
De vós me inda inflamasse o raio vivo,
Por bem teria tudo quanto passo.*

*Mas bem sei que o primeiro o extremo passo
Me há de vir a cerrar os tristes olhos,
Que Amor me mostre aqueles por que vivo.
Testemunhas serão a tinta e a pena,
Que escreverão de tão molesta vida
O menos que passei, e o mais que falo.*

*Oh! Que não sei que escrevo, nem que falo!
Que, se de um pensamento noutro passo,
Vejo tão triste gênero de vida
Que, se lhe não valerem tanto os olhos,
Não posso imaginar qual seja a pena
Que traslade esta pena com que vivo.*

*Na alma tenho contín[u]o um fogo vivo,
Que, se não respirasse no que falo,
Estaria já feita cinza a pena:
Mas, sobre a maior dor que sofro e passo
Me temperam as lágrimas dos olhos;*

¹⁴¹ *Ibidem.* pg. 84.

Com que, fugindo, não se acaba a vida.

*Morrendo estou na vida, e em morte vivo;
Vejo sem olhos, e sem língua falo;
E juntamente passo glória e pena.¹⁴²*

A última estrofe dessa *sextina* sintetiza todo o sentimento construído por cada estrofe, i.e., o paradoxo de se estar morrendo enquanto se vive. Cada palavra repetida na estrofe seguinte é uma tentativa de ordenamento do paradoxo de encontrar uma lógica em meio a dispersão, através da complexa estrutura da *sextina*.

Na tradição dos cantadores e repentistas, a utilização de tal recurso pode ser motivado por objetivos variados como a apresentação em quadra de um desafio todo feito em décimas, ou a incorporação de falas ou diálogos através da utilização do discurso direto. Longe de fragmentar, a utilização desse recurso parece conferir unidade ao poema, fortalecendo as imagens poéticas e incorporando novos elementos à estrutura.

Como adverte Andrade, outros poemas de Patativa apresentam estrofes com quantidades de versos variáveis, porém um tipo de estrofe é predominante, é o caso do poema “Puxadô de roda”, composto em décimas e apresentando quatro sextilhas que correspondem ao “canto com o qual o forneiro Zé Raimundo divertia os companheiros durante a jornada de trabalho na casa de farinha”.¹⁴³ Ao ceder espaço às sextilhas, não há somente a incorporação do canto por parte das décimas, mas o reconhecimento do valor do forneiro nas farinhadas de outrora.

Outro caso onde podemos perceber alteração na quantidade de versos diz respeito à utilização do acróstico, em que este varia de acordo com o nome do poeta. Recurso utilizado para determinar a autoria da composição, passou a ser uma marca original de muitas composições, se integrando no quadro estrutural do poema. No poema “As façanhas de João Mole” temos uma alternância entre décimas e sextilhas com a última estrofe composta em septilha, cujas letras iniciais dos versos correspondem ao primeiro nome do poeta :

¹⁴² CAMÕES, Luís de. *Lírica completa*. Prefácio e notas de Maria de Lourdes Saraiva. Lisboa, 1980: 375.

¹⁴³ ANDRADE, Cláudio Henrique Sales. **Aspectos e impasses da poesia de Patativa do Assaré**. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) Apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008: 46.

*Agora, caro leitor,
Não desaprove o que digo,
Todo homem tem coragem,
O rico, o pobre e o mendigo,
No ponto da hora H
Insulte um, e verá
O mais feroz inimigo.*

“O Doutor Raiz” também apresenta uma última estrofe em sextilha. Nas duas últimas edições de *Inspiração Nordestina*, esse poema apresenta estrofes irregulares com nove e até onze versos, essas estrofes desconstroem o esquema de alternâncias entre sextilhas e décimas.¹⁴⁴

A sextilha está presente em todos os casos descritos. Na primeira parte do livro, a sextilha se alterna com as décimas em “O Doutor Raiz” e “As façanhas de João Mole”; na segunda parte, com as quadras em “A tristeza mais triste” e os tercetos em “Lamentos de um nordestino”. Neste último poema, o terceto corresponde ao seguinte refrão, que é repetido no final de cada sextilha:

*Ai quem dera voltar
Ai quem dera voltar
Ao meu lar!¹⁴⁵*

Esse refrão é o lamento do nordestino afastado da terra natal. Confere intensidade aos sentimentos do homem desenraizado, longe de seu verdadeiro lar. Da mesma maneira, o poema “A tristeza mais triste” faz referência aos sentimentos do imigrante e apresenta novamente um refrão que reforça as imagens do desterro:

*E o que mais causa impressão
É ver a casa vazia
Com um papagaio encima
Sempre a chamar por Maria.¹⁴⁶*

Essa estrofe, que se alterna em cada sextilha, aumenta a intensidade desse sentimento, resgatando as imagens da terra abandonada, representada pela *casa vazia* e

¹⁴⁴ Nos anexos apresentamos esse poema organizado de acordo com a alternância apontada.

¹⁴⁵ PATATIVA DO ASSARÉ, 2003, pg. 317.

¹⁴⁶ PATATIVA DO ASSARÉ, 2003, pg. 314.

pelos chamados do papagaio. Nos faz lembrar o poema “A triste partida” gravado por Luiz Gonzaga e que apresenta uma alteração semelhante, no qual o cantor acrescenta entre cada estrofe um refrão (*Ai, ai, ai, ai*), uma interjeição representando a dor do desterro devido à seca inclemente.

3.5. Com quantos quartetos se faz uma tradição?

O leitor desavisado que, por pura curiosidade abrir aleatoriamente essa dissertação, encontrando justamente essa página, logo perceberá a presença do seguinte poema:

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...¹⁴⁷*

Por fim, movido pela curiosidade em conhecer a autoria do poema, talvez espantar-se-ia em descobrir que se trata de uma composição de Patativa do Assaré. Talvez a composição em quartetos decassílabos em linguagem de acordo com a norma padrão da língua portuguesa tenha motivado tamanho espanto no leitor.

¹⁴⁷ PATATIVA DO ASSARÉ, 2003, pg. 194.

Apesar de Patativa ser reconhecido como poeta popular, cordelista e cantador, autor de “Vaca Estrela e boi Fubá” e “Triste partida”, sua obra também é constituída por composições que mostram rigor e perícia no domínio linguístico da norma padrão e do uso de formas poéticas convencionais da cultura escrita, revelando também que os seus temas não são restritos a questões sociais, mas a subjetividade encontra espaço infrene para um livre desabrochar.

Patativa do Assaré revela que sua poesia é predominantemente social, mas esse poema revela traços de uma subjetividade singular. Nas tantas conversas do poeta com Gilmar de Carvalho, Patativa conta da admiração de padre Pereira pelo poema acima, este perguntando ao poeta o motivo do abandono do *casebre*, e Patativa responde:

*Padre, o senhor quer que eu lhe diga uma coisa? Essas casas velha abandonadas pelo sertão, as aves noturnas no decorrer do dia estão escondidas ali... dali saem quando chegar a noite, que vão andar que sempre a noite, não é? E é por isso que eu digo: são corujas, morcegos e mais nada.*¹⁴⁸

O casebre é o esconderijo das aves noturnas. O poeta, procurando a sombra da mulher amada, encontra somente a sombra da noite representada pelas aves noturnas que buscam abrigo no casebre abandonado. Toda a intensidade das imagens e paixões do *eu lírico* estão escondidas sob o abrigo dos quartetos.

O quarteto durante muito tempo foi o abrigo seguro de diversas tradições poéticas. Cascudo afirma que todos os “velhos desafios” eram realizados em quadras com esquema ABCB (XAXA). Não somente os desafios, mas composições curtas, cordéis e poemas como, por exemplo, o seguinte poema de Leandro Gomes de Barros:

Padre nosso do imposto

*Nunca se viu tanto imposto
Num paiz como esse nosso:
Cobra-se até de quem reza.
Padre nosso.*

*Nos falta calçado e roupa,
Quem compra mais um chapéo?
Acudi-nos pai da pobreza
Que estais no céu.*

¹⁴⁸ CARVALHO, 2002, pg. 133.

*Olhe que o pobre matuto
Que vê o milho encostado,
Não pode guardar nem um dia,
Sanctificado.*

*Carne fresca, e toucinho
O pobre matuto não come.
Ainda que, o que elle implore
Seja o vosso nome.*

*Meu Deus! Temos esperança
Só no socorro de vós,
Fazei que um bom inverno
Venha a nós.*

*De rato, lagarta e formiga
Vos pedimos; defendei-nos
Imploremos todos os dias
Ao vosso reino.
[...]¹⁴⁹*

O poema prossegue, sempre com o último verso composto por uma linha da oração “Padre Nosso”, até chegar ao Amem. Esse tipo de recurso, utilizado por Leandro Gomes de Barros, é reforçado pela adoção do quarteto como forma estratégica. A estrofe curta favorece a visualização da relação do poema com a conhecida oração, que possibilita uma rápida memorização dos versos.

Na primeira parte de *Inspiração Nordestina* encontramos um total de dez poemas em quartetos. Algumas dessas composições apresentam tanto o esquema de rimas externas como internas. É o caso de “O Agregado”:

| | | |
|----------|--|---|
| a | Quem veve no luxo, somente gozando | X |
| a | Dinhêro, gastando sem mágua e sem dô, | A |
| b | Nao sabe, nem pensa e tombém não conhece | X |
| b | O quanto padece quem mora a favô. | A |
| a | Meu Deus! Cumo é duro se uni o lamento, | X |
| a | O grande trumento do triste agregado! | A |
| b | Osente das coisa mais boa da vida, | X |
| b | De rôpa rompida, sem cobre, coitado! | A |
| a | Os fio dizendo: - Papai, tou com fome! | X |
| a | E o pobre desse home a chorá como loco, | A |
| b | Oiando a famia, tão magra e tão fraca, | X |
| b | Na véia barraca de páia de côco. | A |

¹⁴⁹ CASCUDO, 1968, pg. 17.

| | | |
|----------|--|---|
| a | Promode armoçá, é perciso premêro | X |
| a | Corrê o dia intêro, sadio ou doente, | A |
| b | Só acha um consolo, na sorte tão crua, | X |
| b | Nos bêjo da sua muié paciente. | A |
| a | Acorda bem cedo e do frio agasaio | X |
| a | Sai para o trabaio, de foice ou de enxada; | A |
| b | Assim padecendo crué abandono | X |
| b | Na roça do dono da casa caiada. | A |
| a | Não crê nas promessa do rico pulento, | X |
| a | No seu sofrimento só pensa em Jesus, | A |
| b | Rogando e pedindo pra tê piedade, | X |
| b | Levando a metade do peso da cruz. | A |
| a | As suas criança, pra quem tudo farta, | X |
| a | Não brinca, não sarta, não tem alegria, | A |
| b | Enquanto pinota na casa caiada | X |
| b | Feliz meninada, rebusta e sadia. | A |
| a | Não vai a cidade, só veve loitando, | X |
| a | Limpando ou brocando, socado na mata. | A |
| b | Ninguém lhe conhece, nem sabe seu nome, | X |
| b | Se acanha com os home que bota gruvata. | A |
| a | Se as vez ele fica parado, escutando | X |
| a | Arguém conversando, falando de guerra, | A |
| b | Cochicha uma reza, baixinho, em segredo, | X |
| b | Tremendo com medo dos grandes da terra. | A |
| a | Assim ele véve, do mundo esquecido, | X |
| a | Com fome e despido,a chorá cumo loco, | A |
| b | Com sua famia tão magra e tão fraca, | X |
| b | Na véia barraca de páia de côco. | A |

O poema é acentuadamente narrativo. Representa o drama da exploração do agricultor obrigado a trabalhar em terras alheias, sem condições de prover o sustento de sua família. Um dia na vida desse homem é suficiente para prever o restante: a vida severina de exploração.

A vida do agregado e desagregação da plenitude da vida. Sua reprodução cotidiana mantém o mínimo necessário. Não há alegria na casa do agregado. A relação de oposição é visível nessa estrofe VII: enquanto as crianças da *casa caiada* brincam felizes, na barraca do agregado só há tristeza e miséria. Está presente um jogo de oposições em dois planos, a saber objetivo e subjetivo.

Outros três poemas estão estruturados com o mesmo esquema de rimas internas e externas: “Ao leitô”, “O poeta da roça” e “Se existe inferno”. Dos seis poemas restantes,

quatro apresentam esquema de rimas ABAB, os outros dois, “Acrósticos” apresenta o esquema XAXA e “Adeus minha viola”, ABBA.

3.6. Seis pés de tradição

A sextilha talvez seja a forma estrófica mais conhecida e utilizada por poetas de bancada, cantadores e cordelistas. Encontramos diversos folhetos de cordel compostos em sextilhas, inclusive os mais populares como “A vida de Pedro Cem”, de Leandro Gomes de Barros; “Proezas de João Grilo”, de João Ferreira de Lima; e “Romance do Pavão Misterioso”, reescrito por João Melquiades Ferreira da Silva, cujo tema aparece em um folheto de José Camelo de Melo Resende. Na Antologia organizada pela Fundação Casa de Rui Barbosa, publicada pela Editora da Universidade de São Paulo em 1986, encontramos 28 folhetos de cordel compostos em sextilhas, de um total de 42 composições. Todas as sextilhas encontradas obedecem ao esquema de rimas XAXAXA.

Na cantoria, o apreço pela sextilha não é menor. Mota registrou muitos desafios e cantorias em estrofes de seis versos; percebeu que existem diferenças entre as sextilhas no que diz respeito à quantidade de sílabas dos versos, por exemplo: “obra de seis pés” é a sextilha composta em redondilha maior. Já “galope” é a sextilha composta em decassílabos. Como exemplo de “galope”, Mota apresenta os seguintes versos:

| | |
|---|---|
| <i>Josué, o que é isso? Amansa, mano,</i> | X |
| <i>Que eu creio numa coisa é quando vejo...</i> | A |
| <i>Uma onça pra mim é uma pulga,</i> | X |
| <i>Um tubarão pra mim é um percevejo,</i> | A |
| <i>E um tiro de rifle é caçoada,</i> | X |
| <i>É merenda de vim, de doce e queijo...</i> ¹⁵⁰ | A |

Mota compilou uma diversidade de cantorias e poemas no seu livro *Cantadores: poesia e linguagem do sertão cearense*. Mesmo no caso da cantoria, o esquema de rima predominante ainda é o esquema observado nas composições de folhetos de cordel.

¹⁵⁰ MOTA, 1978, pg. 05.

Na obra de Leandro Gomes de Barros predomina a sextilha com o esquema de rimas tradicional XAXAXA. Na Antologia publicada em 1977¹⁵¹, encontramos composições em outras formas que não somente a sextilha, como “O casamento hoje em dia”, feito em décimas compostas em redondilha maior, com rimas alternadas e emparelhadas:

I

| | |
|---|---|
| <i>Quem casa num tempo deste</i> | A |
| <i>Perdeu de tudo a razão</i> | B |
| <i>Uma mulher em 6 meses,</i> | A |
| <i>Vão dez anos de prisão</i> | B |
| <i>Agora as de onze e doze</i> | C |
| <i>Com treze anos e quatorze?</i> | C |
| <i>Que faz esse desgraçado?</i> | D |
| <i>Olha para o céu exclama</i> | E |
| <i>Meu Deus! Nasci numa cama</i> | E |
| <i>Para morrer num roçado.</i> ¹⁵² | D |

É raro a presença de décimas na obra de Leandro Gomes de Barros. Outras composições como oitavas e quintilhas também podem ser encontradas na obra do cordelista, como é o caso de:

Vila Nova na Prisão

I

| | |
|------------------------------------|---|
| <i>Quem foi que trouxe-me aqui</i> | X |
| <i>Nessa prisão asquerosa</i> | A |
| <i>Esta tortura amargosa</i> | A |
| <i>Quem foi que fez eu passar</i> | B |
| <i>Foi minha sorte mesquinha</i> | X |
| <i>Que zombou do meu futuro</i> | C |
| <i>Lançou me aqui neste escuro</i> | C |
| <i>Para nele me acabar.</i> | B |

O poema acima, composto em oitavas, tem sete estrofes e não apresenta caráter narrativo acentuado, predominante na literatura de cordel. O poema representa a voz de um sentenciado, o lamento daquele que nasceu no *claro para morrer no escuro*. O sentimento é acompanhado por uma necessidade de expiação de sua culpa.

¹⁵¹ Universidade Federal da Paraíba em convênio com a Fundação Casa de Rui Barbosa e o Ministério da Educação e Cultura.

¹⁵² *Literatura Popular em Verso: Antologia Leandro Gomes de Barros*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, vol. 2. 1977, pg. 172.

Os poemas não compostos em sextilhas, constituem verdadeira exceção na obra de Leandro Gomes de Barros. Há o caso raro e muito curioso de um poema com estrofes mistas, no qual a sextilha aparece intercalada com uma décima:

A dor de barriga de um noivo

I

| | |
|-----------------------------------|---|
| <i>Há pessoas nesta terra</i> | X |
| <i>Que me chamam falador,</i> | A |
| <i>Mas tal defeito não tenho,</i> | X |
| <i>Poderá crer o leitor.</i> | A |
| <i>Apenas tenho um defeito</i> | X |
| <i>Sou muito reparador.</i> | A |

II

| | |
|--|---|
| <i>Que o caso se deu</i> | A |
| <i>Em certo lugar,</i> | B |
| <i>Eu irei contar</i> | B |
| <i>O que aconteceu</i> | A |
| <i>Não é falso meu.</i> | A |
| <i>Que não uso disto</i> | C |
| <i>Eu só conto isto</i> | C |
| <i>Porque se passou,</i> | D |
| <i>Disse quem contou</i> | D |
| <i>Foi por todos visto.</i> ¹⁵³ | C |

Ao estudar a obra de Patativa do Assaré, Andrade, de acordo com as rimas observadas, divide em três tipos os 41 poemas compostos em sextilhas. O primeiro tipo seria constituído pelo esquema tradicional – XAXAXA – e aparece em 5 composições. O segundo tipo seria constituído por sextilhas modernas contabilizando um total de 29 composições. O terceiro e último tipo dessa classificação seria a sextilha composta, “assim chamada porque apresenta versos de duas medidas diferentes. As deste tipo são sete ocorrências.”¹⁵⁴

Em *Inspiração Nordestina* encontramos um total de 10 sextilhas compostas de acordo com o esquema AABCCB. Destas, nenhuma apresenta o esquema tradicional observado na literatura de cordel, com rimas somente entre os versos pares (versos 2, 4 e

¹⁵³ *Literatura Popular em Verso*. Antologia Leandro Gomes de Barros. Tomo V, Vol. 3. 1980, pg. 260.

¹⁵⁴ ANDRADE, Cláudio Henrique Sales. **Aspectos e impasses da poesia de Patativa do Assaré**. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) Apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008, pg. 87.

6). Essa constatação nos permite concluir que a sextilha com esquema tradicional de rimas não constitui a forma essencial das composições poéticas de Patativa, poeta metucioso e preocupado com o rigor formal de suas composições.

3.7. Oitavas de *Minha Terra*: Camões, Casimiro de Abreu e Patativa do Assaré

Inspiração Nordestina apresenta somente seis poemas compostos em oitavas que apresentam uma curiosa simetria: três foram compostas em *língua cabocla* e três de acordo com a norma padrão, em “língua culta”.

A oitava é praticamente inexistente nas produções de cantadores e cordelistas. Em *Cantadores*, Mota faz uma única referência a uma oitava, também conhecida como *obra de oito pés*:

| | |
|---|---|
| <i>Gancho de pau é furquia,</i> | X |
| <i>Catombo de pau é nó,</i> | A |
| <i>A franga pôs – é galinha</i> | X |
| <i>O fumo relado é pó,</i> | A |
| <i>Peitica cantou é chuva!</i> | X |
| <i>Pé de boi é mocotó,</i> | A |
| <i>Sumo de cana é cachaça,</i> | X |
| <i>Pé de goela é gogó.</i> ¹⁵⁵ | A |

Não aparece nenhuma indicação de autoria dos versos acima. É curioso notar que o esquema rímico é semelhante ao da sextilha, com rimas somente nos versos pares. Nas outras páginas de *Cantadores*, a oitava aparece em composições em estrofes mistas, em que o espaço reduzido na tradição demonstra a pouca preferência que a forma alcançou.

Moisés explica que a oitava “prestava-se ao epigrama e à épica (Os Lusíadas); foi cultivada até o século XVIII, com o seguinte esquema rímico: *abababcc*.”¹⁵⁶ O autor se refere a um tipo especial de oitavas, com esquema específico de rima, versos decassílabos e cesuras definidas. Esse tipo de oitava, conhecida como oitava rima camoniana, se

¹⁵⁵ MOTA, 1978, pg. 04.

¹⁵⁶ MOISÉS, 1970, pg. 85.

caracteriza, principalmente, pela adoção de uma métrica decassílabo com cesuras nas 6ª e 10ª sílabas. Tanto em sua *Lírica*, quanto em *Os Lusíadas* o esquema de rimas é o citado por Moisés. Na famosa estrofe do canto primeiro de *Os Lusíadas* temos:

I

| | |
|---|---|
| <i>As armas e os barões assinalados,</i> | A |
| <i>Que, da ocidental praia lusitana,</i> | B |
| <i>Por mares nunca de antes navegados,</i> | A |
| <i>Passaram ainda além da Taprobana,</i> | B |
| <i>Em perigos e guerras esforçados.</i> | A |
| <i>Mais do que prometia a força humana,</i> | B |
| <i>Entre gente remota edificaram</i> | C |
| <i>Novo reino, que tanto sublimaram;</i> ¹⁵⁷ | C |

A oitava camoniana foi a forma predominante durante muito tempo, tendo inspirado diversas produções poéticas, como os versos satíricos de Gregório de Matos. A pedido de Bernardo Vieira Ravasco, secretário de Estado do Governo da Bahia, Gregório de Matos escreveu uma oitava homenageando o secretário e se utiliza da oitava para demonstrar o grau de seu apreço e admiração por Bernardo:

I

| | |
|--|---|
| <i>Oitavas canto agora por perfeito;</i> | A |
| <i>Sem que na oitava possa deligente</i> | B |
| <i>Louvar as excelências de um sujeito</i> | A |
| <i>Que pode ser de tudo o melhor lente:</i> | B |
| <i>Mas como em mim não pode ser perfeito</i> | A |
| <i>O canto; ficará menos cadente</i> | B |
| <i>A música de Apolo e de Tália;</i> | C |
| <i>Que não há cantar bem sem melodia.</i> ¹⁵⁸ | C |

Esse poema apresenta nove estrofes e ilustra rapidamente o prestígio que obteve a oitava camoniana. Patativa do Assaré, que conheceu e admirou profundamente a obra de Camões, escreveu um poema em oitavas camonianas. Esse poema, que era um dos preferidos do poeta de Assaré, consta do livro *Cante lá que eu canto cá* (1978):

¹⁵⁷ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1980, pg. 29.

¹⁵⁸ MATOS, Gregório de. *Obras completas*. São Paulo: Edições Cultura, 1943, pg. 115.

O Inferno, o Purgatório e o Paraíso

I

| | |
|--|---|
| <i>Pela estrada da vida nós seguimos,</i> | A |
| <i>Cada qual procurando melhorar,</i> | B |
| <i>Tudo aquilo, que vemos e que ouvimos,</i> | A |
| <i>Desejamos, na mente, interpretar,</i> | B |
| <i>Pois nós todos na terra possuímos</i> | A |
| <i>O sagrado direito de pensar,</i> | B |
| <i>Neste mundo de Deus, olho e diviso</i> | C |
| <i>O Purgatório, o Inferno e o Paraíso.</i> ¹⁵⁹ | C |

O poema foi composto a pedido de José Arraes de Alencar e apresenta dois planos que se sobrepõem, um plano extraterreno e um plano social que é apresentado sob o espectro da divisão de classes sociais, cada uma ocupando um lugar definido nesse espaço tripartido.

Em *Inspiração Nordestina* não há oitavas desse tipo. Todas são compostas em sete sílabas e apresentam o esquema rímico AAABCCCB. Apesar das oitavas serem pouco comuns na cantoria e no cordel, Proença faz uma caracterização de oitavas pelo tipo de rima. Segundo o autor, as rimas usuais das oitavas são: AAABBCCB ou AAABCCCB.¹⁶⁰

Na obra de Casimiro de Abreu temos uma composição em oitavas, com rimas semelhantes, diferindo somente as rimas dos três primeiros versos. O primeiro e o terceiro verso não rimam com nenhum outro e o segundo rima com o quarto e último verso:

Minha Terra

I

| | |
|------------------------------------|---|
| <i>Todos cantam sua terra,</i> | X |
| <i>Também vou cantar a minha,</i> | A |
| <i>Nas débeis cordas da lira</i> | X |
| <i>Hei de fazê-la rainha;</i> | A |
| <i>- Hei de dar-lhe a realeza</i> | B |
| <i>Nesse trono de beleza</i> | B |
| <i>Em que a mão da natureza</i> | B |
| <i>Esmerou-se em quanta tinha.</i> | A |

¹⁵⁹ PATATIVA DO ASSARÉ, 1978, pg. 43-44.

¹⁶⁰ PROENÇA, Manoel Cavalcanti de. *Literatura Popular em verso*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1986, pg. 33.

Assim como para Patativa do Assaré, a necessidade de louvar as origens torna-se o fio poético condutor no poema de Casimiro de Abreu; o canto da terra também constitui o *leitmotiv* caro ao romantismo brasileiro. “Minha Terra” dialoga poeticamente com a “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias, no qual a primeira quadra deste é utilizada como epigrafe.

No poema a seguir, Patativa do Assaré apresenta belas imagens da celebração das festas de São João, uma espécie de celebração do sertão-em-festa:

A Fogueira de São João

I

*Meu São João, meu São Joãozinho!
Quanto amô, quanto carinho,
Quanto afiado e padrinho
Nesta terra brasileira
Não tem a gente arranjado,
No quilaro abençoado,
Tão belo e tão respeitado,
Da sua santa foguêra.*

II

*Meu querido e nobre santo,
Que a gente qué e ama tanto,
Sua foguêra é o encanto
Da gente do meu sertão.
Não pode sê calculada
A porva que vai queimada
Nessas noite festejada
Da foguêra de São João,*

III

*Quantos véio bacamarte
Virge, que nunca fez arte,
Não tão guardado de parte,
Com amô e devoção,
Mode o povo sertanejo
Com eles fazê trovejo,
No mais alegre festejo
Da foguêra de São João!*

IV

*Pois quarqué arma ferina,
Bacamarte ou lazarina,
Já criminosa, assassina,
Como é a do caçadô,
Não tem a capacidade
De atirá com liberdade
Na santa quilaridade
Desta foguêra de amô.*

V

*Meu São João! Meu bom São João!
Santo do meu coração,
Repare e preste atenção
Quanto é lindo o seu festejo.
Repare lá do infinito
Como isto tudo é bonito,
Sempre digo e tenho dito
Que o senhor é sertanejo!*

VI

*O homem pode sê ruim
E tê mardade sem fim,
Vivê da intriga e moitim,
Socado na perdição,
Mas a farta mais grossêra
Mas feia e mais agorêra,
É de quem não faz foguêra
Na noite de São João.*

VII

*No mundo tem tanta gente
Véia, já quage demente,
Que não sente o que nós sente
E desfruita por aqui,
Gente sem gosto e sem sorte,
Que já vai perto da morte,
Se vê um São João do norte,
Nas terra deste Brasília.*

VIII

*Quem veve lá na cidade
Não conhece de verdade
A maió felicidade,
Pois nunca viu no sertão
Três cabôco empareiado,
Com seus bacamarte armado
Dá três tiro encarriado:
- Pei! Pei! Pei! Viva São João!*

IX

*E o foguete e o busca-pé,
E o traque faz rapapé,
Arvorçando as muié,
Quando elas vai sê madrinha,
E a contente criançada,
Na mais doce gargaiada,
Vai puxando uma toada,
Brincando de cirandinha.*

X

*Nesta noite alegre e rica
O prazê se mutiprica,
Na latada de oiticica
Tudo dança com despacho.
O véio Jirome Guéde,*

*Que sacrifício não mede,
Toca o que o povo lhe pede
Numa armonca de oito baxo.*

XI

*Meu São João! Meu bom São João!
Chuvinha, tiro e balão
Nóis lhe manda do sertão,
Do nosso grande país,
Damo viva a toda hora
Quando o bacamarte estora,
Dos santo lá da Gulora
O senhô é o mais feliz!*

XII

*A cinza santa e sagrada
De sua fogueira amada,
Com fé no peito guardada
Quem tira um pôquinho dela
Despois que se apaga a brasa
E bota em roda da casa,
Na vida nunca se atrasa,
Se defende das mazela.*

XIII

*É tão grande, é tão imensa
A minha fé e minha crença,
Que se Deus me dá licença,
Quando eu Morrê, vou levá
Grosso fêcho de madêra
De angico e de catinguêra,
Pra fazê uma fogueira
Lá no céu, quando eu chegá.*

A fogueira ilumina todo o sertão que, em festa, dá vivas ao “santo sertanejo”. Composto em *língua matuta*, o poema confere voz ao sertanejo que louva e homenageia o santo “padroeiro dos pobres”. O poeta opera uma desconstrução das imagens negativas de miséria e tristeza, ressaltando a alegria, a comemoração e os festejos de São João. Essa alegria é representada pela fogueira: *sua fogueira é o encanto/Da gente do meu sertão*.

O *eu poético* se dirige diretamente ao santo, como num ritmo de oração e louvor. A relação estabelecida logo no primeiro verso, onde a voz se dirige ao santo, reflete certa intimidade entre a voz sertaneja e o santo que repara toda a festa de seu *infinito*. Sua voz representa a voz de todos os sertanejos.

A fogueira é simbólica e ritual. Com sua *santa* claridade, é fonte de calor que aquece a fé e a crença dos sertanejos, representando falta grave não acender uma fogueira na noite de São João:

VI

*O homem pode sê ruim
E tê mardade sem fim,
Vivê da intriga e moitim,
Socado na perdição,
Mas a farta mais grossêra
Mas feia e mais agorêra¹⁶¹,
É de quem não faz foguêra
Na noite de São João.*

A linguagem exprime a relação construída estrofe a estrofe. A *língua cabocla* é a única capaz de expressar o louvor do sertanejo pelo santo, tem uma força expressiva assim como os tiros disparados pelos bacamartes. O *eu poético* fala diretamente ao santo em primeira pessoa, utiliza os pronomes possessivos *meu, minha* para se referir aos seus sentimentos e experiências; os pronomes marcam uma proximidade entre o sertanejo e santo, demonstram um sinal de íntima ligação, transformando o espaço da festa e da fogueira em espaço sagrado, condizente ao céu.

Assim como Casimiro de Abreu expressa seu patriotismo, seu sentimento de pertencimento e exaltação através das oitavas que compõem “Minha Terra”, Patativa expressa suas imagens desse sertão alegre e festivo através de oitavas tão bem construídas que expressam com alegria os elementos de uma tradição simbolizada pela chama ardente da celebração.

3.8. A forma, o clássico e o popular: Patativa do Assaré e o caso das décimas

Ao referir-se as décimas, Moisés afirma que estas, assim como as oitavas, foram muito apreciadas pelos “clássicos quinhentistas e setecentistas”¹⁶², porém caíram

¹⁶¹ Nas duas edições de *Inspiração Nordestina* de 1967 e 2003 esse verso apresenta um “e” que modifica o seu sentido e a estrutura silábica: “Mas e feia e mais agorêra. Por esse motivo suprimimos o primeiro “e”, que implica numa perda semântica e formal.

¹⁶² MOISÉS, 1970, pg. 85.

posteriormente em desuso. Na tradição poética dos cantadores, violeiros, emboladores, repentistas e cordelistas, o uso das décimas varia em função do número de sílabas, como observa Mota: “O martelo é o descante de toada rápida, preferido para pelejas violentas. É feito, geralmente, em décimas. Se a décima é de versos de cinco sílabas, chama-se embolada; se de sete, dez pés em quadrão; se de dez gabinete.” Para exemplificar uma embolada o autor utiliza a seguinte décima:

| | |
|--|---|
| <i>Sou cobra de veado,</i> | A |
| <i>Esturro de leão,</i> | B |
| <i>Fiz pauta co cão,</i> | B |
| <i>Mato envenenado,</i> | A |
| <i>Sou desembraçado,</i> | A |
| <i>Eu estruo gente,</i> | C |
| <i>Sou que nem serpente,</i> | C |
| <i>Rife carregado...</i> | A |
| <i>Cantadô lesado</i> | A |
| <i>Mato de repente.</i> ¹⁶³ | C |

No exemplo acima o ritmo da toada é acelerado, termina antes de uma expiração pulmonar¹⁶⁴. Realmente é mais rápida, como Mota sugere que devam ser as emboladas. A composição em pentassílabos, conhecidos como redondilha menor, ainda é usual nas pelejas de emboladores que, diferente dos violeiros, usam o pandeiro como instrumento musical.

Mota dá o seguinte exemplo para uma composição em “dez pés em quadrão”:

| | |
|--------------------------------------|---|
| <i>A minha cadença é pouca</i> | A |
| <i>Mas se compreende a fala...</i> | B |
| <i>Havendo briga na sala,</i> | B |
| <i>Furo até no céu da boca!</i> | A |
| <i>Muita gente fica louca</i> | A |
| <i>Vendo eu metido em questão...</i> | C |
| <i>Eu, desfoiando o facão,</i> | C |
| <i>Paz a ninguém eu não peço,</i> | D |
| <i>Eu viro gente as avesso</i> | D |

¹⁶³ Ibidem, pg. 86.

¹⁶⁴ Segismundo Spina ao se referir à utilização do redondilho, explica que a necessidade desse metro se justifica não somente como uma “peculiaridade rítmica de nossa expressão” mas por uma “contingência fisiológica” pois “um segmento frásico de sete sílabas corresponde aproximadamente a uma frase normal da expiração pulmonar”. É possível perceber, nesse caso, uma interferência da voz no quadro estrutural da criação poética. Os versos mais longos precisam de pausas (cesuras) que dividam os versos devido à necessidade rítmica e melódica. SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, pg. 102.

Segundo Andrade, há no desafio duas espécies de estrofes: o quadrão e o mourão. No “quadrão os cantadores alternam-se verso a verso, enquanto no mourão a alternância se faz entre número maior de versos”¹⁶⁶. No caso específico do *dez pés em quadrão* o esquema de rima é diferente da embolada que conserva o verso 8 e 9 rimando com os versos 1, 4 e 5.

Sobre a origem do *martelo*, Cascudo afirma:

*Decassílabos são os “martelos”. Por que o sertanejo chama “martelo” a um verso de dez sílabas, com seis, sete, oito, nove ou dez linhas? Pedro Jaime Martelo (1665-1727), professor de literatura na Universidade de Bolonha, diplomata e político, inventou os “versos martelianos” ou simplesmente “martelos”. Eram de doze sílabas, com rimas emparelhadas. Esse tipo de “alexandrino” nunca foi conhecido na poesia tradicional do Brasil. Ficou a denominação cuja origem erudita é visível em sua ligação clássica com os poetas portugueses do século XVII.*¹⁶⁷

Percebemos que os *martelos* sofreram algumas modificações. Pela definição de Cascudo, *martelo* é qualquer decassílabo. Para Mota a embolada, o *dez pés em quadrão* e o *gabinete* são gêneros de *martelo*. Nesse caso, não é mais a quantidade de sílabas que conta. Originalmente eram doze, e no caso das cantorias, pelejas e outras composições poéticas aparecem *martelos* de seis a dez linhas (como também são conhecidos os versos).

As décimas sempre estiveram presentes na tradição dos cantadores e cordelistas. Como citamos anteriormente, algumas composições de Leandro Gomes de Barros se apresentam nessa forma, como nos seguintes casos:

A sogra enganando o Diabo

| | |
|------------------------------------|---|
| <i>Dizem, não sei se é ditado</i> | A |
| <i>Que ao diabo ninguém logra;</i> | B |
| <i>Porém vou contar o caso</i> | C |
| <i>Que se deu com minha sogra.</i> | B |
| <i>As testemunhas são: eu,</i> | D |
| <i>Meu sogro, que já morreu</i> | D |
| <i>E a velha que é falecida.</i> | E |
| <i>Esse caso foi passado</i> | A |

¹⁶⁵ MOTA, 1978, pg. 06.

¹⁶⁶ ANDRADE, 2004, pg. 76.

¹⁶⁷ CASCUDO, 1968, pg. 19.

| | |
|--------------------------------|---|
| <i>Na rua do Pé Quebrado</i> | A |
| <i>Da Vila Corpo Sem Vida.</i> | E |

Meia noite no cabaré

| | |
|----------------------------------|---|
| <i>Meia-noite!... repicou</i> | A |
| <i>No sino da catedral</i> | B |
| <i>Um silencio sepulcral</i> | B |
| <i>Pela cidade passou</i> | A |
| <i>O momento já chegou</i> | A |
| <i>Dos versos da solidão</i> | C |
| <i>A orgia, a corrupção</i> | C |
| <i>Sob o véu da noite escura</i> | D |
| <i>Espalha a negra tortura</i> | D |
| <i>Sob o véu da maldição.</i> | C |

A primeira composição, em sua primeira estrofe, apresenta o esquema de rimas ABCBDDEAAE; no restante da composição prevalecem os esquemas ABCBDDEFEE e XAXABBCDDC. Já a segunda composição, apresenta o esquema de rimas ABBAACCDDC. Sobre esse esquema, Cascudo afirma ser este o mais comum no “Brasil sertanejo”. Afirma ainda que o esquema de rimas nas décimas de Miguel de Cervantes eram ABABACCDDC, e em Portugal o esquema tradicional seria ABBAECCDDE.¹⁶⁸ O esquema indicado por Cascudo também corresponde ao esquema de rimas de décimas de poetas como Gregório de Matos:

| | |
|---|---|
| <i>A uma saudade</i> | |
| <i>Décimas</i> | |
| I | |
| <i>Saudades, que me quereis,</i> | A |
| <i>Que tanto me atormentais?</i> | B |
| <i>Nunca a morte executais,</i> | B |
| <i>Sempre a morte prometeis.</i> | A |
| <i>Sem dúvida pretendeis</i> | A |
| <i>Minha pena ir dilatando;</i> | C |
| <i>Porque enquanto vou penando,</i> | C |
| <i>Tendes onde estar vivendo,</i> | D |
| <i>E se acaso eu for morrendo</i> | D |
| <i>Por força ireis acabando.</i> ¹⁶⁹ | C |

¹⁶⁸ *Ibidem*. Pg. 19.

¹⁶⁹ MATOS, Gregório de. *Obras completas*. São Paulo: Edições Cultura, 1943: 177.

Esses versos demonstram que o esquema observado por Cascudo não foi somente utilizado pelos cantadores e demais poetas sertanejos.

Na obra de Patativa do Assaré, Andrade encontrou 271 poemas compostos em décimas, o que demonstra a preferência do poeta por esse tipo de composição.¹⁷⁰ Como adverte o autor, as décimas são diferentes em relação ao esquema de rimas:

Décimas

Esquema de rimas tipo A: A B A B C C D E E D → 110 Poemas
Esquema de rimas tipo B: A B B A A C C D D C → 151 Poemas
Esquema de rimas tipo C: X A X A B B C D D C → 9 Poemas
*Esquema de rimas tipo D: X A X A X A X A X A → 1 Poema.*¹⁷¹

Pela classificação de Andrade percebemos a predominância dos dois primeiros esquemas de rimas. Em *Inspiração Nordestina* a décima prevalece em relação às outras composições; o livro apresenta um total de 41 décimas, sendo que 30 destas estão na primeira parte do livro.

O capítulo de Brito, incluído em *Inspiração Nordestina*, apresenta trechos de um desafio entre Patativa e José Francisco, composto em décimas:

José Francisco

| | |
|----------------------------|---|
| - Antônio, vou responder, | A |
| Porque minha profissão | B |
| É beber, cair no chão, | B |
| Tornando a me levantá, | C |
| Tanto que neste lugá | C |
| Bodegueiro não me agüenta. | D |
| A minha vida é nojenta, | D |
| Tenho por casa o chapéu, | E |
| E abaixo de Deus do Céu, | E |
| A cana é que me agüenta. | D |

Patativa

| | |
|-------------------------------|---|
| Zé Francisco, ó que desgraça! | A |
| Minha vida assim não quero, | B |
| Desejo lhe falá séro, | B |
| Não aprecio cachaça, | A |
| Na minha boca não passa | A |

¹⁷⁰ Quadro de preferências do poeta apresentado no início deste capítulo.

¹⁷¹ ANDRADE, Cláudio Henrique Sales. **Aspectos e impasses da poesia de Patativa do Assaré**. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) Apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008, pg. 113.

| | |
|--|---|
| <i>Dia e mês e nem semana,</i> | C |
| <i>A cachaça não me engana</i> | C |
| <i>Nem eu com ela me arrisco,</i> | D |
| <i>Não sou como Zé Francisco,</i> | D |
| <i>Que canta a troco de cana.</i> ¹⁷² | C |

No desafio entre Patativa e Zé Francisco, a rima emparelhada prevalece, havendo uma modificação na réplica de Patativa que conserva o esquema tradicional. Enquanto Zé Francisco não rima o primeiro verso com os demais, Patativa faz um movimento para conservar a rima cruzada entre o primeiro, quarto e o quinto verso. Essas estrofes, porém, não entram no quadro geral das décimas, embora apresentem um tipo de rima frequente na obra de Patativa. Os motes e glosas também foram todos compostos no esquema ABBAACCCDDC.

No quadro de décimas de *Inspiração Nordestina* temos o seguinte esquema:

Esquema de rimas tipo A: A B A B C C D E E D - 15 poemas
 Esquema de rimas tipo B: A B B A A C C D D C - 17 poemas
 Esquema de rimas tipo C: X A X A B B C D D C - 9 poemas

Percebemos que não há predominância de nenhum esquema de rimas. Na segunda parte do livro, das 21 composições, 11 são décimas e destas, nove foram compostas de acordo com o esquema de rimas tipo A. A seguir, analisaremos um poema composto em décimas que demonstra o rigor de Patativa com esta forma de composição poética.

¹⁷² PATATIVA DO ASSARÉ, 2003, pg. 264.

3.9. O ABC de um grande flagelo

O livro *La littérature populaire brésilienne*¹⁷³ reúne importantes estudos de Cantel sobre os folhetos de cordel nordestinos. No capítulo “Les A B C du Nordeste”, o autor estuda esses folhetos de cordel que representam um dos gêneros mais vivos na “abundante produção atual da literatura popular do Nordeste.”¹⁷⁴ Dentre tais gêneros, destacamos o ABC que consiste numa composição que traz em sequência, no início de cada estrofe, uma letra do alfabeto de A a Z.

Na obra de Patativa do Assaré encontramos somente um poema na forma de ABC, sendo este o “ABC do Nordeste fragelado”. O poema aparece somente na segunda edição de *Inspiração nordestina*, quando foram adicionados os poemas que constituem a segunda parte do livro.

Leandro Gomes de Barros, conhecido como o precursor da publicação sistemática de folhetos de cordel no Brasil, também escreveu somente um único folheto nesse gênero, o “ABC do Romano” que, segundo Cantel, é a continuação de outro folheto, “A religião contra o protestantismo”.¹⁷⁵

Na obra de Patativa, o folheto de cordel não é significativo. Segundo Andrade, Patativa quase não recorreu ao folheto de cordel como um *gênero editorial*, ou seja, poucos poemas se apresentam materialmente na forma de folhetos. Entretanto, pensando o folheto de cordel como *gênero poético*, Andrade destaca um conjunto de características (aspectos narrativos, enredo, estrutura formal) capazes de definir e circunscrever o cordel não somente por suas qualidades materiais (publicação em folhetos), sugeridas pela expressão “fórmula editorial”¹⁷⁶, mas como um gênero de poesia com qualidades específicas. Nesse sentido, Andrade menciona os seguintes poemas: “A lâmpada de Aladim”, “Abílio e seu

¹⁷³ CANTEL, Raymond. *La littérature populaire brésilienne*. Centre de Recherches Latino-Américaines, Poitiers, 1993.

¹⁷⁴ “Les ABC sont un des genres qui restent les plus vivants dans l’abondante production actuelle de la littérature populaire du Nordeste”. (CANTEL, 1993, pg. 301)

¹⁷⁵ CANTEL, 1993, pg.304.

¹⁷⁶ Márcia Abreu em *Histórias de cordéis e folhetos* compara as diferenças existentes entre o cordel de origem ibérica e o folheto nordestino. A autora utiliza a expressão “gênero editorial” no sentido de “padrão editorial de configuração material das brochuras, seguindo as sugestões de Roger Chartier”. ABREU, M. 1999, pg. 23.

cachorro Jupi”, “o doutor Raiz”, “Brosogó, Militão e o Diabo”, “o Padre Henrique e o Dragão da Maldade”, “ABC do Nordeste Flagelado” e “Glosas sobre o comunismo”.¹⁷⁷

Na obra de Patativa, os poemas “ABC do Nordeste Fragelado” e “A triste partida” representam a mais sensível defesa dos emigrantes nordestinos, a denúncia das condições de vida dos sertanejos, obrigados a abandonar seus lares devido às secas freqüentes, a inércia do estado diante desse flagelo, enfim, a resistência do sertanejo diante da seca que elimina as condições essenciais de vida no sertão. Desenraizado, o sertanejo procura um padrão nos centros urbanos, onde só encontra mais miséria, sofrimento e opressão.

Os dois poemas se iniciam com a longa espera do sertanejo. Os meses transcorrem sem sinais de chuva. A difícil situação culmina com o mês de março, mês de São José:

ABC do Nordeste Fragelado

| | |
|---|---|
| <i>Ai como é duro vivê</i> | A |
| <i>Nos Estados do Nordeste,</i> | B |
| <i>Quando o nosso Pai Celeste</i> | B |
| <i>Não manda as nuve chuvê.</i> | A |
| <i>É bem triste a gente vê</i> | A |
| <i>Findá o mês de janêro,</i> | C |
| <i>Depois passá fevêro</i> | C |
| <i>E março também passá,</i> | D |
| <i>Sem o inverno começá</i> | D |
| <i>No Nordeste brasileiro.</i> ¹⁷⁸ | C |

Essa incansável espera também marca o início de:

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.

¹⁷⁷ ANDRADE, *Aspectos e impasses da poesia de Patativa do Assaré*. 2008, pg. 11.

¹⁷⁸ Na segunda edição de *Inspiração Nordestina* o título é “ABC do Nordeste fragelado”, na edição de 2003 da Editora Hedra, o título aparece com uma pequena alteração: “ABC do Nordeste flagelado”. Nossa preferência em manter o “fragelado” deve-se a recorrência da palavra no poema (letras I, T e Z) com o “r” e não o “l”, mantendo, assim, o título da segunda edição.

Mendes, ao analisar o sintagma “Nordeste flagelado” encontra *fórmulas-ritmo* reforçando as imagens de seca e devastação da vida humana no sertão brasileiro. Esse sintagma que surge ainda no título aparece em alguns versos:

Sempre no intuito de caracterizar o espaço geográfico onde a seca se transforma em flagelo, o poeta vai associando o referido sintagma, que aparece no início, no meio e no final do poema, aos demais elementos presentes nesse espaço castigado pela seca, corroborando uma imagem negativa do sertão, como sinônimo de sofrimento e de dor e enfatizando a proposta temática e a posição do poeta diante de tudo isso.¹⁷⁹

Nas estrofes do poema, a natureza mostra sinais da dura condição imposta pela falta de chuva, o gado reclama, o vento sopra forte, o sol queima mais quente que nunca e as aves são as primeiras a partir em revoada para não declinarem de fome. É uma espécie de apocalipse que destrói o mundo e as condições de vida nos sertões. A quinta estrofe, letra E, apresenta uma bela e triste imagem associada às mudanças na paisagem sertaneja:

*Em tudo se vê mudança
Quem repara, vê até
Que o camaleão, que é
Verde da cô da esperança
Por causa da cerconstança
Muda logo de feição:
O pobre camaleão
Fica com a cô nojenta,
Como essas fôia cinzenta
Que o vento assopra no chão.*

A passagem demonstra a mudança que se opera no sertão: o verde cede lugar ao cinza. O trecho é significativo, pois o verde, como o próprio narrador observa, simboliza a esperança que ainda mantém o sertanejo em suas terras, representando a expectativa de chuva. O cinza simboliza a morte que deita sua sombra no sertão. O silêncio é somente interrompido pelas notas de agouro das aves que ainda restam.

A sensibilidade de Patativa se revela na relação que estabelece entre morte e mistério através do jogo de rimas: *mistero/cimitero*. Trata-se de uma dimensão metafísica e espiritual. Como observa Cantel, nesse poema Patativa faz uso de um procedimento comum aos outros ABC’s que “comportent une strophe après la lettre Z, c’est celle consacrée au til élevé au rang de lettre de l’alphabet, en souvenir des vieux abécédaires ou il occupait cette

¹⁷⁹ MENDES, Simone. **A fórmula-ritmo em Patativa do Assaré**. In: CARVALHO, Gilmar (org.). *Patativa em Sól Maior. Treze ensaios sobre o poeta pássaro*. Fortaleza: Edições UFC, 2009, pg. 132.

place”¹⁸⁰. A estrofe do *TIL* funciona como desfecho, por isso apresenta variação na quantidade de versos. Cantel cita o exemplo do “ABC dos negros” de Enoque Pinheiro Neto:

ABC dos negros

| | |
|------------------------------------|---|
| <i>Til é letra do fim</i> | X |
| <i>Lá não é mais conhecido</i> | A |
| <i>A Deus faço os meus rogos</i> | X |
| <i>E o negro eu faço um pedido</i> | A |
| <i>Se este serviu de agravo</i> | B |
| <i>Me dê dez conto num cravo</i> | B |
| <i>Pra recobrar meus sentidos.</i> | A |

No “ABC do Nordeste Fragelado”, o *TIL* também apresenta o desfecho para a narração:

*Eu sei que o til não é letra
E vou lhe substituí
Dizendo que este A B C,
Que dêxo findado aqui,
É o retrato da seca
Do Nordeste do Brasil.*

Patativa compõe um retrato desse Nordeste devastado pela seca. O recurso mnemônico que o gênero possibilita, através da utilização de cada letra do alfabeto iniciando cada estrofe, serve para que todos tomem conhecimento desse imenso Nordeste em flagelo. Nesse sentido, o ABC ensina, informa, denuncia, alerta e expõe a resistência do sertanejo e sua luta contra as consequências da seca e das políticas de esquecimento.

¹⁸⁰ Vários ABCs “incluem uma estrofe depois da letra Z, essa é consagrada ao til elevado ao conjunto de letras do alfabeto, em lembrança aos velhos abecedários onde ele ocupava esse lugar” CANTEL, 1993, pg. 308.

Considerações Finais

*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.*

Patativa do Assaré, “O poeta da roça”.

Inspiração Nordestina, publicado em 1956, representa um marco na trajetória poética de Patativa do Assaré e a inauguração de um momento importante na poética sertaneja com novas possibilidades formais, trazendo composições percorridas por intensa versatilidade. Temos uma rica variedade de formas poéticas e temas.

O livro nos apresenta um poeta rigoroso que transita entre os códigos linguísticos e as diversas tradições poéticas. Um poeta popular? Um poeta erudito? Patativa do Assaré é um pouco de cada. Quando todos imaginavam que o verso não seria mais capaz de expressar todo pensamento e sentimento do homem moderno, *Inspiração Nordestina* demonstra um novo movimento de criação poética, reinventando tradições e dando voz aos excluídos, emigrantes e camponeses.

Patativa do Assaré tem uma dicção e um discurso astutos. Ele contrapõe cidade e campo, sabendo da valorização do mundo urbano-“civilizado”. Aproveita os momentos em que fala sobre o mundo rural, caboclo, roceiro para revelar a sua beleza e riqueza. Ao afirmar o valor do “mundo de cá”, rural, Patativa reúne léxico, rima, figuras de linguagem, e assim sua metáfora desvela um mundo extenso. Ao mesmo tempo cria uma imagem – metáfora viva – de algo que começa rizomático - rima rastêra - raízes -, subindo para a fruta, a folha, a flor, o canto do passarinho, a poeira do caminho e a ventania, forte árvore que representa uma hierofania e reconhece em cada elemento um caráter intermediário entre o concreto e o virtual, verdadeiro reconhecimento de uma filosofia complexa.

Na criação poética de Patativa a voz tem um espaço único. A oralidade, dinâmica e rica em recursos expressivos, é um componente revelador de sua obra “que transporta o

canto de Patativa do Assaré e oscila entre a técnica e a arte, entre um ato cosmogônico e um sopro criador”.¹⁸¹

Inspiração Nordestina é a junção entre dois universos: voz e letra. Equilíbrio dinâmico entre as distintas linguagens: *matuta* e padrão. Por fim, *Inspiração Nordestina* é o percurso de uma poesia que reúne diversos elementos em uma fusão encantadora de tradições poéticas. A “palavra poética” em Patativa é puro dizer e fazer; *poiesis sertaneja*, fazendo enquanto se diz e dizendo enquanto se faz; espécie de práxis poética:

Projetando na consciência do leitor imagens do mundo e do homem muito mais vivas e reais do que as forjadas pelas ideologias, o poema acende o desejo de uma outra existência, mais livre e mais bela. E aproximando o sujeito do objeto, e o sujeito de si mesmo, o poema exerce a alta função de suprir o intervalo que isola os seres. Outro alvo não tem na mira a ação mais enérgica e mais ousada. A poesia traz, sob as espécies da figura e do som, aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar.

Essa é a natureza revolucionária da atividade poética de Patativa do Assaré presente em seu primeiro livro: *Inspiração Nordestina*.

¹⁸¹ FEITOSA, Luiz Tadeu. *Patativa do Assaré, A trajetória de um canto*. São Paulo: Escrituras, 2003, pg. 296.

Bibliografia

PATATIVA DO ASSARÉ (Antônio Gonçalves da Silva). *Inspiração nordestina, Cantos de Patativa*. São Paulo: Ed. Hedra, 2003.

_____. *Cante lá que eu canto cá: filosofia de um trovador nordestino / Patativa do Assaré*. Rio de Janeiro: Fundação Pe. Ibiapina; Crato: Instituto Cultural do Cariri ; Petrópolis, RJ: Vozes, 1978. 355 p.

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

_____. *Patativa do Assaré, uma voz do Nordeste*. Biblioteca de cordel, 2º edição. São Paulo: Ed. Hedra, 2004.

_____. *Cordéis / Patativa do Assaré*; [apresentação: Luiz Tavares Júnior e Gilmar de Carvalho]. Fortaleza: Edições UFC, 1999. 258 p., il. (Coleção Nordeste, 009). Co-edição com as Universidades Federais de Pernambuco, Rio Grande do Norte, Paraíba, Sergipe, Piauí, Ceará, Bahia, Alagoas e Universidades Estaduais de Pernambuco e Ilhéus.

_____. *Aqui tem coisa*. Fortaleza: Secult, 1994.

_____. *Ao pé da mesa: motes e glosas*. São Paulo: Terceira Margem; Fortaleza: Secult, 2001.

_____. *Antologia Poética*; organização e prefácio de Gilmar de Carvalho. – 7. ed.- Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2008

PATATIVA DO ASSARÉ & ALENCAR, Geraldo Gonçalves de. *Balceiro – Patativa e outros poetas do Assaré*. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2001.

ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras: ALB, 1999.

ANDRADE, Cláudio Henrique Sales. *Patativa do Assaré: as razões da emoção*. Fortaleza: Editora UFC/ São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

_____. **Aspectos e impasses da poesia de Patativa do Assaré**. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) Apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Ed. Ouro, 1969.

_____. *Ética a Nicômaco / Poética* ; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. — 4. ed. São Paulo : Nova Cultural, 1991

BARBOSA, Ivone Cordeiro. *Sertão: um lugar-incomum: o sertão do Ceará na literatura do século XIX*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretária de Cultura e Desporto do Estado, 2000.

BENJAMIN, Walter, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história e da cultura*. (Obras escolhidas). São Paulo: Brasiliense, 1994. v.1.

BENTES, Anna Christina. **A arte de narrar: da constituição das estórias e dos saberes dos narradores da Amazônia paraense**. Tese apresentada ao Curso de Lingüística do Instituto de Estudos da Linguagem como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Lingüística. Campinas, 2000.

BILAC, Olavo. e PASSOS, Guimarães. *Tratado de Versificação*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1921.

BOSI, Alfredo. *A Dialética da Colonização*. 4ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. 7ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1972.

_____. *Memória e sociedade: Lembranças de velhos*. – 3. ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1980.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5. ed. Belo Horizonte: E. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975

_____. *O estudo analítico do poema*. 5º ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

_____. *Na Sala de Aula*. São Paulo: Ed. Ática, 1995.

CANTEL, Raymond. *La littérature populaire brésilienne*. Centre de Recherches Latino-Américaines, Poitiers, 1993.

CARVALHO, Gilmar de. *Patativa do Assaré*. 3ª edição. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2001.

_____. *Patativa poeta pássaro do Assaré*. Fortaleza: Omni Editora Associados Ltda, 2002.

_____. *Cordel canta Patativa*. [org.] Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2006.

_____. *Patativa do Assaré: um poeta cidadão*. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

_____. *Patativa em Sol Maior: Treze ensaios sobre o Poeta Pássaro*. [org.] Fortaleza: Edições UFC, 2009.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968.

CASTRO, W. de. *Metáforas machadianas: estruturas e funções*. Rio de Janeiro: “Ao Livro Técnico”, 1978.

CAVIGNAC, Julie. *A literatura de Cordel no Nordeste do Brasil. Da história escrita ao relato oral*. Natal, RN: EDUFRN –Editora da UFRN, 2006.

CEARENSE, Catulo da Paixão. *Meu Sertão*. Rio de Janeiro: Bedeschi. 1946.

COBRA, Cristiane Moreira. **Patativa do Assaré: uma hermenêutica criativa (A reinvenção da religiosidade na nação semi-árida)**. Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Ciências da Religião, sob a orientação do Professor Doutor Ênio José da Costa Brito. São Paulo, 2006

CURRAN, Mark J. *A presença de Rodolfo Coelho Cavalcante na moderna literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira:Fundação Casa de Rui Barbosa, 1987.

_____. *História do Brasil em Cordel*. 2ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

DE VARAZZE, Jacopo. *Legenda Áurea: vida de santos*. Editora Companhia das Letras, 2003.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1969:249.

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

_____. *Digo e não peço segredo*. São Paulo: Escrituras, 2002.

FILIPAK, Francisco. *Teoria da metáfora*. Curitiba: HDV, 1983

FINNEGAN, Ruth. *Oral Poetry*. Cambridge: Indiana University Press, 1992.

HEGEL. *Cursos de Estética, volume IV*. Tradução Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle; Consultoria Victor Knoll. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

KANT, Immanuel. *Crítica fa faculdade do juízo*. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro; Civilização Brasileira, 2000.

- LUZ, Zé da. *Brasil Caboclo*, João Pessoa, PB: Editora Acauã LTDA, 1988.
- MATOS, Gregório de. *Obras completas*. São Paulo: Edições Cultura, 1943.
- MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida severina e outros poemas em voz alta*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982
- MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária: Introdução a Problemática da Literatura*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1970.
- _____. *A Criação poética*. São Paulo: Edições Melhoramentos/ Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977.
- MOTA, Leonardo. *Cantadores*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1978.
- _____. *Violeiros do Norte*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1982.
- NUVENS, Plácido Cidade. *Patativa do Assaré e o universo fascinante do sertão*. Fortaleza: Universidade de Fortaleza, 1995.
- ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas: Papyrus, 1998.
- PAZ, Octávio. *El Arco y la Lira*. In: *Obras Completas de Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- PESSOA, Fernando. *Obras Poéticas*. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar Editora, 1972.
- PORFÍRIO, Alberto. *Poetas, populares e cantadores do Ceará / Alberto Porfírio*. Brasília (DF): Horizonte, 1978. 139 p.
- PORTELLA, Cláudio. *Melhores Poemas – Patativa do Assaré*. Global Editora. São Paulo, 2006.
- PROENÇA, Manoel Cavalcanti de. *Literatura Popular em verso (antologia)*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1986
- RIBEIRO, João, 1860-1934. *O folclore / João Ribeiro*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro: Rio de Janeiro: Org. Simões, 1969. 224 p. (Coleção Folclore Brasileiro, v. 1)
- RIBEIRO, Lino. *O homem que matou o diabo / Lino Ribeiro*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1930. 392 p.
- RIBEIRO, Lêda Tâmega. *Mito e poesia popular / Lêda Tâmega Ribeiro*. Rio de Janeiro: Funarte Instituto Nacional do Folclore, 1987. 174 p. Prêmio Sílvio Romero 1985. Bibliografia p. 165-174.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2000.

RIO DE JANEIRO (Estado). Secretaria Geral de Educação e Cultura. *O cordel no grande Rio*. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Ciência e Cultura. Departamento de Cultura, [196-]. 151 p.

ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil* / Sílvio Romero. 2. ed.. Petrópolis; Aracajú: Vozes; Governo do Estado de Sergipe, 1977. 273 p. (Dimensões do Brasil, 8).

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 624p.

SALES, Vicente. *Repente & cordel: literatura popular em versos na Amazônia* / Vicente Sales. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore, 1985. 297 p.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. *Memória das vozes: cantoria, romanceiro & cordel* / Idelette Muzart Fonseca dos Santos; prefácio Armino Bião; tradução Márcia Pinheiro. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo; Fundação Cultural do Estado da Bahia. 292 p.

_____. *Em demanda da poética popular*. 1ª ed. Campinas. Editora Unicamp. 1999.

SANTOS, Olga de Jesus. *O negro na literatura de cordel* / Olga de Jesus Santos, Marilena Vianna. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989. 166 p. (Literatura popular em Verso. Estudos. Nova série, 007)

SÃO PAULO (Cidade). Secretaria Municipal de Cultura. Centro Cultural São Paulo. *O cordel em São Paulo: texto e ilustração*. São Paulo: [s.n., 19-]. 127 p. Bibliografia: p. 118-125.

SEBE, José Carlos, 1943. *Manual de história oral* / José Carlos Sebe Bom Meihy. 5ª ed., rev. e ampl. São Paulo: Loyola, 2005. 291 p. Bibliografia: p. 284-291.

SERAINÉ, Florival, 1910- (F. Alves S.). *Antologia do folclore cearense* / Florival Serainé; introd. e notas do organizador. 2. ed. Fortaleza: UFC, 1983. 356 p.

_____. *Dicionário de termos populares*. Fortaleza: Stylus Comunicações, 1991.

SILVA, José Laurentino. *Sertão, humor, poesia* / José Laurentino Silva. Campina Grande: [s.n.], 1977. 1 v.

SLATER, Candace. *A vida no barbante: a literatura de cordel no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira Ltda, 1977.

SPERBER, Suzi Frankl. *Ficção e Razão: uma retomada das formas simples*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2009.

_____. *Guimarães Rosa, signo e sentimento*. São Paulo, Ática, 1984.

_____. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

TENORIO-PONTES, Válder. *La preponderance masculine dans la litterature populaire du "Nordeste" du Brésil: mémoire de maîtrise / par Walter Tenorio-Pontes*. Paris: Institut d'Etudes Portugaises et Brésiliennes, 1975-1976. 109 f. O texto está em português.

VALENÇA, Raquel Teixeira, 1944. *A linguagem dos cantadores: traços distintivos em relação à norma culta urbana [Folheto] / Raquel Teixeira Valença*. Niterói, RJ: Universidade Federal Fluminense, 1980. 21 p.

VIRGILIO. *Eneida*. Odorico Mendes, tradução e notas; Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz, A "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

Artigos e periódicos:

BATISTA, Maria de Fátima B. de M. **O Romanceiro Tradicional Popular: Origem e Permanência no Nordeste do Brasil**. Conceitos, julho/dezembro de 2002.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Ni folklórico ni masivo: Qué es lo popular?** Diálogos de la comunicacion . Número: 17. 1987

CAVIGNAC, J. **Mémoires en Miroir: Histoire locale et interprétation des évènements à travers la memoire des folhetos de cordel**. Les Cahiers du Brésil Contemporain, nº 9: 1990.

NEGRÃO, Maria José da Trindade. **Introdução á Literatura de Cordel**. Revista Letras, V.23, 1975.

SEEMANN, Jörn. **Geografia, geograficidade e a poética do espaço: Patativa do Assaré e as paisagens da região do Cariri (Ceará)**. Ateliê Geográfico, v.1, nº1, p. 50-73. Setembro de 2007

SPERBER, Suzi. **Judaísmo e identidade na literatura de cordel** - publicação bilíngüe (japonês e português, com abstracts dos textos japoneses em inglês) fruto do último dos 3 anos de atividades do grupo de trabalho internacional em torno do tema dos marranos (1996-1998). Kyoto, março 1999: 11-29.

Filmografia

PATATIVA DO ASSARÉ – AVE POESIA. Autor, diretor, roteirista e editor: Rosenberg Cariry. Produtora e realizadora: Cariry filmes e Iluminura filmes, Fortaleza-CE (2007).

Anexos

Anexo I: poemas analisados nos capítulos II e III

A escrava do dinheiro

I

Boa noite, home e menino
E muié deste lugá!
Quero que me dê licença
Para uma histora contá.
Como matuto atrasado
Eu dêxo as língua de lado
Pra quem as língua aprendeu,
E quero a licença agora
Mode eu contá minha histora
Com a língua que Deus me deu.

II

Mas antes de eu começá,
Eu premêramente vou
Dizê que o dinheiro é
O maió tresformadô,
Apois sabe o mundo intêro
Que este bichinho dinhêro,
Com sua força e podê,
A sua manha, o seu jeito,
Tem feito munto sujeito
Sisudo se derretê.

III

Dinhêro tresforma tudo,
Dinhêro é quem leva e traz,
Eu nem quero nem dizê
Tudo o que o dinhêro faz.
Apenas aqui eu conto
Que ele pra tudo tá pronto,
Ele é cabrêro e treidô,
É carrasco e é vingativo,
Só presta pra sê cativo,
Não presta pra sê senhô.

IV

A pessoa neste mundo
Bota o pé na perdição
Quando ela dêxa o dinhêro
Governá seu coração.
Pra o povo que tá me uvindo
Não dizê que eu tou mentindo
Eu vou agora contá
Uma histora pequenina,
A histora de Regina,
Pra ninguém me duvidá.

V

Regina era minha noiva,
Meu amô, minha inlusão,
A morena mais bonita
Do meu querido sertão,
Seus grandes óia prefeito
Fazia quarqué sujeito
Tropeçá no brocotó,
Era vê no mês de maio
Dois grande pingo de orvão
Tremendo na luz do só.

VI

Os seus laibo era corado
Como a cêra da curupira,
A fala tinha a doçura
Do favo da jandaíra.
O nariz bem afilado,
Cabelo preto e anelado,
Da cô da pena do anum,
Todos que conheceu ela
Dizia que era a mais bela
Do sertão dos Inhamun.

VII

E era mêrmo a mais bonita,
Quem conheceu inda diz,
Ela tinha a prefeição
Da Santa lá da Matriz
Quando na festa se enfeita.
Se as mão dela era bem feita,
Mais bem feito era os seus pé,
Vosmincêis pode crê:
Valia a pena se vê
Essa franga de muié.

VIII

Mas dêrna de eu pequenino
Que eu oiço o povo dizê
Que no mundo um bom sem
farta
Num houve, nem pode havê.
Pra que coisa mais fromosa,
Mais bonita e luminosa
De que a pinta da corá?
Mas ela tem um veneno
Que mata o grande e o pequeno,
Triste do que ela pegá!

IX

Ninguém lê nos coração,
E este mundo é um imbé,
Onde o cabra engole delas
Que o diabo enjeita e não qué.
Muitas coisa se padece
Só porque ninguém conhece
No mundo véio, infeliz,
Onde é que é bom por fora
Por dentro não vale um xis.

X

Regina tinha um defeito
Que eu não posso perdoá:
Era escrava do dinhêro,
Era toda de meta...
Quando ela às vêz me falava
No luxo que desejava
Pulsêra, colá, cordão,
Vestido de seda e crepe,
Era mêrmo que uns estrepe,
Furando em meu coração.

XI

Ora, sendo eu um cabôco
Dos mato, assim como sou,
Que só pissuo uma roça
E um cavalo corredô,
Quando essas coisa escutava
Meu juízo latejava
Num reboliço sem fim.
Não acabava o noivado
Porque tava enraizado
Esse amô dentro de mim.

XII

Eu tava louco de amô,
Queria mêrmo casá.
Já tinha inté preparado
A casa pra nós mora.
O pai dela e seus parente
Já tava tudo ciente
Da nossa santa união.
O povo todo sabia
Que nós casava no dia
Do mártir Sebastião.

XIII

Vinha cheando janêro,
Era vespra de nata;
Foguete de toda sorte
Subia rompendo o á;
A meninada em folia
Brincando se divertia
Com traque, com buscapé,
E as moça e seus namorado,

Cada quá mais animado
Rodava nos carrossé.

XIV

Os cabôco mais farrista
Devorava, aqui e ali
Um tragozinho gostoso
De cana do Cariri.
E o beato Zé Perêra
Com as muié rezadêra
E outras famía de bem,
Todos de prazê repreto
Preparava os objeto
Da lapinha de Belém.

XV

Eu era naquele dia
O mais feliz do sertão;
Passeava com Regina
Segurado em sua mão,
E era por êste respeito
Que eu tava bem satisfeito,
Alegre como xexéu
Na cajazêra cantando
Quando o só vem apontando,
Beijando as nuve do céu.

XVI

Mas é certo aquêle dito
Dos véio antigo de atrás:
Que o cão não come nem bebe
Senão das arte que faz.
Naquela noite de festa
Eu vi o diabo de testa,
Coisa de fazê tremê,
E embora forte e disposto.
Senti o maió desgôsto
Que o home pode sofrê.

XVII

Chegou num carro deluxo,
Mandado não sei por quem,
Um desses home perdido
Que este nosso mundo tem,
Todo pronto, engruvatado,
Não sei por quem foi mandado
Aquele crué dragão.
Que chegou ali somente
Mode entristecê a gente
Daquela pavação.

XVIII

Pelo jeito parecia
Que o sujeito era ricaço,
Tinha um relojo no peito
E ôto na cana do braço.

E mais ôtas fantasia,
Na hora que ele se ria
A bôra era oro só,
E além dos oro dos dente,
Uma bonita corrente
Na gola do palito.

XIX

Era alinhado devera
Aquele rico freguês,
Uns três anelão no dedo,
No nariz uns pinchinez;
Não pude sabê seu nome,
Nem tombém aquele home
Aonde era morado.
Só sei que quando falava
Na sua conversa dava
As parença de um dotô.

XX

A sua fala não era
Como as fala do sertão.
Tinha todo o riquefife
Das coisa da inducação,
Mas não valia de nada,
Era inducação formada
De pena, tinta e papé.
Era inducado no jeito,
Mas tinha dentro do peito
Veneno de cascavé.

XXI

Naquela noite de festa,
Provou com seu mau costume
Que a inducação dele era
Fora do santo rejume.
Quando ele oiou pra Regina,
Pra beleza da menina,
Vi logo que ele ficou
Mardando e se penerando,
Como gavião oiando
Pra rôla fogo-pagou.

XXII

Regina oiava pra ele
Mas sem pensá em xodó,
Sua ceguêra era o enfeito
Da gola do palito,
Eu tava vendo e sabia
Que não era simpatia,
Era inveja, era imbição,
Não era amô nem caboge,
Era os oro, era o reloge,
A corrente e os anelão.

XXIII

Agora vocemincêis
Preste atenção e me escute,
Pra sabê como o dinhêro
Faz a pintura do fute.
Apois aquele sujeito.
Me fartando com respeito
E abrindo pertinho d'eu
Uma borsa atopetada
De nota verde e rajada,
Regina se derreteu.

XXIV

Regina transformou
E com inveja sem fim
Piscavaos óio pro cara,
Sem querê sabê de mim.
E pra encurtá minha historia,
Mais tarde umas certas hora
Qué sabê o que ela me fez?
Me engabelou sem escrupu
E logo, traz-zás num vupo,
Foi-se embora com o freguês.

XXV

Pras banda do Piôí
O descarado azulou,
Com Regina, a sertaneja,
A causa da minha dô.
Por isso é que eu disse e digo.
Dinhêro é grande inimigo,
Dinhêro, é farso e crué,
E ainda mais afronta
Quando ele toma conta
De um coração de muié.

XXVI

Ninguém vá pensar que eu conto
Histora que uvi contá,
Isto se passô comigo
Numa noite de nata,
Vinte e quatro de dezembro.
Inda hoje, quando me lembro
Daquela farsa Regina,
Daquela ingrata cabôca,
Eu sinto no céu da boca
Um gosto de quina-quina.

XXVII

Já tou véio e sou casado,
Não tenho mais inlusão,
Mas inda vejo Regina
Na minha maginação,
Essa mágua inda padeço,
Pelejo mas não me esqueço
Do má que ela fez a mim,
Inda me fere e me dói,

Não sei pra que Deus estrói
Beleza com gente ruim.

XXVIII

Ô natureza de cobra!
Bem dizia o meu avô
Que há gente pra tudo e sobra
Neste mundo enganado.
Eu fiquei horrorizado,
Quage doido, amalucado,
De vê aquela muié,
Se atravancá nos abismo
Por causa de uns argarismo
E uns pedaço de papé.

XXIX

Dinhero é um fogo ardente
Que faz munto coração
Se derretê como cêra
Na quentura do tição.
Dinhêro tresforma tudo,
Faz de um alegre um sisudo,
Dá nó e desmancha nó,
E finalmente o dinhêro
É o maió feiticêro,
É o Reis do Catimbó.

Cante lá, que eu canto cá

| | | | |
|----|----------------------------------|----|------------------------------|
| | I | 43 | Par a gente sertaneja |
| 1 | Poeta, cantô de rua, | 44 | É perdido êste tesôro. |
| 2 | Que na cidade nasceu, | 45 | Com o seu verso bem feito, |
| 3 | Cante a cidade que é sua, | 46 | Não canta o sertão direito, |
| 4 | Que eu canto o sertão que é meu. | 47 | Porque você não conhece |
| 5 | Se aí voce teve estudo | 48 | Nossa vida aperreada. |
| 6 | Aqui Deus me insinou tudo, | 49 | E a dô só é bem cantada, |
| 7 | Sem de livro precisá, | 50 | Cantada por quem padece. |
| 8 | Por favô, não mexa aqui, | | |
| 9 | Que eu também não mexo aí, | | |
| 10 | Cante lá, que eu canto cá. | | |
| | II | 51 | Só canta o sertão direito, |
| 11 | Você teve inducação, | 52 | Com tudo quanto êle tem, |
| 12 | Aprendeu munta ciência, | 53 | Quem sempre correu estreito, |
| 13 | Mas das coisas do sertão | 54 | Sem potreção de ninguém, |
| 14 | Não tem boa esperiência. | 55 | Coberto de precisão |
| 15 | Nunca fez uma paioça, | 56 | Suportando a privação |
| 16 | Nunca trabalou na roça, | 56 | Com paciência de Jô, |
| 17 | Não pode conhecê bem, | 57 | Puxando o cabo da inxada, |
| 18 | Pois nesta penosa vida, | 58 | Na quebrada e na chapada, |
| 19 | Só o que provou da comida | 59 | Moiadinho de suó. |
| 20 | Sabe o gôsto que ela tem. | | |
| | III | | |
| 21 | Pra gente cantá o sertão, | 60 | Amigo, não tenha quêxa, |
| 22 | Precisa nele morá. | 61 | Veja que eu tenho razão |
| 23 | Tê armoço de feção | 62 | Em lhe dizê que não mêxa |
| 24 | E a janta de mucunzá, | 63 | Nas coisas do meu sertão. |
| 25 | Vivê pobre sem dinhêro, | 64 | Pois, se não sabe o colega |
| 26 | Trabaiando o dia intêro, | 65 | De quá manêra se pega |
| 27 | Socado dentro do mato, | 66 | Num ferro pra trabaiá, |
| 28 | De apragata currulepe, | 67 | Por favô, não mêxa aqui, |
| 29 | Pisando inriba do estrepe, | 68 | Que eu também não mexo aí, |
| 30 | Brocando a unha-de-gato. | 69 | Cante lá, que eu canto cá. |
| | IV | | |
| 31 | Você é munto ditoso, | 70 | Repare que a minha vida |
| 32 | Sabe lê, sabe escrevê, | 71 | É deferente da sua. |
| 33 | Pois vá cantando o seu gôso, | 72 | A sua rima pulida |
| 34 | Que eu canto o meu padecê. | 73 | Nasceu no salão da rua. |
| 35 | Inquanto a felicidade | 74 | Já eu sou bem deferente, |
| 36 | Você canta na cidade, | 75 | Meu verso é como a simente |
| 37 | Cá no sertão eu infrento | 76 | Que nasce inriba do chão, |
| 38 | A fome, a dô e a misera. | 77 | Não tenho estudo nem arte, |
| 39 | Pra sê poeta divera, | 78 | A minha rima faz parte |
| 40 | Precisa tê sofrimento. | 79 | Das obras da criação. |
| | V | | |
| 41 | Sua rima, inda que seja | | |
| 42 | Bordada de prata e ôro, | 80 | Mas porém, eu não invejo |
| | | | IX |

81 O grande tesôro seu,
82 Os livros do seu colejo,
83 Onde você aprendeu.
84 Pra gente aqui sê poeta,
85 E fazê rima com preta,
86 Não precisa professô.
87 Basta vê, no mês de maio,
88 Um poema em cada gaio
89 E um verso em cada fulô.

X

90 Seu verso é uma mistura,
91 É um tá sarapaté,
92 Que, quem tem pôca leitura,
93 Lê, mas não sabe o que é.
94 Tem tanta coisa incantada,
95 Tanta deusa, tanta fada,
96 Tanto mistero e condão
97 E ôtros negoço impossive,
98 E eu canto as coisas visive
99 Do meu querido sertão.

XI

100 Canto as fulô e os abroio
101 Com tôdas coisa daqui:
102 Pra tôda parte que eu óio
103 Vejo um verso se bulí.
104 Se às vez andando nos vale
105 Atraz de curá meus male
106 Quero repará pra serra,
107 Assim que óio pra cima,
108 Vejo um diluve de rima
109 Caindo inriba da terra.

XII

110 Mas, tudo é rima rastêra
111 De fruita de jatobá,
112 De fôia de gamelêra
113 E fulô de trapiá,
114 De canto de passarinho
115 E da poêra do caminho,
116 Quando a ventania vem,
117 Pois você já tá ciente:
118 Nossa vida é deferente
119 E o nosso verso também.

XIII

120 Repare que deferença
121 Isiste na vida nossa:
122 Inquanto eu tô na sentença,
123 Trabiando em minha roça,
124 Você, lá no seu descando,
125 Fuma o seu cigarro manso,
126 Bem perfumado e sadio,

127 Já eu, aqui, tive a sorte
128 De fumá cigarro forte

129 Feito de paia de mio.

XIV

130 Você, vaidoso e facêro,
131 Tôda vez que qué fumá,
132 Tira do bôorso um insquêro
133 Do mais bonito metá.
134 E eu, que não posso com isso,
135 Puxo por meu artifiço
136 Arranjado por aqui,
137 Feito de chifre de gado,
138 Cheio de argodão queimado,
139 Boa pedra e bom fuzi.

XV

140 Sua vida é divertida
141 E a minha é grande pená.
142 Só numa parte da vida
143 Nós dois samo bem iguá:
144 É no dereito sagrado,
145 Por Jesus abençoado
146 Pra consolá o nosso pranto,
147 Conheço e não me confundo,
148 Da coisa mió do mundo
149 Nós goza do mesmo tanto.

XVI

150 Eu não posso lhe invejá
151 Nem você inveja eu.
152 O que Deus lhe deu por lá,
153 Aqui Deus também me deu.
154 Pois minha boa muié,
155 Me estima com munta fé,
156 Me abraça, bêja e què bem
157 E ninguém pode negá
158 Que das coisa naturá
159 Tem ela o que a sua tem.

XVII

160 Aqui findo esta verdade
161 Tôda cheia de razão.
162 Fique na sua cidade,
163 Que eu fico no meu sertão.
164 Já lhe mostrei um espêio.
165 Já lhe dei grande consêio
166 Que você deve tomá:
167 Por favô, não mêxa aqui,
168 Que eu também não mêxo aí.
169 Cante lá, que eu canto cá.

ABC do Nordeste fragelado

Ai como é duro vivê
Nos Estados do Nordeste,
Quando o nosso Pai Celeste
Não manda as nuve chuvê.
É bem triste a gente vê
Findá o mês de janêro,
Depois passá feverêro
E março também passá,
Sem o inverno começá
No Nordeste brasileiro.

-B-

Berra o gado impaciente,
Reclamando o verde pasto,
Desfigurado e arrasto,
Com o oiá de pinitente.
O fazendeiro descrente
Um jeito não pode dá;
O só ardente, a queima
E o vento forte assoprando,
A gente fica pensando
Que o mundo vai se acabá.

-C-

Caminhando pelo espaço,
Tão triste de fazê dó,
Pras banda do pô do só,
As nuve vão em fragaço,
Aqui e ali um pedaço,
Vagando, sempre vagando,
Que quem tivé reparando
Faz logo a comparação
De umas pasta de argudão
Que o vento vai carregando.

-D-

Demenhã, bem demenhã,
Vem das montanhas um agôro
De gargaiada e de choro
Da feia e triste côa.
Os bando de rebançã
Pelo espaço a se perdê
Pra de fome não morrê
Vão atraz de outro lugá
E ali só torna a vortá,
Um dia quando chuvê.

-E-

Em tudo se vê mudança
Quem repara, vê até
Que o camaleão, que é
Verde da cô da esperança,
Por causa da cerconstança
Muda logo de feição:
O pobre camaleão
Fica com a cô nojenta,
Como essas fôia cinzenta
Que o vento assopra no chão.

-F-

Foge o prazê da floresta,
O bonito sabiá,
Que a gente pode chamá
O professo das orquesta.
Nos inverno ele faz festa,
Grogando por esporte,
Mas, não chuvendo é sem sorte,
Fica sem graça e calado
O musgo mais afamado
Dos passarinho do Norte.

-G-

Geme de dô, se aquebranta
E dali desaparece.
O sabiá só aparece
Que com a seca se incanta:
Se outro passarinho canta,
O coitado não responde,
Ele vai não sei pra onde,
Pois quando o inverno não vem
Com o desgosto que tem
O pobrezinho se esconde.

-H-

Horroroso, horrive e mau,
De lá de dentro das grotas,
Manda sua feia nota
O tristonho bacurau,
Canta o João-corta-pau
O seu poema funero.
É munto triste o mistero
De uma seca no sertão.
A gente tem impressão
Que o mundo é um cimitero.

-I-

Inlusão, prazê e amôr
Tudo parece fugi,
A gente só sente ali
Tristeza, sodade e dô.
Nos dia de mais calo,
Se escuta pra todo lado
O toque desafinado
Da gaita da sariema
Acompanhando o cinema
Do Nordeste fragelado.

-J-

Já falei sobre a desgraça
Dos animá do Nordeste.
Com a seca vem a peste
E a vida fica sem graça.
Quanto mais dia se passa,
Mais a dô se mutuprica.
A mata que já foi rica
De tristeza geme e chora.
Preciso dizê agora
O povo como é que fica.

-L-

Lamenta desconsolado
O pobre camponês,
Pruquê tanto esforço fez
Mas não lucrou seu roçado.
Num banco véio sentado,
Oiando o fio inocente
E a muié bem paciente
Cunzinha lá no fugão
O derradêro fejião
Que ele guardou pra cimente.

-M-

Minha boa cumpanhêra
(Diz ele) nós vamo imbora.
E depressa, sem demora,
Vende a sua cartuchêra,
Vende a faca, a roçadêra,
Machado, foice e facão,
Vende a pobre habitação
Com a mala, rede e baú
E viaja para o Sú
Inriba de um caminhão.

-N-

Naquele duro tresporte,

Sai aquela pobre gente,
Infrentando paciente,
O rigô da dura sorte,
Levando a sodade forte
De seu povo e seu lugá,
Sem um nem ôtro falá.
Vão maginando na vida,
Dexando a terra querida
Para nunca mais vortá.

-O-

Ôtro tem opinião
De morrê de fome nú,
Porém não vai para o Sú,
Precura ôtra direção
Vai batê no Maranhão,
Onde nunca falta inverno
E, para maió consterno,
Mais dô e mais agonia,
Ôtro vai com a famia
Pra construção do gunverno.

-P-

Porém, lá na construção,
Omenta o seu desepêro
Trabaiando o dia intêro,
De picarêta na mão.
Pra sua manutenção,
Chegando o dia marcado,
Recebe o seu ordenado
Em duas parte nojenta:
Uma, farinha mofenta,
E a ôtra, fejião furado.

-Q-

Quem quizé vê o sofrimento
De uma seca no sertão,
Procure a concentração
E entre no fornecimento,
Pois ali os alimento
Que o pobre tem que comê,
A barriga pode inche,
Mas porém não dá sustança,
Com pouco tempo as criança
De fome pega a morrê.

-R-

Raquita, triste e doente,
Vai ficando a criatura
E a boca da sipurtura

Ingulindo os inocente.
Meu Jesus, meu Pai Potente,
Que da humanidade é dono,
Desça do seu alto trono,
Da sua corte celeste
E venha vê o seu Nordeste
Como ele tá no abandono.

-S-

Sofre o casado e o sortêro,
Sofre o véio e sofre o moço.
Não tem janta nem armôço,
Não tem rôpa nem dinhêro.
Também sofre o fazendêro
Que de rico perde o nome.
O desgosto lhe consome,
Vendo o urubú esfomeado
Puxando as péia do gado
Que morreu de sede e fome.

-T-

Tudo sofre e não resiste
Este fardo tão pesado.
No Nordeste fragelado
Em tudo a tristeza isiste.
Parando aqui e aculá,
Cumprindo a sorte mesquinha,
Mas não acha as coitadinha
Uma fulô pra cherá

-X-

Xexéu, que é paço que mora
Nas arve bem infoiada,
Vendo a chapada arrasada,
Bate as asas e vai imbora.
Somente o sôim demora,
Pulando a fazê careta.
Na mata tinginda e preta,
Tudo é afrição e pranto,
Só por milagre de santo,
Se encontra uma barbuleta.

-Z-

Zangado contra o sertão,
Chamega os raio do Só,
Sem piedade e sem dó,
Tostando a face do chão.
E mostrando compaxão,

Mas, a tristeza mais triste,
Que faz tudo intristecê,
É a mãe triste gemê,
Dos óio as água correndo,
Vendo o seu fio dizendo:
Mamãe, eu quero comê!

-U-

Um é vê, ôtro é contá:
Quem fô repará de perto
O campo todo deserto
Dá vontade de chorá.
Somente o pé de juá
Ainda teima infoiado.
O resto é tudo pelado,
Da chapada ao tabulêro,
Onde os alegre vaquêro
Cantava tangendo o gado.

-V-

Vivendo em grande matrato
Nos campos as abêia avôa,
Sem dereção, tudo à toa,
Por causa do desacato,
À procura de um regato,
Um jardim ou um pomá,

Lá do infinito estrelado,
Pura, limpa, sem pecado,
De noite a lua derrama
Um banho de luz no drama
Do Nordeste fragelado.

-TIL-

Eu sei que o til não é letra
E vou lhe substituí,
Dizendo que este A B C,
Que dêxo findado aqui,
É o retrato da seca
Do Nordeste do Brasil.

Anexo II: relação de poemas e esquemas rítmicos

Relação de quadrinhas ou trovas

Primeira parte:

| Título | Rimas |
|----------------------------------|-------------|
| 01. Cada um alegre vai | ABAB |
| 02. Na vida, o que eu não espero | ABAB |
| 03. Em um jardim eu entrei | ABAB |
| 04. Neste meu pinho adorado | ABAB |
| 05. Nas minhas dores sem fim | ABAB |
| 06. Há entre mim e a mulher | ABAB |
| 07. A mim não faltará nada | ABAB |
| 08. Somente o rico na terra | ABAB |
| 09. Se o orgulho e a hipocrisia | ABAB |
| 10. Desde o dia em que partiste | ABAB |
| 11. Acho melhor ser amado | ABAB |
| 12. Ser trovador é ser louco | ABAB |
| 13. Mulher, saúde e dinheiro | ABAB |
| 14. A moléstia mais horrível | ABAB |
| 15. Com a luz do teu olhar | ABAB |
| 16. Seria bem triste a sorte | ABAB |
| 17. Em paga da ofensa infinda | ABAB |
| 18. Na mulher sempre diviso | ABAB |
| 19. Quando a mentira surgiu | ABAB |
| 20. Como é que nos diz um lente | ABAB |
| 21. A mentira sem escala | ABAB |
| 22. Darei as estrelas belas | ABAB |
| 23. Minha viola de estima | ABAB |
| 24. Casamento é um engenho | ABAB |

25. O poeta é um vagabundo **ABAB**
26. Moreninha, o meu desejo **ABAB**

Segunda parte:

27. Há coisa que a gente arrisca **ABAB**
28. O mundo está sempre cheio **ABAB**
29. No nosso peito a ilusão **ABAB**
30. Cada um no mundo vai **ABAB**
31. Enquanto a escada dos bons **XAXA**

Relação dos poemas compostos em quartetos

Primeira parte:

| Título | Rimas |
|--------------------------------------|-------------|
| 01. Ao Leitô ¹⁸² | XAXA |
| 02. O Poeta da Roça ¹⁸³ | XAXA |
| 03. Invocação a Leonardo Mota | ABAB |
| 04. O Agregado ¹⁸⁴ | XAXA |
| 05. Se Existe Inferno ¹⁸⁵ | XAXA |
| 06. O Casebre | ABAB |
| 07. Desapego | ABAB |
| 08. Crime Imperdoável | ABAB |
| 09. Acrósticos | XAXA |
| 10. Adeus à Viola | ABBA |

¹⁸² Esse poema apresenta esquema de rimas internas como pode ser observado no seguinte quarteto:

I

Leitô caro amigo, te juro, não **nego**,
Meu livro te entrego bastante acanhado,
Por isso te aviso, me escute o que **digo**,
Leitô, caro **amigo**, não leia enganado.

Todo o poema é estruturado através desse esquema de rimas internas e externas.

¹⁸³ Esse poema apresenta esquema de rimas semelhante ao do poema “Ao Leitô”.

¹⁸⁴ Apresenta mesmo esquema de rimas de “Ao leitô” e “O Poeta da Roça”.

¹⁸⁵ Mesmo caso de “O agregado”.

Relação dos poemas compostos em sextilhas

Primeira parte:

| Título | Rimas |
|--|---------------|
| 01. A triste partida | AABCCB |
| 02. Maria Gulora | AABCCB |
| 03. O caçador | AABCCB |
| 04. Seu dotô me conhece? | AABCCB |
| 05. Carta à Doutora Henriqueta Galeno ¹⁸⁶ | AABCCB |
| 06. Uma Triste Verdade | AABCCB |
| 07. O Rouxinol e o Ancião | AABCCB |
| 08. Ao poeta do Sertão | AABCCB |

Segunda parte:

| | |
|-----------------------------|---------------|
| 09. Coisas do Rio de Janêro | AABCCB |
| 10. Desilusão | AABCCB |

¹⁸⁶ Na primeira e na última estrofe (estrofe IX) temos dois versos graves com rimas toantes: Dotôra/senhora.

Relação de poemas compostos em oitavas

Primeira parte:

| Título | Rimas |
|----------------------------|-----------------|
| 01. Meu Premero Amô | AAABCCCB |
| 02. A Fogueira de São João | AAABCCCB |
| 03. O Vaquêro | AAABCCCB |
| 04. O Paraíso das Aves | AAABCCCB |
| 05. Ser Feliz | AAABCCCB |
| 06. Gratidão | AAABCCCB |

Relação dos poemas compostos em décimas

Primeira parte:

| Título | Rimas |
|--|-------------------|
| 01. O Puxadô de Roda ¹⁸⁷ | ABABCCDEED |
| 02. Chiquita e Mãe Veia ¹⁸⁸ | XAXABBCDDC |
| 03. A Escrava do Dinheiro | XAXABBCDDC |
| 04. Assaré | ABABCCDEED |
| 05. Inlustríssimo Senhô Doutô | ABABCCDEED |
| 06. A Festa da Maricota | ABABCCDEED |

¹⁸⁷ Esse poema é predominantemente composto em décimas, mas apresenta quatro estrofes compostas em sextilhas com o esquema: XAXAXA. Através do discurso direto manifesta-se o canto de um determinado macambirêro.

¹⁸⁸ A estrofe IV apresenta treze versos seguidos de uma estrofe composto em quadra. Acreditamos que essa estrofe seja composta por dez versos, assim como as outras e separadamente o poema apresente um terceto e uma quadra. Seguindo esse esquema as duas estrofes teriam o seguinte esquema de rimas: AXA e ABBA ou uma septilha com o esquema: AXABCCB. Essas estrofes correspondem ao discurso direto que representa a oração da personagem “Mãe Veia”.

| | |
|---|-------------------|
| 07. A Filosofia de um Trovador Sertanejo | XAXABBCDDC |
| 08. A Menina e a Cajazeira | XAXABBCDDC |
| 09. No meu Sertão | XAXABBCDDC |
| 10. Vou Vortá | XAXABBCDDC |
| 11. Aos Reis do Baião | ABABCCDEED |
| 12. A Vida aqui é assim | XAXABBCDDC |
| 13. As Proezas do Padre Nonato | ABBAACCDDC |
| 14. Bertolino e Zé Tingó | XAXABBCDDC |
| 15. Meu Palitó | ABBAACCDDC |
| 16. O Rapaz do Pé Frio | ABBAACCDDC |
| 17. A Estrada da minha Vida | ABABCCDEED |
| 18. O Padre e o Matuto ¹⁸⁹ | ABBAACCDDC |
| 19. A Política | ABBAACCDDC |
| 20. Mote: O título sem retrato é uma tapeação | ABBAACCDDC |
| 21. Mote: Quem quiser ser meu amigo, não fale mal de Assaré | ABBAACCDDC |
| 22. Mote: Uma mulher ciumenta | ABBAACCDDC |
| 23. Mote: Com o grito do dinheiro, a justiça não se apruma ¹⁹⁰ | ABBAACCDDC |
| 24. Mote: No terror da tempestade, geme o mar e treme a terra | ABBAACCDDC |
| 25. Mote: O café da dona Santa é o melhor do mercado | ABBAACCDDC |
| 26. Mote: A mulher do cachaceiro, só sonha com palhaçada | ABBAACCDDC |
| 27. Mote: Coronel, tenha cuidado, que o comunismo aí vem | ABBAACCDDC |
| 28. Mote: Só desgraça traz a guerra, defendamos, pois a paz | ABBAACCDDC |
| 29. Mote: Quem persevera no bem, trilha o caminho da glória | ABBAACCDDC |
| 30. Mote: Refúgio dos pecadores, consolação dos aflitos | ABBAACCDDC |

Segunda parte:

¹⁸⁹ A primeira estrofe desse poema apresenta uma variação estrutural em relação às outras estrofes, apresentando um verso a menos, ou seja, nove versos com o esquema de rimas: AXAABBCCB. Suspeitamos que esse verso tenha sido suprimido nas edições de *Inspiração Nordestina*. O difícil acesso a primeira edição desse livro impossibilita o cotejo das edições.

¹⁹⁰ Na edição de 2003 da Editora Hedra, esse poema apresenta uma separação dos versos da primeira estrofe que foi dividida em uma quadra e uma sextilha, isso é devido a estrutura gráfica da edição de 1967 que apresenta os poemas em duas colunas, coincidindo essa separação com a quebra de página.

| | |
|---------------------------------------|------------|
| 31. Cante lá, que eu canto cá | ABABCCDEED |
| 32. ABC do Nordeste Frigelado | ABBAACCDDC |
| 33. Meu caro Jumento | ABABCCDEED |
| 34. Saudação ao Juazeiro do Norte | ABABCCDEED |
| 35. Carta ao Padre Antonio Vieira | ABABCCDEED |
| 36. Uma do diabo | ABABCCDEED |
| 37. A terra é natura | ABABCCDEED |
| 38. Minha sodade | ABABCCDEED |
| 39. Conversa de Matuto ¹⁹¹ | ABBAACCDDC |
| 40. Cabôca de Minha Terra | ABABCCDEED |
| 41. Ingém de Ferro | ABABCCDEED |

¹⁹¹ A segunda estrofe desse poema apresenta nove versos. O mesmo poema faz parte de *Cante lá que eu canto cá* e nesse livro aparece o verso que está faltando nas duas últimas edições de *Inspiração Nordestina*. A estrofe seria a seguinte com o verso faltante marcado em negrito:

| | |
|---------------------------|----------|
| II | |
| No comiço ele falou | A |
| Que depois que ele vencê | B |
| Vai com gosto potregê | B |
| A cada um inleítô. | A |
| O povo trabaiaidô | A |
| Que padece no roçado, | C |
| Pode votá sem cuidado | C |
| Que depois das inleição | D |
| Com a sua potreção | D |
| Vai tudo recompensado. | C |

O oitavo verso apresenta ainda uma variação. Em *Inspiração* aparece a palavra “votação” e em *Cante lá que eu canto cá*, “Inleição” que confere outro ritmo ao verso.

Na estrofe VIII temos também uma modificação. O oitavo verso apresenta a palavra “Rometi” na edição de 2003, isso implica perda no quadro de rimas dessa estrofe. Essa palavra se refere ao nome “Romeu” que pode ser observado na edição de 1967.

Relação dos sonetos

Primeira parte:

| Título | Rimas |
|----------------------|--------------------------------|
| 01. O Pau D'Arco | ABBA / ABBA / CCD / EED |
| 02. Minha Serra | ABBA / ABBA / CCD / EED |
| 03. A Menina Mendiga | ABAB / ABAB / CCD / EED |
| 04. O que mais Dói | ABBA / ABBA / CCD / EED |
| 05. Engano | ABAB / BABA / CCD / EED |
| 06. A Morte | ABBA / ABBA / CCD / EED |
| 07. O Burro | ABBA / ABBA / CCD / EED |
| 08. O Peixe | ABBA / ABBA / CCD / EED |

Segunda Parte:

| | |
|----------------------|--------------------------------|
| 09. O grande prêmio. | ABBA / ABBA / CCD / EED |
|----------------------|--------------------------------|

Relação de poemas compostos em estrofes mistas

Primeira parte:

Título

01. O Doutor Raiz

Organização das estrofes de acordo com o esquema de alternância entre décimas e sextilhas:

| | |
|----------------------------|---|
| I | |
| Das coisas do nosso mundo | X |
| Vivo sempre recatado, | A |
| Só conto aquilo que vejo, | X |
| Só entro onde sou chamado, | A |
| Procurando sempre ter | X |
| Um nome conceituado. | A |

| | |
|--------------------|---|
| II | |
| Não digo pilhérias | A |
| E nem a escuto, | B |
| Sou rude matuto | B |
| De conversa séria. | A |
| Desprezo a miséria | A |
| Da negra maldade, | C |
| Adoro a verdade | C |
| Da santa doutrina | D |
| E a pérola fina | D |
| Da moralidade. | C |

| | |
|---------------------------|---|
| III | |
| Odeio muito a mentira, | X |
| O meu dito é verdadeiro, | A |
| Não falo da vida alheia, | X |
| Tenho ódio ao fuxiqueiro, | A |
| Porém vou dar uma entrada | X |
| Na vida do raizeiro. | A |

| | |
|---------------------|---|
| IV | |
| Pois vivo ciente | A |
| Que este tal doutor | B |

| | |
|---------------------|---|
| É mais traidor | B |
| Do que a serpente. | A |
| Quando de um doente | A |
| Ele vai tratar, | C |
| Manda-o tomar | C |
| O seu preparado | D |
| E o pobre coitado | D |
| Vai se envenenar. | C |

V

| | |
|--------------------------------|---|
| Às vezes um preguiçoso, | X |
| De família carregado, | A |
| Diz: - “Mulher, eu não suporto | X |
| Esta luta do roçado, | A |
| Eu só inventando um meio | X |
| Para deixar o pesado.” | A |

VI

| | |
|----------------------|---|
| - “É um sofrimento | A |
| Esta vida nossa | B |
| A lida da roça | B |
| Eu já não agüento, | A |
| Vivo sem alento, | A |
| Trabalhando em vão, | C |
| Sem nem um tostão, | C |
| Que vida mesquinha! | D |
| E falta a farinha, | D |
| O milho e o feijão.” | C |

VII

| | |
|-------------------------------|---|
| Zangada, diz a mulher: | X |
| - “Você só anda apertado | A |
| Porque sempre sua roça | X |
| É um pequeno cercado. | A |
| Quando chega o mês de agosto, | X |
| Já tudo tem se acabado.” | A |

VIII

| | |
|----------------------|---|
| - “Se você botasse | A |
| Seus roçados grandes | B |
| Como seu Fernandes, | B |
| Talvez que chegasse | A |
| Ou até sobrasse | A |
| Da nossa despesa. | C |
| A sua moleza | C |
| Na boa lavoura | D |
| É a causadora | D |

De tanta pobreza.” C

IX

Marido – “Minha velha, eu para roça X
Não tenho felicidade, A
Depois do milho crescido X
Passa uma tempestade A
E a tal praga da lagarta X
Devora a outra metade.” A

X

- “Mesmo, causa medo A
E não dá proveito, B
Trabalhar no eito B
Já não é brinquedo A
Se começa cedo A
Um rojão seguro, C
É um gaio duro, C
Chega o suor corre, D
Logo a gente morre D
Sem achar o futuro.” C

XI

Mulher – “Mas você não trabalhando, X
A miséria continua, A
Marido veja que estamos X
Numa situação crua, A
A casa desprevenida, X
E a família quase nua.” A

XII

- “A precisão nossa A
Pode se afastar B
Se você botar B
Uma grande roça, A
Lá na mata grossa A
Perto da chapada C
Não faltará nada, C
Teremos fartura D
Que a agricultura D
É abençoada.” C

XIII

Marido – “Mulher, sem precisar disto, X
Melhor futuro estou vendo, A
Vou preparar uns remédios, X
Saio no mundo vendendo, A

Que hoje, de raiz de pau, **X**
Muita gente está vivendo.” **A**

XIV

- “Se vivo apertado **A**
Nesta vida pobre, **B**
Faltando-me o cobre, **B**
Comprando fiado, **A**
Com o meu preparado **A**
Posso ser feliz, **C**
Que o velho Luís **C**
Já hoje tem fama, **D**
E o povo lhe chama **D**
Seu Doutor Raiz.” **C**

XV

Mulher – “Isso não convém fazer, **X**
Pois lhe falta competência, **A**
Só para quem é formado **X**
E tem grande inteligência, **A**
Pois tratar do corpo humano **X**
Precisa grande ciência.” **A**

XVI

- “Com estes seus planos **A**
Você não se iluda, **B**
Que o doutor estuda **B**
Doze ou quinze anos, **A**
E entre os enganados **A**
Às vezes se vê. **C**
Como é que você **C**
A tanto se atreve? **D**
Que se nada escreve, **D**
Nem conta, nem lê”. **C**

XVII

Marido – “Pouco me importa a leitura. **X**
Que você queira ou não queira, **A**
Eu hei de arranjar um meio **X**
De sair da quebradeira, **A**
Que há muito eu não vejo **X**
Dinheiro em minha algibeira.” **A**

XVIII

- “Vivo aborrecido **A**
De tanta caipora, **B**
Mas se até agora **B**

| | |
|-----------------------|---|
| Você tem sofrido, | A |
| Faltando o vestido, | A |
| A chinela e o pente, | C |
| Vai andar decente, | C |
| Calçada e vestida, | D |
| Bancando na vida, | D |
| Sorrindo e contente.” | C |

XIX

| | |
|------------------------------|---|
| De pois que a mulher se cala | X |
| E o barulho tem cessado, | A |
| O malandro sai de casa | X |
| Com um saco e um machado, | A |
| De cada pau que encontra | X |
| De cascas traz um bocado. | A |

XX

| | |
|---------------------|---|
| Traz o mulungú | A |
| E a carnaúba | B |
| Com a tatajuba | B |
| E o manacaru | A |
| Raiz de teú | A |
| Rama de melão, | C |
| Malva, gordião, | C |
| Cedro e laranjinha, | D |
| A tal cabacinha | D |
| E rompe-gibão. | C |

XXI

| | |
|-------------------------------|---|
| Vai trazendo do que encontra, | X |
| Não escapa nem cipó, | A |
| Traz cascas de gameleira | X |
| E raiz de pau mocó, | A |
| Folha de jurema preta | X |
| E embira de mororó. | A |

XXII

| | |
|-----------------------|---|
| Traz a quina-quina | A |
| Que é muito amargosa, | B |
| Muito venenosa | B |
| Na tal medicina, | A |
| E traz a resina | A |
| Do jabotazeiro, | C |
| Raiz do coqueiro | C |
| E açoita-cavalo, | D |
| Esporão de galo, | D |
| João Mole de pereiro. | C |

XXIII

| | |
|----------------------------|---|
| Bota tudo quanto é casca | X |
| Naquela infeliz botica, | A |
| Traz cavaco de batinga, | X |
| Entre-casco de oiticica, | A |
| O certo é que pelas matas | X |
| Um pau com casca não fica. | A |

XXIV

| | |
|---------------------|---|
| Traz a catingueira | A |
| E a quebra faca, | B |
| Com a Arapiraca | B |
| E a burra leiteira, | A |
| Raspa de aroeira, | A |
| Casca de pequi, | C |
| Mofumbo, bugi, | C |
| Raiz de favela, | D |
| Pega uma panela | D |
| E bota tudo ali. | C |

XXV

| | |
|----------------------------|---|
| Depois que a panela ferve | X |
| Com aquela misturada, | A |
| Ele enche aquilo tudo, | X |
| Dois costais de garrafada, | A |
| Bota uma carga num jegue, | X |
| Viaja de madrugada. | A |

XXVI

| | |
|----------------------|---|
| E sai o gaiato | A |
| No mundo dizendo: | B |
| - Eu ando vendendo | B |
| Remédio barato. | A |
| Sou doutor exato, | A |
| Tenho boa idéia, | C |
| Trato de diarreia, | C |
| E até trago dose | D |
| Pra tuberculose, | D |
| Bronquite e morfêia. | C |

XXVII

| | |
|------------------------------|---|
| Vai pelas casas passando | X |
| O safado preguiçoso, | A |
| Dizendo: - Eu trago meizinha | X |
| Pra enxaqueca e nervoso, | A |
| Remédios especiais | X |

De um efeito poderoso. A

XXIII

- Cura a congestão A
E o impaludismo, B
O reumatismo B
E constipação, A
Mal do coração, A
Tontice e cegueira, C
Febre e batedeira, C
E dor de barriga, D
Curuba, bexiga, D
Sarampo e papeira. C

XXIX

O matuto ignorante X
Ouve aquele fraseado A
E diz: - Fazem muitos dias X
Que me sinto adoentado, A
Abandonei meus trabalhos, X
Nunca mais fui ao roçado. A

XXX

- Um certo cansaço A
Às vezes me vem, B
Na vista também B
Sinto um embaraço, A
O meu espinhaço A
Não posso vergar, C
Mas vou suportar C
Tanto desespero, D
Não tenho dinheiro D
Para me tratar. C

XXXI

Responde o tal raizeiro: X
- Ora, meu bom camarada, A
Desaparece isto tudo X
Com uma só garrafada, A
Faça jeito do dinheiro, X
Dez mil réis não vale nada! A

XXXII

- Dou-lhe a garantia A
De ficar curado, B
Tomando um bocado B
Três vezes por dia A

| | |
|----------------------|---|
| Lhe chega a energia, | A |
| Melhora de cor, | C |
| Depois o senhor | C |
| Desempenha a lida, | D |
| Lutando na vida | D |
| Cheio de vigor. | C |

XXXIII

| | |
|------------------------------|---|
| Ali entrega a garrafa | X |
| Ao pobre tolo e pateta, | A |
| Lhe dizendo – pode crer | X |
| Que a cura vai ser completa, | A |
| E é um remédio tão simples | X |
| Que não precisa dieta. | A |

XXXIV

| | |
|----------------------|---|
| - Tome uma tigela | A |
| De manhã bem cedo, | B |
| E não tenha medo | B |
| Que não tem cautela, | A |
| No começo dela | A |
| Terá por sinal | C |
| Um suor geral, | C |
| Com grande morrinha, | D |
| Mas é a meizinha | D |
| Bolindo com o mal . | C |

XXXV

| | |
|-----------------------------|---|
| O desgraçado matuto | X |
| Corre animado e ligeiro, | A |
| Vai à casa do vizinho, | X |
| Toma emprestado o dinheiro, | A |
| Acreditando na trama | X |
| Do mentiroso estradeiro. | A |

XXXVI

| | |
|------------------------|---|
| E com muita fé | A |
| Usa o tal remédio | B |
| Pelo intermédio | B |
| Daquele pajé, | A |
| Pensando que é | A |
| De grande vantagem, | C |
| Mas a beberagem | C |
| Do sujeito imundo | D |
| Para o outro mundo | D |
| Dá-lhe tinia passagem. | C |

XXXVII

| | |
|-----------------------------|---|
| Pois aquele tal remédio | X |
| Não tem nenhum resultado, | A |
| Logo nas primeiras doses | X |
| O mal se torna alterado, | A |
| Sempre o fim de quem o toma | X |
| É morrer intoxicado. | A |

XXXVIII

| | |
|--------------------|---|
| Pois aquele astuto | A |
| Não tem coração, | B |
| Explora o tostão | B |
| Do pobre matuto, | A |
| É malvado e bruto, | A |
| Carrasco e tirano, | C |
| Vil e desumano, | C |
| Anda a iludir, | D |
| E para mentir | D |
| Dá bolo em cigano. | C |

XXXIX

| | |
|---------------------------|---|
| Onde o raizeiro passa | X |
| Deixa o camponês a rasto, | A |
| Faz o pobre sem dinheiro | X |
| Fazer um enorme gasto, | A |
| Pois esta classe sem alma | X |
| De gente só tem o rasto. | A |

XL

| | |
|----------------------|---|
| Peço aos camaradas | A |
| Pra se prevenirem | B |
| E nunca caírem | B |
| Em tais camisadas, | A |
| Pois nas garrafadas | A |
| Eu não acredito, | C |
| Quem ler o meu dito | C |
| Na mente o conserve, | D |
| Que de exemplo serve | D |
| O que deixo escrito. | C |

XLI

| | |
|--------------------------|---|
| Pra defender-me de tal | X |
| Recorro sempre a Jesus, | A |
| Fujo do Doutor Raiz | X |
| Como o cão foge da cruz, | A |
| O rato foge do gato | X |

E as trevas fogem da luz. **A**

XLII

Nem mesmo brincando **A**
Não dou atenção **B**
A tal charlatão **B**
Que vive enganando, **A**
E ainda eu me achando **A**
Com a boca torta, **C**
E uma perna morta, **C**
Se o tal raizeiro **D**
Chegar no terreiro, **D**
Eu bato-lhe a porta. **C**

XLIII

Leitor, aqui faço ponto, **X**
Não desejo ir adiante. **A**
Não é por faltar na mente **X**
Assunto nem consoante, **A**
É porque diz um rifão: **B**
Pra quem tem compreensão **B**
Meia palavra é bastante... **A**

02. As Façanhas de João Mole

Apresenta o mesmo esquema de rimas do poema “O Doutor Raiz”, com 27 sextilhas, 27 décimas e uma septilha. A alternância entre as sextilhas e décimas é quebrada em dois momentos do poema, que nas edições de 1967 e 2003 apresenta o seguinte esquema:

V

| | |
|-----------------------------|----------|
| Na Paraíba do Norte, | X |
| Junto à Ribeira do Poço, | A |
| Morava um tal de João Mole, | X |
| Sadio, robusto e moço. | A |
| Mas de apanhar da mulher, | X |
| Já estava de couro grosso. | A |
| O seu apelido | X |
| Quadrava direito, | B |
| Ele era um sujeito | B |

VI

| | |
|-----------------------|----------|
| Muito esmorecido, | A |
| Por qualquer sentido, | A |
| Se o pobre teimava, | B |
| A mulher puxava | B |
| Ele para um canto | C |
| E açoitava tanto | C |
| Que o João soluçava. | B |

Restituindo a ordem do esquema teríamos:

V

| | |
|----------------------------|---|
| Na Paraíba do Norte, | X |
| Junto à Ribeira do Poço, | A |
| Morava um tal de João Mole | X |
| Sadio, robusto e moço. | A |
| Mas de apanhar da mulher, | X |
| Já estava de couro grosso. | A |

VI

| | |
|-----------------------|---|
| O seu apelido | A |
| Quadrava direito, | B |
| Ele era um sujeito | B |
| Muito esmorcido, | A |
| Por qualquer sentido, | A |
| Se o pobre teimava, | C |
| A mulher puxava | C |
| Ele para um canto | D |
| E açoitava tanto | D |
| Que o João soluçava. | C |

Segunda parte:

03. A tristeza mais triste

Apresenta seis sextilhas com o seguinte esquema: AABCCB. As sextilhas são intercaladas por um refrão composto segundo o esquema XAXA.

04. Lamentos de um nordestino

Apresenta quatro sextilhas com o seguinte esquema de rimas externas: XABBBA. Essas sextilhas apresentam ainda um esquema de rimas internas presentes em todas as estrofes compostas em sextilhas, como pode ser observada no seguinte exemplo:

I

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

Anexo III: Prefácio de José Carvalho de Brito para a primeira edição de
Inspiração Nordestina

1. Na linguagem forte e expressiva dos helenos, à palavra POETA (POIETÉS, do verbo POIÉO, criar, produzir, fazer) foi conferida uma significação que condiz com a felicidade quase deífica de transformar em ritmo e harmonia as emoções que nos avassalam a alma.
2. É o poeta, na verdade, um criador de beleza, e a poesia, a mais sublime das artes.
3. As grandes paixões, como os grandes feitos, só na forma poética podem ser condignamente decantadas.
4. Homero immortalizou os gregos com os seus poemas, e aos lusos, eternizou-lhes a fama o estro divino de Camões.
5. A prosa, quando tersa e escorreita, flexível e vibrátil, pode atingir, com os grandes estilistas, a um elevado grau de perfeição. Mas, só fascina, e empolga, e arrebatava, quando percebemos, no contorno de seus períodos e na cadência de suas frases, aquela maviosidade que nasce do encadeamento disciplinado dos sons.
6. Nesse sentido, lícito é afirmar que toda a arte literária se reduz à métrica dos vocábulos, a sua disposição rítmica na sentença, à forma poética, em última análise.
7. Aos poetas chamavam os latinos de vates, palavra que tem também a acepção de adivinho, de ministro ou oráculo de um deus.
8. Algo de augusto e sagrado há, com efeito, na inspiração dos poetas, quando transmitem à nossa sensibilidade, em melodia e ritmo, o fogo de suas paixões, a delicadeza e a suavidade de seu lirismo ou o soluço trágico de suas dores.
9. Nascem os poetas já com o seu dom, com a sua predestinação, como o proclamara, há dois milênios, Horácio, em versos mais duradouros que o bronze, para utilizarmos a sua própria linguagem: POETAE NASCUNTUR, ORATORES FIUNT – os poetas nascem, os oradores fazem-se.
10. Se os grandes oradores, como Demóstenes, formam-se com o diuturno exercício, disciplinando o gesto largo e solene, sincronizando-o com o verbo inflamado e patético, com a férrea dialética das orações, os poetas, ao invés, trazem do berço a inspiração, o segredo do contacto com as Musas, que lhes aguçam a sensibilidade, que lhes dão colorido

e beleza às imagens, que lhes transmitem calor às emoções, que os transformam em intérpretes dos deuses e dos homens.

11. As primeiras manifestações literárias de um povo, os primeiros documentos que indicam a infância de uma nacionalidade que surge, costumam ser redigidos na cadência harmoniosa do verso, desde os rapsodos que percorriam, recitando e cantando, as estradas luminosas da Grécia, aos trovadores que embalaram, no berço, os novos idiomas, que se desligaram do tronco latino, no milagre da multiplicação.

12. E esses ciclos poéticos haverão de repetir-se sempre, onde condições idênticas ou análogas sobrevierem, como é o caso dos bardos e cantadores nordestinos que, no primitivismo de suas concepções, na simplicidade encantadora de seus temas, representam uma etapa cultural incipiente e rude, mas cheia de vivacidade e vigor.

13. Nota álaure da vida social nordestina, são os cantadores lídimos representantes de uma raça que a adversidade não consegue vencer.

14. Pode o sol comburir as matas e ressequí las, assolando e devastando, qual flamívomo Átila, campinas e jardins, pomares e florestas.

15. Pode fenecer a flor e estiolar-se e morrer. Podem os frutos definharem, marcescentes, e desprender-se, moribundos, da velha árvore que os formou, gôta por gota, de sua seiva maternal.

16. Podem os rios deixar-se absorver pela terra sedenta, e desaparecer, em contorsões estertóricas, nos seus adustos leitos de areia.

17. Nada arranca aos rapsodos nordestinos a admirável espontaneidade, que é um milagre da inteligência, um inexplicável poder do espírito, faculdade portentosa daqueles homens simples e incultos, de cuja bôca prorrompem, em turbilhões, os mais inspirados versos, as trovas mais dolentes e sentimentais, ou épicas estrofes, que entusiasma e arrebatam.

18. São autênticos poetas, em cujo cérebro fervilham as rimas, na mesma espantosa profusão de luminosas gotículas, no escachoar das cataduplas.

19. Quem haverá de conhecê-los, sem que os admire; de ouvi-los, sem estarrecer; de com eles conviver, sem os estimar e querer-lhes

20. De vila em vila, de cidade em cidade, perambulam como se fôsem vivos monumentos a Calíope, espalhando a vivacidade satírica de seus recíprocos ataques, nos “desafios”; o

ingênuo lirismo dos amôres sertanejos, em suas trovas impregnadas de profundo e delicado sentimentalismo; entoando verdadeiros hinos de amor patriótico à terra em que nasceram.

21. A espontaneidade poética é nêles, de tal forma, vigorosa e pronta, que se lhes ajusta, à maravilha, o epíteto de “repentistas”, por que são também conhecidos no sertão.

22. De fato, quando se emparelham em tremendo duelo canoro, no qual são armas o vigor da inteligência, a riqueza da imaginação, a capacidade indagativa para as perguntas capciosas e miraculosamente adequadas; quando preliam êsses gigantes da poesia, é um prazer intelectual incomparável poder ouvi-los e apreciar os surtos geniais de sua inspiração.

23. Já lhes assisti, muita vez, nos formidandos embates, em que, empolgados por verdadeira fúria poética, se digladiavam, horas e horas, interminavelmente, com tremendo poder combativo, ora na soturna monotonia do “mourão”; ora, na irritante iteração do “martelo”, como a percutir e repercutir sôbre a cabeça do adversário; já, na álaçre e vívida”embolada”, qual tétrica metralha, no estralejar terrífico dos projéteis.

24. Todos os recursos da métrica, desde a sextilhas e oitavas aos decassílabos e alexandrinos, utilizam êles, no momento oportuno, com naturalidade, desembaraço e elegância.

25. Transmitiu-lhes a natureza todos os dons da arte de BILAC e bastara que os podêres públicos lhes não sonegassem o amparo a que fazem legítimo jus suas geniais aptidões, para que se tornassem autênticos expoentes de nossa Poesia.

26. Mas, vivem como párias êsses milionários da rima!

27. Um dêsses genuínos representantes da poética do sertão é ANTÔNIO GONÇALVES DA SILVA, cognominado O PATATIVA, que tive a dita de acidentalmente conhecer, há cerca de um ano, na cidade do Crato, Estado do Ceará.

28. Recitando-me inúmeras poesias de sua lavra e declamando ágeis improvisos e repentes, impressionou-me imediatamente, pela delicadeza e arrôjo das imagens, pela suavidade lírica de muitos temas, pela mordacidade cortante de algumas composições, pela profunda filosofia que ressumbra de quase tôda a sua obra e, ainda, pelo fenomenal poder de sua memória.

29. Logo cheguei à evidencia de que seria um crime deixar apagado e desconhecido um talento poético de tão altos predicados, e, apesar de sua excessiva modéstia, de sua verdadeira relutância inicial, anuiu em editar o volume, que é hoje apresentado ao público.

30. Antônio Gonçalves, simples e pobre camponês, vivendo isolado da civilização, em sua diminuta propriedade agrícola, da qual, por suas próprias mãos e com o suor de seu rosto, extrai a subsistência, na longínqua SERRA DE SANTANA, Município de Assaré, e cuja instrução não ultrapassou o ciclo primário, com apenas seis meses de estudo em primitiva escola rural, não havia escrito uma só de suas poesias, que confiara simplesmente a sua extraordinária capacidade de retentiva.

31. E houve mister que Moacir Mota, gerente do Banco do Brasil naquela cidade e filho do grande vulgarizador de nosso folclore, o benemérito idealista Leonardo Mota, tomasse a si espontaneamente e com grande entusiasmo, a árdua tarefa de dactilografar o que Patativa lhe ia, em diversas ocasiões, ditando.

32. Era a predestinação do sangue e do talento: um culto descendente do autor de CANTADORES e VIOLEIROS DO NORTE ia continuar a missão de brasilidade tão brilhantemente encetada por seu ilustre pai.

33. E não apenas executou o penoso trabalho, nas poucas horas de que dispõe, para sueto, senão ainda encorajou e animou o bardo sertanejo, prestando-lhe, sob outros aspectos, auxílio e cooperação.

34. Parte das poesias de PATATIVA são escritas no que êle próprio qualifica de linguagem cabôcla – o linguajar da rude gente sertaneja, tão crivado de erros, de mutilações e acréscimos, de permutas e transposições, que os vocábulos, com freqüência, se desfiguram completamente, sendo imprescindível um elucidário para o leitor não habituado a essas formas bábaras e, ao mesmo tempo, refertas de típico e singular sabor.

35. Tais adulterações constituem, entretanto, uma fonte inesgotável de ensinamentos no estudo do idioma, na apreensão de sua índole, mostrando-lhe o gênio e as tendências, em tôda a liberdade, em tôda a sua natural desenvoltura.

36. Observando as leis, por força das quais se vai êsse vocabulário modificando, verificamos continuar a prevalecer o mesmo espírito que transformou, através dos séculos, o latim em português e, assim, revelam-se, em cada palavra que estudamos, os mesmos fenômenos que produziram a metamorfose do velho tronco do Lácio na dulcíssima língua que deu expressão aos nossos primeiros sonhos e fantasias.

37. A linguagem sertaneja, de tonalidade própria, fértil em metafonias e metáteses, avessa aos esdrúxulos, com freqüente abrandamento ou amolecimento e vocalização de consoantes

e grupos consonantais, com a eliminação das letras e fonemas finais, tem estranha e peculiar beleza, e semelha uma flor silvestre, exuberante no solo mativo, com tôda a vivacidade e opulência de seu colorido.

38. A poesia matuta de PATATIVA é, por isso, cheia de vitalidade da própria linguagem regional, mas por sôbre ela o bardo campesino espalhou a riqueza de sua inspiração, a delicadeza de suas concepções, o fascínio de seu lirismo e a mordacidade afiada de sua sátira.

39. As composições em forma literária, de estilo inteiramente diverso, põem em realce o autodidatismo do extraordinário rápsodo sertanejo que, com seis meses de instrução primária, vivendo sempre no campo, ao pêso de exaustivo labor agrícola, conseguiu escalar tão excelsas alturas.

40. Entregando ao público uma preciosa obra, que iria fatalmente deperecer com o seu autor, pensamos, nós e Moacir Mota, haver revelado ao Brasil um de seus inspirados poetas, prestando, destarte, uma homenagem ao talento e, sobretudo, um assinalado serviço a nossas letras e ao nosso folklore.

Rio de Janeiro, 5-2-56.

José Arraes de Alencar

Anexo IV: Elucidário organizado para a primeira edição de *Inspiração Nordestina*

Abuso – Detesto.

Abôio – Canto dolente para guiar o gado.

Acêro – Aceiro, sulco aberto no mato, para impedir a propagação do fogo.

Acotelada – Acautelada. Transformação do ditongo *au* em *o*. Compare o latim *cauda*, português *coda*, *pauperem*, pobre, *faucem*, foz.

Adjunto – Grupo de trabalhadores rurais que executam uma tarefa comum, em cooperação.

Afregelado – Flagelado.

Afundá – Afundar. “As pobre muié dizia: o Crato vai se afundá”. Alusão a uma lenda, que corre entre o povo inculto, de que a cidade ficará submersa, quando retirarem de seu nicho a imagem de N.S. da Penha, padroeira. Voga então pelas águas uma grande baleia.

Agôro – Agouro.

Agrumeçô – Agrimensor.

Aguaribado – Côr de guariba, quase prêto.

Agúia – Agulha. O latim *acúcula* transformou-se no português *agulha*, após uma série de modificações: *acúcula*, *acucla*, agulha. A gutural C abrandou-se em G, o grupo CL metamorfoseou-se em LH, como em *ovícula*, *ovíccla*, ovelha, *óculus*, *oclu*, olho. Prossegue, porém, a simplificação, interrompida pela fixação literária, mas livre e infrene no linguajar inculto. O grupo línguo-palatal LH vocaliza-se e *agulha* transmuta-se em *águia*.

Alive – Alívio.

Antonte – Anteontém.

Apois – Pois.

Arma – Alma. É constante a permuta das líquida L e R. *Salto*, sarto, *caldo*, cardo.

Arve – Árvore. Permanece a tônica, contrai-se o final do vocábulo, numa permanente fuga aos esdrúxulos.

Arvissa – Alvíssaras.

Así – Asilo.

Babado – Nem um babado: nem um ponto, nada.

Barbatão – Bezerro já crescido. Touro.

Barra – Uma barra matutina de nuvens prenuncia a chuva, o inverno.

Barro Vermêio – Barro Vermelhêio – Barro Vermelho, bairro da co, bairro da cidade de Crato.

Baruio – Barulho.

Baxa – Baixa. *Bassiare* produziu em português *baixar*; *capsa* origina *caixa*, *fascia*, faixa. Na linguagem sertaneja, desaparece o ditongo, por ser mais fácil a prolação.

Biboque – Biboca.

Biête – Bilhete.

Bibra – Bíblia.

Bisungo – Tristonho.

Bredo – Pisar no breo, fugir, escafeder-se.

Briá – Brilhar.

Bruburinho – Borborinho.

Busuleta – Fraude.

Caba – Caiba.

Caboge – Feitiçaria, mandinga.

Cabrêro – Trapaceiro.

Caé – Azar, caiporismo.

Cafinfa – Cafifa, azar.

Cafundó – Buraco, abismo, baixada êrma.

Caipora – Duende sertanejo protetor das caças, fértil em artimanhas aos caçadores, sobretudo àquele que lhe não oferecem fumo e outras dádivas, comprando-lhe, assim, a complacência.

Cama – Da muié comê na cama, isto é, quando está de resguardo.

Cambito – Virar o cambito: Tombar, cair.

Caneco – Caneco de frande, isto é, de fôlha de Flandres: vaso para beber água.

Canela – Rapou a canela: enganou.

Cão – Diabo.

Capão – Frango castrado.

Capeta – Demônio, diabo.

Capote – Dar capote. Expressão usada nas farinhadas: raspar a metade da casca da mandioca e passar esta a outra mulher, para que ultime o serviço.

Cara – Ficar de cara pra riba, ficar sem coisa alguma.

Carancho – Gavião, caracará.

Carce – Cárcere.

Catinga – Mau cheiro. Catinga de gás, isto é, do querosene ou de gasolina.

Catolé – Espécie de palmeira.

Causo – Caso.

Cavaco – Enfado, aborrecimento. Não dou cavaco; não ligo importância.

Charca – Chácara.

Chega – Funciona como integrante: tão bom chega dói, isto é, tão bom que dói.

Chifre – Fedendo a chifre queimado: a tôda, chispando.

Chirca – Chícara.

Civilidade – Civilização.

Coã – Cauã, ave agoureira.

Cocó – Coque, pito.

Cocunda – Corcunda.

Covessa – Conversa.

Coidado – Cuidado. Português arcaico: *coidar*, cuidar.

Colejo – Colégio.

Concentração – Campo de concentração de flagelados, durante a seca de 1932.

Concerta – Abre, lasca em bandas.

Costal – Mala, saco. Um dos dois volumes que constituem a *carga* do animal.

Cramunzé – Certa madeira de lei.

Crementeça – Clemência.

Cruveta – Curveta, ziguezague, corcovo.

Currulepe – Alpercata currulepe. Onomatopéia oriunda do ruído característico do couro, ao bater na planta do pé, por ocasião da marcha.

De junto – Perto, junto. Revivescência do primitivo *pendor* para o agrupamento de partículas. Junto, particípio mumificado em preposição. Compare diante (*de, ante*), detrás (*de, trans*), atrás (*ad, trans*).

De juntinho – Bem perto.

Dento – Dentro. Compare: *rostrum*, rosto, *registrum*, registo.

Dereção – Direção.

Derne – Desde.

Desadôro – Desespêro. Impertinência.

Destá – Corruptela de *deixe estar*.

Dexá – Deixar.

Diogo – Diabo.

Diproma – Diploma.

Dixe – Disse.

Dregau – Degrau.

Drome – Dorme.

Durda – Dúvida.

É de tá – Hei de estar.

Embombo – Calombo, inchação.

Embraça – Embaraça. Não me embraça, não me embaraça, não me incomoda.

Enfrocado – Enforcado.

Entonce – Então.

Enxerido – Inserido, intrometido, metediço.

Esbandaio – Destruição, desordem.

Escôia – Escolha.

Escrama – Exclama.

Espaiafato – Barulho, balbúrdia, espalhafato.

Estroi – Estraga, destrói. O D inicial caiu, como em *espertar*, de *despertar*. Camões usou “*estruir*, por *destruir*”: - “... Com esforço tamanho *estruí* e mata o luso ao granadil.”

Estrovenga – Máquina ou aparelho complicado.

Fôgo – Puxando fogo; com a animação e o ardor que o álcool produz.

Fôia – Fôlha.

Forga – Folga.

Fôrgo – Fôlego. “Fôrgo que a gente toma”, ar que respiramos.

Fôro – Foram.

Fragelo – Flagelo.

Fruita – Fruto. Vocalização do C, como em *factum, feito, jactum, jeito, fructum, fruto*.

Camões: “Estavas, linda Inês, posta em sossêgo, dos teus anos colhendo o doce fruto.”

Fruitera – Fruteira.

Fruquia - Forquilha.

Fute – Diabo.

Gaio – Galho.

Galo – Inchaço proveniente de contusão.

Geme – Gêmeo, gêmea.

Giene – Higiene.

Gulora – Glória. Compare, *quilaro, claro, quilaridade, claridade, espilicado, explicado*.

Hai – Há.

Iguaiasse – Igualasse.

Imbé – Engano, ilusão.

Improibido – Proibido.

Incelente – Excelente.

Incuído – Encolhido.

Inlusão – Ilusão.

Inspetoria – A Inspetoria de Obras contra as Sêcas.

Interada – Inteirada, completa, formidável.

Inzempro – Exemplo.

Iscoçoando – Descarçoando. Aférese do D: *desperto, esperto, destruir, estrar*.

Infuca – Enrêdo, instriga, confusão.

Ingorfação – Divertimento.

Jegue – Jumento, asno, burrico.

Jurema – Árvore espinhosa. “Levo a jurema no embuio”: Não me incomodo com os espinhos da jurema.

Lá – Lar.

Labacé – Zoadá, fuchico, arenga.

Lapichó – Tamanduá.

Lelê – Barulho, confusão, rôlo.

Liforme – Uniforme.

Lofote – Holofote.

Loitando – Lutando. Português arcaico: *loita*, luta.

Lopéu – Jumento.

Lugio – Elogio.

Lundú – Mau humor.

Má – Mar.

Macaca – Chicote.

Maço – Março. “Apela pra março”: apela para o dia de S. José, 19 de março, última esperança de inverno. Se não chover até essa data, estará declarada a seca.

Mais eu – Comigo.

Mal ouvido – Mal ouvido, que ouve mal, desobediente, que não ouve as admoestações.

Reminiscência do depoente latino, isto é, participio na forma passiva, mas com sentido ativo.

Mandinga – Feitiço.

Manidade – Humanidade.

Manué – Bolo de Mandioca ou de milho.

Marmeleiro – Pisou no marmeleiro, correu, fugiu.

Marté – Martelo. Larva em forma de martelo e que se encontra em água contaminada.

Mecano – Mecânico.

Meidia – Meio-dia.

Meizinha – Mezinha, remédio.

Meste – Mestre. Compare *rastro*, rasto, *registro*, registo.

Miã – Milhão.

Mio – Milho.

Mió – Melhor.

Miolo – Comer miolo, levar desvantagem.

Miudava – “Quando os galo miudava”, isto é, quando os galos amiúdam o canto: de madrugada.

Moca – Manha.

Mode – Corruptela da expressão *por amor de*, por causa de: *por amor de*, *pramorde*, *pramode*, *prumode*, *mode*.

Móio – Molho.

Moitim – Fraude, traficância.

Muié – Mulher. Em outras regiões: mulé.

Munfada – Almofada. Depois da aférese de AL, houve a contaminação da nasal, que passou a iniciar a palavra. Compare *muito* e *mãe*, em que há o mesmo fenômeno.

Mutuprica – Multiplica.

Musenga – Carreirão da musenga, carreirão doido, chispada.

Muzga – Música. O abrandamento do C na homorgânica G é uma continuação do processo corrente nos primórdios da língua. Compare: *catus*, gato, *púlicam*, pulga, *pacare*, pagar.

Nuve – Nuvem.

Ói – olhe.

Oiá – Olhar.

Ôio – Ôlho. *Ôio de venha cá*, olhos fascinantes.

Orora – Aurora.

Osentá – Ausentar.

Ovêia – Ovelha.

Oxilo – Auxílio.

Padre e o Matuto – O Padra e o Matuto – Entre os romeiros que acorrem à cidade de Juazeiro do Padre Cícero, está espalhada a credence absurda de que Cristo-Rei é o diabo. Discorrem o Padre e o Matuto acêrca dessa matéria.

Paié – Pensativo, impressionado.

Paidegua – Indivíduo, sujeito. Como expressão adjetiva: grande.

Pedra de sá – Pedra de sal. A experiência da pedra de sal, ou melhor, de Santa Luzia, feita no dia 13 de dezembro, consiste em colocar, em vasilhas, seis pedras de sal, ao ar livre, durante a noite. Cada pedra corresponde a um mês do semestre subsequente. As que ficarem, por ventura, humedecidas indicam chuva no período que lhes é relativo.

Pexêra – Peixeira. Faca de tratar o peixe, afiada e pontiaguda. Persiste aqui a substantivação de adjetivos, como *poente*, de sol poente, *nascente*, de sol nascente, *oratória*, de arte oratória, *peixeira*, de faca peixeira.

Pichinez – Pince-nez.

Picote – Pico. Picote de um lajero, cimo de um lajero, de um monte rochoso.

Pinotá – Pinotar, pular.

Pinta, colorido, maquilagem.

Pinto – Filhote de qualquer ave.

Pispiár – Principiar.

Pissuí – Possuir.

Porva – Pólvora.

Posto Fiscá – Pôsto Fiscal, bairro do Crato.

Pote – Fiscalizá o pote, examinar o depósito d'água, para verificar se contém larvas.

Potrestá – Protestar.

Prano – Plano.

Preaca – Ponta aguçada da flecha.

Pressiona – Impressiona.

Pros ou prus – Para os, pra os, pros, prus.

Puia – Pulha.

Pulento – Opulento.

Putissí – Ruma, monte, grande quantidade.

Puxadô de roda – Cada um dos dois trabalhadores que movimentam a roda do aviamento, para esfarinhar o tubérculo.

Quage – Quase.

Quêxo – Queixo. De queixo caído: estarecido.

Quilaro – Claro. *Quilaridade*, claridade.

Recusso – Recurso. Assimilação do R ao S, como em *persona*, pessoa, *pérsicum*, pêssego, *adversum*, avesso.

Reis – Rei.

Rejume – Regime.

Riquefife – Enfeite.

Saba – Saiba.

Saibo – Sábio.

Saluço – Solução.

Sarto – Salto. Pegou com sarto de bode: começou a fazer traições.

Sastifeito – Satisfeito.

Simpate – Simpático.

Só – Sol.

Sobrôssô – Medo.

Sodade – Saudade.

Sodoso – Saudoso.

Sonora – Toada.

Sozim – Sòzinho.

Sujigado – Subjugado, dominado.

Tava – Estava.

Tendéu – Barulheira, berreiro.

Testo – Tampa.

Tijuco – Lamaçal, atoleiro.

Tipóia – Rêde pequena, rêde velha..

Tirbuta – Tributo.

Tocera – Touceira, grupo, multidão.

Tora – Peçaço.

Tramela – Taramela, tranca da porta.

Trança – Chicote, relho. A trança caía (sôbre a vítima).

Treição – Traição.

Tria – Trilha.

Trumento – Tormento.

Unha de gato – Árvore cheia de espinhos.

Uví – Ouvir.

Vaca de osso – Brinquedo infantil, em que são utilizados ossos de animais.

Vamincê – Corruptela de Vossa Mercê. Há as seguintes variantes: vosmicê, vassuncê, uncê, ocê, mecê e o usualíssimo você.

Véio – Velho. Tou véi de ver, estou acostumadíssimo a ver, vejo freqüentemente.

Venta – Sair de venta, sair caindo para a frente.

Veve – Vive.

Vim – Vir.

Vinida – Vergonha.

Vrido – Vidro.

Vupo – Instante, ápice.

Xodó – Namôro.

Zelé – Bobo, pateta, desnorteado.

Zabelê – Ave da família da inhambu.