

O USO DA ORALIDADE, COMO IDENTIDADE E MEMÓRIA, NA POESIA POPULAR DE PATATIVA DO ASSARÉ

Poliana Bernabé Leonardeli

Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Professora de Língua Portuguesa na Secretaria Estadual de Educação do Espírito Santo
(SEDU-ES) e das Faculdades Integradas de Linhares (FACELI)
pleonardeli@gmail.com

RESUMO

A poesia popular nordestina distingue-se por expressar uma situação particular na literatura brasileira: apropriar-se de uma memória coletiva e construir uma identidade sertaneja valendo-se dos aspectos regionais da linguagem. Partindo de tal matéria, os poetas populares geram pela palavra os elementos de uma cultura nordestina vivida por dentro, impedindo seu esquecimento. Partindo dessa perspectiva, far-se-á, no artigo, a análise do uso da oralidade na produção literária do poeta Patativa do Assaré, a fim de comprovar que o uso dessa variante é essencial como forma de garantir que se preservem a identidade e a memória coletiva sertanejas na produção poética do cancioneiro popular. A pesquisa será de caráter bibliográfico.

Palavras-chave: oralidade; memória, identidade; cultura popular.

ABSTRACT

Northeastern popular poetry is distinguished by expressing a particular situation in Brazilian literature: appropriating a collective memory and constructing a sertaneja identity based on regional aspects of language. Starting from this matter, the popular poets generate by the word the elements of a northeastern culture lived inside, preventing their forgetfulness. From this perspective, the article will analyze the use of orality in the literary production of the poet Patativa do Assaré in order to prove that the use of this variant is essential as a way to ensure that identity and memory are preserved collective sertanejas in the poetic production of the popular songbook. The research will be bibliographic.

Keywords: orality; memory; identity; popular culture.

Introdução

Os estudos teóricos sobre a literatura popular ganharam relevância a partir do início do século XX, impulsionados pelas teorias antropológicas de Lévi-Strauss. Segundo Ginsburg (1976), foi nesse período que a consciência pesada do colonialismo se uniu à consciência pesada da opressão de classe e superou-se a concepção de folclore como coleção de curiosidades, mas também a posição de quem distinguia nas ideias e crenças, visões de mundo elaboradas séculos antes.

Porém, o interesse despertado pelas artes populares iniciou-se anteriormente, ainda no século XVIII. Não se buscava, naquele período, desenvolver estudos teóricos acerca da literatura popular, mas tão somente resgatar tradições culturais. O interesse por essas produções deu-se no momento de definição dos estados nacionais europeus, pois “a busca da identidade nacional passava obrigatoriamente pelo resgate das tradições populares coletivas” (GINSBURG, 1976, p. 43).

A cultura popular, no Brasil, enquanto campo de estudo só ganhou força a partir do século XX, mas as raízes dessa pesquisa em nosso país são mais antigas, que remontam ao século XIX. Isso ocorreu graças à influência do Romantismo, corrente literária que teve grande importância no Brasil. Essa corrente esteve associada com movimentos nacionalistas e procurava ressaltar elementos da cultura nacional. O Modernismo, já no século XX, também cultivava ideais ufanistas e idealizava o interior do Brasil como local da verdadeira brasilidade.

Esse período coincidiu com a Revolução Industrial, a Revolução Francesa e a urbanização da sociedade europeia, fatos que modificaram aquela região e, posteriormente, todos os continentes. O retorno às tradições populares, durante essa

conturbada época, e o abandono das convenções clássicas propiciaram discussões teóricas direcionadas à cultura popular. Esses estudos procuravam uma definição do termo popular. Burke (1989), historiador inglês, acredita que os escritores alemães foram os primeiros a criar uma série de termos para definir esse conjunto de tradições.

Nas obras de J. G. Herder e dos irmãos Grimm, observam-se essas concepções e valorizações. Para esses autores, a apropriação das culturas populares não era meramente uma questão de valorização estética dessas produções, buscava-se nelas um tipo de expressão que, segundo eles, estava em vias de desaparecer por conta da urbanização e do próprio processo civilizatório (SODRÉ, 2001). A cultura popular¹, e mais precisamente a poesia popular, era interpretada como produção coletiva. Julgavam-na como um instrumento que poderia determinar a identidade nacional.

Algumas produções populares foram utilizadas, na época, a fim de criar sentimentos nacionalistas. Assim, a cultura popular serviu como “constituente básico para a formação de uma unidade nacional, oferecendo a esta uma memória a ser compartilhada e símbolos suficientes capazes de produzir um eficiente nível de coesão social” (BURKE, 1989, p. 56). Cabe lembrar, no entanto, que essas culturas passavam por uma reelaboração. Eram adequadas aos objetivos de uma elite para tornarem-se parte de um processo não só cultural, mas político e econômico. O indianismo e o medievalismo, tendências românticas, exemplificam, nas Américas, esse processo.

Em diversas situações, a cultura popular resistiu ao poder simbólico hegemônico. Muitos povos, as minorias étnicas, ancoraram-se nas tradições, negando a imposição do simbolismo dominante. Os curdos e os bascos, por exemplo, permaneceram como enclaves dentro de uma estrutura nacional (BURKE, 1989). Os iluministas percebiam o paradoxo, pois se “as culturas populares criavam identificações nacionais e fortaleciam o

estado democrático, traziam consigo também um ímpeto anárquico e desestabilizador” (GINZBURG, 1976, p. 32).

Os autores iluministas, inclusive, inferiorizavam o saber popular. Caracterizavam-no como avesso ao racionalismo. Apesar de apoiarem o discurso teórico na figura do povo, excluía as estruturas populares de suas produções. Tudo que “provisse das expressões populares acaba caracterizado como inculto pelo racionalismo burguês” (BURKE, 1989, p. 58). Essa visão, na verdade, predominava, na sociedade europeia desde a supremacia da escrita sobre a oralidade, ocorrida ainda na Idade Média. A aristocracia, o clero e a intelectualidade, em geral, viam as produções populares como inferiores em relação à cultura erudita.

Porém, muitos como Canclini, Feitosa e Umberto Eco defendem a impossibilidade de discernir as culturas, categorizando-as. Esses teóricos acreditam numa troca constante de símbolos no campo cultural. Canclini (1983) nomeia de “circularidade cultural” a essa influência simbólica recíproca. A visão dinâmica dos teóricos no século XX alterou a percepção sobre as culturas de forma geral.

Em seu livro intitulado *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, Bakhtin (1992) documenta que seria mais fácil compreender os costumes populares do período medieval analisando as falas de Gargântua e Pantagruel, jamais lidas por um camponês, do que por um Almanach des bergers, que circulava na época entre as classes populares. O intuito do autor é mostrar que, especialmente no século XVI, o influxo recíproco entre cultura subalterna e hegemônica foi intenso. Ginsburg (1976), entretanto, acredita que, apesar do livro de Bakhtin ser belíssimo, exclui o entendimento do discurso do autor popular, pois é intermediado por um erudito: Rabelais.

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

Por isso, este artigo ater-se-á a produções direcionadas e que privilegiam as classes populares, com obras produzidas por um autor pertencente à realidade subalterna, no caso, Patativa do Assaré. Essa é uma das buscas na pesquisa: aproximar-se da linguagem e do discurso de uma obra popular, atribuindo-lhe sentidos a partir de seu enunciador, o poeta popular.

Por essa razão, será traçado, ao longo da produção, o perfil do corpus literário de Patativa do Assaré. Procurando identificar, na materialidade da linguagem, a presença da oralidade, como suporte capaz de propiciar a criação de uma poética identificada com a memória e a identidade sertanejas.

1. A oralidade no contexto de produção da cultura popular

[...] nem se deve pensar que uma coisa é verdadeira porque dita com eloquência. Nem falsa porque enunciada com harmonia. Nem também verdadeira só por ser proferida rudemente. Ou falsa porque a linguagem é rica. Sabedoria e tolice são como alimentos saudáveis ou maléficos. Frases simples ou pomposas são como pratos elegantes ou rústicos; qualquer espécie de iguaria pode ser servida em qualquer qualidade de prato (SANTO AGOSTINHO, 1987, p. 24).

A pesquisa acerca do cancionero popular pressupõe a análise da oralidade. Uma das características principais, senão a crucial, dessa arte, é sua independência da escrita. Apesar disso, o suporte da oralidade nunca impediu a disseminação da cultura popular por meio da palavra. Na verdade, a cultura oral sempre esteve próxima à maioria: nos mercados, nas feiras, nas praças, nas igrejas, nos carnavais, como afirmou Bakhtin (1992). A aproximação entre a oralidade e a escrita, por meio dos estudos teóricos, apenas facilita a pesquisa sobre o assunto. Essas discussões contribuíram para se atingir uma maturidade e inserir a oralidade nas perspectivas históricas atuais e esses debates reduziram preconceitos, criados pela classe letrada. Na atualidade, é comum que as culturas orais sejam caracterizadas “não como inferiores, mas como diferentes e com uma lógica própria, com uma coerência interna que pode ser tão sólida quanto a escrita” (ZUMTHOR, 1993, p. 78).

Destacam-se, na área, principalmente, os estudos desenvolvidos por Paul Zumthor com seu livro *A letra e a voz* (1993) e a publicação de *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* de Mikhail Bakhtin (1992). No Brasil, Luís da Câmara Cascudo enumera as formas orais populares presentes na cultura nacional em *Literatura oral no Brasil* (2006).

Segundo Cascudo, a primeira denominação dada à literatura oral é de Paul Sébillot em *Littérature Oral de la Haute-Bretagne*, “a literatura oral compreende as produções feitas pelo povo, que não substituem as produções literárias” (SÉBILLOT, 1983, p. 67 Apud In CASCUDO, 2006, p. 67). Cascudo evita elaborar definições, como muitos fizeram. Seu anseio é encontrar similitudes entre as produções orais e assim direcionar as pesquisas. Em *Literatura Oral no Brasil*, o autor salienta que “a persistência pela oralidade, o

anonimato, a resistência ao esquecimento decorrente da memória coletiva são as principais características das literaturas orais” (CASCUDO, 2006, p. 79).

Cascudo afirma que a literatura oral é “poderosa e vasta, alcança os lugares mais distantes e diferenciados do globo, entrelaçando a humanidade com histórias, costumes, crenças e manifestações artísticas que não seriam possíveis de numerar” (2006, p. 82). Por isso, apesar das inquestionáveis dificuldades de estudo sobre o assunto: tais produções não possuem documentação, já que se afastam da escrita, sendo impossível para qualquer estudioso “compreender onde e quando determinada cantiga ou anedota foi criada e, apesar de possuir um público imenso, não possui o nome de um autor sequer” (CASCUDO, 2006, p. 65), tornam-se cada vez mais pertinentes pesquisas que aprofundem a temática e insiram a literatura oral em debates acadêmicos.

Atento às qualidades dessas produções literárias e, também, na tentativa de traçar um caminho de pesquisa para a literatura oral através de estudos mais amplos sobre o tema, o suíço Paul Zumthor desenvolveu várias obras, cuja abordagem central é a “literatura oral medieval”. Ele acredita que os estudos sobre a poesia oral medieval: nunca interpretaram a oralidade da poesia medieval, contentou-se apenas em observar sua existência. Assim a poesia medieval deve ser separada do meio tardio no qual a existência dos manuscritos lhe permitiu subsistir: foi nesse meio que se constituiu o preconceito que fez da escritura a forma dominante – hegemônica – da linguagem. (ZUMTHOR, 1993, p. 17).

Essa percepção sobre as pesquisas literárias leva Zumthor a questionar alguns dos estereótipos que têm acompanhado a cultura oral. Buscando suporte em pesquisas sobre a oralidade medieval, como falamos, o autor procura provar que o oral está além do conceito de transmitido pela palavra (1993, p. 34). A dinâmica de toda sociedade

medieval era permeada por uma oralidade latente. Mesmo os textos, poucos na época, eram carregados desses índices. Segundo Zumthor, “os escritos, nesse período, eram orais porque suas leituras eram feitas em voz alta, condição para sua realização como instrumento de comunicação” (2000, p. 34).

Existia, nesses textos, uma dinamicidade entre o oral e escrito o que propiciava suas leituras para grandes grupos. Segundo Zumthor essas elaborações textuais:

[...] possuíam características que permitem ainda a recuperação da oralidade”, como: capítulos pequenos, para permitir interrupções frequentes na leitura e, por via de consequência, para permitir o repouso do narrador; a pontuação e as rimas, para tornar a leitura mais agradável à audiência; as intervenções do narrador no texto (no estilo dos “or commence chanson”, “ores chanson”) etc. (1993, p. 35-43).

Ao falar sobre a voz, suporte absoluto da oralidade, apesar de julgá-la difusa no tempo e espaço, por isso, tema complexo e cheio de implicações, o autor assina-lhe a importância, pois ela marcava a maneira como os homens se situavam no mundo e em relação a seus semelhantes: “era social tanto quanto individual” (2000, p. 69). Zumthor destaca sobre a voz “o exercício de seu poder fisiológico, sua capacidade de produzir a fonia e organizar a substância” (2000, p. 45). A palavra era “uma das manifestações mais evidentes da voz, porém não a única ou mais importante” (2000, p. 47). Em relação à escrita, na Idade Média, ela se concentrava em alguns espaços, entretanto sua preponderância era inexistente. Muitos nobres e participantes do baixo clero não sabiam ler. O povo, em geral, era analfabeto.

Cabe lembrar que não existia, nessa época, uma distinção clara entre cultura popular ou erudita. A plebe e a aristocracia participavam dos mesmos festejos e dividiam hábitos parecidos. Mesmo o clero, dado a convenções como bem se sabe, adotava certos

procedimentos pouco ortodoxos, que Bakhtin (1992) enumera na sua obra. Não havia ainda um processo, segundo Burke (1989), iniciado no século XV, que procurou demarcar a cultura de elite e da plebe a partir de contrapontos entre conhecimento e ignorância.

Não é pretensão descrever as relações sociais da Idade Média. Mesmo porque seria uma tentativa frustrada. A Idade Média atinge um período muito longo, impossível de ser abarcado. Jacques Le Goff (1976) fala da existência de uma longa Idade Média, que se estendeu do século IV até os começos da era industrial, cujo espaço físico privilegiado seria “o núcleo territorial que englobava o império carolíngio, a Península Ibérica, a Itália central e meridional, e a Inglaterra do centro e do sul” (1976, p. 89). Para Umberto Eco, o termo Idade Média foi criado para designar uma “dezena de séculos que ninguém havia conseguido determinar, a meio caminho de duas idades excelentes” (1990, p. 98).

É certo, porém, que a relação entre a oralidade e a escrita se altera lentamente nesse período. Zumthor argumenta que essa coexistência dinâmica pode ser caracterizada como “oralidade mista”, quando “a influência do escrito permanece externa, parcial e atrasada” (1973, p. 90). Entre os séculos VI e XVI, permaneceu em toda a Europa, uma situação de oralidade mista. Numa sociedade, em que o oral é tão importante, o intérprete é valorizado. Sua voz carregava a tradição.

Por isso, devido à importância da voz: o intérprete (jograis, recitadores, leitores) recebia destaque na sociedade medieval, embora ambíguo. Representava, de um lado, a autoridade e a estabilidade e, de outro, o nomadismo e a instabilidade - seu lado carnavalesco num mundo de teatralidade ambiente (BAKHTIN, 1992). Porém, segundo Zilberman (2006), é nesse período que a história sela definitivamente seu compromisso com a escrita. Essas mudanças no âmbito da fala e da escrita iniciam-se, segundo Zumthor (1993), a partir do século XI, período em que a escrita já assumira em toda a

Europa a utilização notarial, comercial e jurídica, servindo como suporte para mensagens utilitárias.

Surgiram também, nessa época, os modelos dos livros. No século XIV, os números de livros em bibliotecas ultrapassavam pela primeira vez a casa dos 1000 volumes, tanto que no ano de 1400 a escritura era um fio delgado que atava toda a Europa. No século XV, a leitura silenciosa torna-se obrigatória por regulamento nas bibliotecas, emancipando-se a escrita das dependências vocais. Nesse período, a escrita carregava, também, um valor simbólico: representava poder entre os homens. A partir de 1700, ela passa a ser um fio espesso, que cobria toda a Europa (ZUMTHOR, 1993).

A forma como ocorreu a preponderância da escrita sobre a oralidade é lamentada por Bakhtin e Zumthor. A passagem para um patamar de oralidade segunda, em que as expressões poéticas são marcadas pela escrita, resultou no afastamento de “uma vida comunitária, dos espetáculos improvisados, do próprio corpo” (ZUMTHOR, 1993). A cultura popular repousava sobre “as técnicas de *assemblage*, de combinação, de colagem, sempre ocupação de autenticidade das partes, que recuou e cedeu o passo rapidamente a uma nova arte, animada por uma vontade de singularização” (BAKHTIN, 2002). Como consequência, ocorreu a marginalização da oralidade. Segundo Bakhtin:

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

A classe letrada disseminou essa estrutura excludente. Seus participantes, geralmente, “praticavam a liturgia do poder, de modo que o alfabeto, conquistado como forma de aproximação da fala, dela se distancia pelos discursos proferidos pelos letrados” (BAKHTIN, 2002, p. 70). A cultura, chamada erudita, permeada pela escrita, inferiorizou as civilizações orais.

Os cantos, contos, mitos, lendas, histórias e outras formas literárias, bem como cantadores, jograis e repentistas foram inseridos num discurso negativo. Expressões esdrúxulas foram usadas para defini-los, como: “primitivos, inferiores, de menor valor ou arcaicos” (ZUMTHOR, 1993, p. 76). As manifestações passaram a ser tratadas também sob os mesmos rótulos. Zumthor (1993) descreve alguns dos impropérios criados nessa época: No interior de uma mesma classe de texto (apesar de não definida como tal), será “folclórico” o que for objeto de tradição oral; “popular” de difusão mecânica. Em outros lugares a “literatura oral” será tomada como uma subclasse da popular, enquanto alguns se negarão a ligar essas categorias ou atribuirão (despreocupados com essa petição de princípio!) o título de “primitivo” a toda poesia “puramente” oral (ZUMTHOR, 1997, p. 25).

Essa linha de pensamento “levou os eruditos a considerarem, até cerca de 1900, que toda literatura não europeia era folclore” (ZUMTHOR, 1993)ⁱⁱ. Esses conceitos, como já falamos, foram redefinidos ao longo do século XX. Só nesse período foi possível ouvir frases como: é possível haver traços que ligam o literário ao não-literário, misturando o oral e o escrito. Zumthor alerta que:

É inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando-lhe os traços que contrastam com a escritura. Oralidade não significa analfabetismo, o qual, despojado dos valores próprios da voz e de qualquer função social

positiva, é percebido como uma lacuna. Isso porque, é comum atribuir à escrita o caráter de erudição em contraposição aos estereótipos ligados à oralidade, colocada numa zona de rebaixamento, vítima de um julgamento de valor que a torna desvalorizada social e culturalmente (1997, p. 25).

Mesmo abrigada na zona da cultura popular, a oralidade adaptou-se aos novos tempos, prova de sua perenidade. No Brasil, o Nordeste tornou-se um território fértil para a disseminação dessa cultura, em que inúmeros trabalhos foram produzidos e deixados como legado. Muitos pesquisadores, que se dedicam à literatura oral, recorrem a essa região.

2. A formação de uma identidade cultural a partir do uso da oralidade na região nordestina

A sociedade nordestina ainda conserva, mesmo que com algumas modificações, muitos dos rituais, crenças e valores pertencentes à cultura medieval. Luís da Câmara Cascudo observa que apesar de nossa colonização se dar sobre três raças: a indígena, a africana e a europeia: “os europeus, que ocupavam o papel de colonizadores, impuseram a Língua Portuguesa e a literatura oral, legadas como herança” (2006, p.126). Maria Mirtis Caser nos lembra que:

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

A região de difícil acesso possibilitou aos seus habitantes a conservação de “algumas das características da sociedade sertaneja de até algumas épocas atrás, de antes da invasão das estradas, do rádio e da televisão” (CASER, 1986, p. 114). Câmara Cascudo (2006), em *Literatura oral no Brasil*, enumera centenas de contos, mitos, poesias, cantigas e tradições ainda presentes na região. Todo esse material, pesquisado pelo teórico, apresenta traços que os vinculam à formação miscigenada do Nordeste, com influências de culturas diversas, destacando-se: a ibérica, a africana, a indígena. Como cada uma delas já havia recebido uma referência anterior, impossível de identificar no tempo e espaço, o autor conclui que a literatura oral acaba por ligar todos os povos, numa simultaneidade sem precedentes.

As tentativas de religar as demonstrações populares nacionais às poéticas ibéricas, geralmente, são bem sucedidas. Dulce Lama Martins (1986), por exemplo, sugere que a “cantoria” surge da prosódia; o seu intérprete, o cantador, pode ser comparado em alguns aspectos ao congênere europeu, pois “canta, declama, toca a rabeca, viola ou pandeiro, compõe os versos, imprime o folheto e vende suas produções na feira” (1986, p. 45). A cantoria faz parte da vida diária do sertanejo, como nas sociedades primitivas fazia-se a literatura oral. Manuel Diegues afirma que “as cantorias revelam um caráter irônico, principalmente, se forem improvisadas” (1986, p. 40).

Segundo Luyten (1990), no repertório dos intérpretes nordestinos são comuns “narrativas e histórias da Idade Média europeia” (1990, p. 32). Os folhetos de cordel e os motivos das cantorias “parecem indicar a nostalgia de um passado d’além mar, oral, estranho ao Novo Mundo, e profundamente europeu” (1990, p. 41). São essas heranças culturais, que, mantidas até a atualidade, transformam o Nordeste num campo de

pesquisa fértil para aqueles que se interessam pelo tema. Muitos poetas nordestinos, principalmente nas cantorias e pelejas, utilizavam a oralidade como fonte de transmissão das produções literárias. A adoção da escrita, que se inicia por volta do século XVIII, abre uma nova perspectiva a esses poetas.

Esses textos impressos receberam o nome de cordel. O gênero poético impresso foi usado como uma forma de registro das performances artísticas a fim de aumentar a renda dos repentistas com a venda de folhetos, feita em praça pública ou feira livre. Essas poesias foram adaptadas nos aspectos literários e formais e se adequaram à escrita. Segundo Zumthor:

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

Ao assumir a autoria individual, entretanto, os poetas nordestinos, de modo geral, e Patativa do Assaré, a quem nosso estudo privilegia, “não deixam escapar a relação profunda que possuem com a memória coletiva e com a oralidade” (LUYTEN, 1990, p. 76). A escrita não afasta os índices de oralidade perceptíveis nas performances. A poesia popular “encontra-se naturalmente ligada aos afazeres cotidianos, articulando-se, dessa forma, à vida social, ao ser textualizada essa vida se torna sonoridade, melodia, gesto, ritmo” (LUYTEN, 1990, p. 96). Escrita, ela ainda mantém as características orais. Patativa se fez poeta dentro desse universo. A oralidade em Patativa está presente nas fontes, na transmissão e na memória dos seus versos, apesar de sua obra ter ganhado o suporte da escrita.

Segundo Pinheiro Socorro (2006), a passagem da obra patativana para a escrita acabou propiciando um espaço maior de discussão sobre sua poética, com destaque para a análise do gênero popular e do emprego da oralidade. No entanto, os estudos sobre a oralidade ainda estão em discussão. Não se definiu uma linha de pesquisa concreta para a oralidade, falta-lhe uma “categorização formal”, no dizer de Zumthor (2000). Diversos pesquisadores, no entanto, já concluíram que oralidade e escrita se interpenetram. É o caso de Tfouni que destaca: “o discurso oral, nas sociedades letradas, pode estar interpenetrado por características do discurso escrito” (1997, p. 79).

Na história da pesquisa literária, vários equívocos sobre a literatura oral já foram cometidos. Chegou-se a conceber que a oralidade expressava ambiguidade e emoção e a escrita, raciocínio abstrato e formal (KLEIMAN, 1995). No entanto, é importante que se tome o uso oral e escrito da língua como constituintes e integrantes das práticas letradas. Pois, não há características e categorias rígidas de classificação para a oralidade e a escrita, sendo que ambas podem conviver paralelamente num mesmo conjunto de texto (KLEIMAN, 1995). Kleiman também postula que:

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

Essa tendência de trabalhar com “a interface entre oralidade e escrita” propicia que se construa uma poética da oralidade que vise encontrar, nas produções literárias escritas, essas marcas, categorizando-as formalmente. Estudos nesse âmbito foram desenvolvidos em centros acadêmicos de renome mundial. Patativa do Assaré, inclusive,

foi tema de seminário na Sorbonne. Isso, provavelmente, não teria acontecido, obviamente, caso o poeta não publicasse livros, o que ocorreu nos anos 1970. O suporte da escrita deu evidência e status à obra.

A convivência da palavra e da escrita, na produção poética patativana, alterou peculiaridades da oralidade, presentes na performance. Entretanto, a passagem dessa obra deu-se por transcrição, o poeta expressava oralmente seus versos, alguém os copiava. Apesar de a oralidade ganhar o suporte da escrita a partir do momento em que é impressa, o oral continua a apresentar traços e valores peculiares dentro da obra.

Por isso, é possível analisar a poética de Patativa e encontrar facilmente as marcas da oralidade popular, como se fará na continuidade desse texto. Essas marcas textuais, presentes, sobretudo, na grafia, traduzem o discurso do indivíduo como sujeito cultural e expõem as formas como ele se relaciona com os aspectos cotidianos da história. Em Patativa, a oralidade permanece na linguagem e é construída com os elementos da sua realidade rural (TFOUNI, 1997). Por isso, a análise das poesias que carregam índices de oralidade pode nos dizer muito sobre o processo criativo da cultura.

Buscar-se-á a oralidade em Patativa para definir, além da estética particular, a relação que se deu entre o poeta e as referências sociais e textuais recebidas. Fora isso, crê-se que o emprego da linguagem oral permeia um encontro poético entre Patativa e seu público.

3. Patativa do Assaré: oralidade como resgate da memória e identidade

Um dos aspectos cruciais da oralidade popular são as marcas de recorrência. Esse é um traço definidor dessas produções. Zumthor (1993) também destaca esse aspecto na

poesia oral, “a recorrência de diversos elementos textuais”, incluindo “fórmulas e repetições”. Esses “clichês” literários, segundo Ong (1998), são necessários numa cultura oral, pois, “o conhecimento, uma vez adquirido, tem de ser constantemente repetido, ou se perde: padrões formuláicos e fixos de pensamento são essenciais para o saber e a administração efetiva” (1998, p. 134).

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

A poética de Patativa parece transportar “uma voz que ecoa entre o presente e a memória” (TFOUNI, 1998, p. 27), respeitando o tempo cíclico da poesia popular. Por isso, sua poesia reconstrói poeticamente a história sertaneja, adaptando-a as necessidades da época. Como em Antônio Conselheiro, um poema político, cujos sentidos não permitem separar claramente o real da ficção. Antônio Conselheiro é um personagem real, porém sua descrição coloca em relevo o mito, não o homem. Uma nova relação com o tempo e com o passado, que perpassa toda a narrativa, deixa claro que a história é produto de uma interpretação de outros discursos.

Com a sua simpatia/Sua honestidade e brio, / Ele criou na Bahia/Um ambiente sadio / Onde vivia tranquilo / Ensinando tudo aquilo / Que a moral cristã encerra, / Defendendo os desgraçados / Do jugo dos potentados / Dominadores da terra (ASSARÉ, 2007, p. 234).

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

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

Nos aspectos textuais, a recorrência vocabular e sintática procura empregar formas da língua não padrão que construam um campo de proximidade com o “irmão sertanejo”. O emprego da linguagem conativa e o uso dos possessivos indicam esse anseio de proximidade entre locutor e interlocutor, bem como a grafia, dada a vocalizações e alteração ou eliminação de consoantes ou grupos consonantais, próprias

do linguajar do interior. Além do emprego da rítmica, que pressupõe o reconhecimento e a memorização rápida do ouvinte no momento da performance.

José Arraes Alencar descreve a linguagem sertaneja “fértil em metafonias e metástases, avessa aos esdrúxulos, com frequente abrandamento ou amolecimento e vocalização de consoantes ou grupos consonantais, com a eliminação de letras e fonemas finais” (ALENCAR, 1997, p. 36). Essas características correspondem, pelo menos de modo geral, à linguagem empregada por Patativa em seus textos. Não há dúvidas dos objetivos dessa escolha: aproximar-se e construir um interdiscurso com aqueles que lhe são próximos.

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

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

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

O interlocutor, geralmente o sertanejo, é evocado em diversos poemas. Ao se dirigir a um vizinho, amigo ou sertanejo, o enunciador prefere o emprego do tom possessivo, que constrói um campo semântico familiar: “meu”, “minha”, “nossa” que

indicam o enraizamento do enunciador a seu povo e seu meio. O poeta, enquanto personagem familiar, é oriundo do mesmo meio de seu interlocutor. Observe o trecho: “Meu cumpadre Zé Fulo / Meu amigo e companheiro / Faz quage um ano quetou / Neste Rio de Janêro...” (ASSARÉ, 2007, p. 178).

Ao se referir à pessoa de outra estirpe ou região, o tom torna-se mais respeitoso, o que propõe distanciamento. É o que ocorre nos versos a seguir: “Seu doto, fique ciente, / Tudo aqui ta bem contente / Proque no sertão chueu. / Tudo mudou de sintido, / Tem mio e feijão nascido / E a chapada enverdeceu” (ASSARÉ, 2007, p. 174).

O improviso, característica da língua oral, especialmente desenvolvido no Nordeste por cantadores e repentistas, pode ser percebido num repertório de situações, mas principalmente em motes e glosas. Segundo Carvalho (1996), a improvisação está ligada ao universo da oralidade. Nas visitas que fez a Patativa, essa foi uma das facetas que marcou o pesquisador. Os visitantes, geralmente, eram recebidos com versos improvisados, acompanhados das performances. Patativa demonstrava nesses instantes um orgulho da genialidade rítmica. “É uma vantagem danada, viu? É quase inacreditável. Não é pra todos não. É porque, olhe, a minha vantagem é eu não ter estudo nenhum e saber de tudo por aí afora, pelas universidades, não é?” (CARVALHO, 1996). O desejo de se fazer ouvir não é parte somente da vaidade latente nas biografias do poeta. Acredita-se que há um projeto maior, dentro de sua estrutura textual.

Por isso, o enunciador busca aproximar o sertanejo de seu discurso. Pois, seu projeto só ocorrerá, caso surja um interdiscurso entre seu texto e o ouvinte. Ou seja, o discurso deve ser ouvido e compreendido para assim causar transformação, daí o emprego de uma linguagem recorrente, que atende as expectativas do receptor popular. No poema abaixo, por exemplo, a voz do enunciador dirige-se ao interlocutor, a princípio,

polidamente. Criando-se uma relação de vizinhança no discurso. Por meio da expressão “que eu tive a gulora / de também sê cearense”, conota-se o grau de igualdade entre poeta e ouvinte, ambos enraizados no Ceará.

A relação de identidade entre o poeta e a terra comprova-se pelo endereçamento descrito: “filho de Assaré”, “luga do meu nascimento, que fica no interiô” e “De junto do Cariri”. Observe a estrofe do poema:

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

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

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

A recorrência – temática, vocabular e sintática - sustenta-se, principalmente, na memória. A capacidade de memorizar compõe a teia de lembranças pessoais que, por sua vez, atuam, como dizia Halbwachs (1990), como um ponto de vista sobre a memória coletiva. Essa habilidade Patativa conquistou ainda na infância por meio da “escuta diária,

da leitura de livros de cordéis e pela sua imersão, ainda nessa fase, no exercício de composição de repentes e poesias” (CARVALHO, 1999, p. 23). A forma ritmada da poesia facilita também a memorização. Segundo Kunz, “é uma forma rígida, dogmática, é também resistente, mineral. Uma imensa rede de versos e palavras, de rimas e vozes que prende e protege na sua forma imóvel, retém e exalta, ao mesmo tempo, uma arte ameaçada” (2000, p. 168).

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

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

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

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

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

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

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

Gilmar de Carvalho (1999) atesta que as poesias de Patativa produzem no receptor outro sentido, caso a declamação seja ouvida, pois o uso de flexões, modalizações, entonações e onomatopeias perpassam o tom poético no momento da performance. Há ainda a prosódia, ais, gemidos e pausas que quando pronunciados

complementam significados. Se um poeta canta ou recita, sua voz, por si só possui autoridade. Caso o que diga seja lido, a autoridade provém do livro.

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

A presença dos atos performáticos, nas exposições poéticas, de Patativa “mantém uma herança trovadoresca que se supõe perdida em meio a um emaranhado de referências massivas” (ZUMTHOR, 1993). A performance é uma fronteira tênue entre a voz e a letra, em que os diversos elementos que a compõe - oralidade, movência, texto, arquétipo, vocalidade, etc. - oscilam no tempo e no espaço. Embora apenas o leitores especializados tenham contato com essas informações, a performance, por encenação, também envolve o leitor não especializado, na emoção da leitura (ZUMTHOR, 1997, p. 218).

A poesia adapta-se perfeitamente à vocalidade. Esse processo de vocalizar a palavra poética expressa uma performance que procura legitimar a interação locutor/receptor. As “piscadelas e gestos, franzimento de sobrancelhas e sorrisos, mudanças na entonação formam o que Thompson chama de deixas simbólicas” (THOMPSON, 1999, p. 70). Essas marcas simbólicas somadas ao ambiente em que o poeta convive com o ouvinte formam – no caso das declamações aqui ilustradas – a performance.

Segundo Carvalho (1999), era comum encontrar Patativa declamando sua poesia num tom performático. Modificando inclusive seus modos de enunciação dependendo das pessoas a quem recebia. Skinner (1998) afirma isso em uma das visitas que lhe fez: Patativa tem prontas peças declamativas para atender prontamente os fãs e anônimos que lhe visitam diariamente em sua sala de jantar. Para esses, os poemas são reduzidos. Prefere mais o improviso, quando recita quadras curtas, geralmente contemplando os nomes ou os lugares de onde provêm os visitantes. Nessas ocasiões, a performance é limitada ao gracejo e às formas poéticas de apresentação e agradecimento. Por outro lado, quando os visitantes são autoridades, alguém da mídia ou intelectuais o poeta prefere os poemas extensos e mistura poesias “matutas” às “eruditas” em sua declamação (SKINNER, 1998, p. 15).

Carvalho (1999) enfatiza não só sua voz, mas o corpo “que cresce e diz o poema”. A performance e seu poema escrito ou impresso é apenas um ponto de partida para “uma dimensão muito maior que se perfaz quando de sua enunciação. Para cada poema elocucionado e para cada público há uma interpretação própria” (CARVALHO, 1999, p. 75). Segundo Carvalho:

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

Feitosa em Patativa do Assaré: a trajetória de um canto enfatiza que “o poeta dirige-se a seu interlocutor num diálogo direto, sem rodeios ou performances mais

elaboradas” (2003, p. 23). O teórico ainda se refere à performance no campo da escrita. No âmbito da letra, sua performance encontra-se preservada, deitada na escrita, mas enigmática, quase sempre reclamando uma declamação, ‘uma profissão de fé’, que, quando elevada ao posto da declamação performática, o poeta assume a função gregária e reveladora (FEITOSA, 2003, p. 18).

O discurso, se acompanhado pela performance, atinge o ouvinte e encontra, neste, cumplicidade. Ambos se integram num ato “encenado”. Essa encenação ganha movimento, pois é dinâmica. Feitosa caracteriza esses atos ilocucionários como “voz e movimento, tempo e espaço (e suas respectivas ausências), desejo e realização, conhecimento e enigma, tradição e modernidade, descrença e fé” (2003, p. 43). Esses discursos, que interagem nos enunciados, provêm das experiências poéticas: vocalizadas na ancestralidade e ancoradas na escrita. Esse discurso compõe um canto, que surgiu de vários outros cantos. Portanto, no universo patativano, a performance e a oralidade atuam num processo de construção do texto cultural.

As trocas simbólicas, que permeiam o texto cultural, atingem o receptor da Serra de Santana. Este reconstrói o discurso adaptando-lhe ao seu desejo e vontade. Esse vínculo é estabelecido pela poesia, que engendra a linguagem, buscando, através desta, atingir a expectativa do leitor. Para alcançar seu público, o poeta, que é consciente da região periférica onde habita, recorre à tradição, estética marcada pela convenção linguística.

Assim, é comum, ao longo da obra, a adaptação do texto aos convencionalismos da fala sertaneja: a projeção tônica das paroxítonas, para a última sílaba, a fim de aferir-lhe sentido de rima em relação ao verso antecedente, por exemplo. Entretanto, essa proximidade com o receptor carrega um anseio maior dentro da estrutura poética.

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

Considerações finais

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

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

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

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

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

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

O poeta defendeu o povo sertanejo, as tradições, a própria poesia. Segundo Orlandi “somente acreditando no mundo, podemos suscitar novos acontecimentos” (1987, p. 87). Foi o que Patativa fez: acreditou no sertão para dessa forma despertar uma nova consciência naqueles que ali habitavam.

Referências

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

_____. *Ispinho e fulô*. Fortaleza, Secretaria de Cultura, Turismo e Desporto, Imprensa Oficial do Ceará, 2001.

_____. *Inspiração Nordestina*. 13. ed. Assaré, CE: UECE, Ceará. 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura Popular: Na idade média e no renascimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

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

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

CARVALHO, Gilmar de. *Poesia e liberdade: canto de trabalho*, 05 de março de 1999. Disponível em: <<http://www.noolhar.com.br/especial/patativa/artigos/111360.html>>. Acesso em: 5 jul. 2019.

_____. *O povo*. 04 de março de 2002b. Disponível em: <<http://www.noolhar.com.br/especial/patativa/artigos/111810.html>>. Acesso em: 5 jul. 2019b.

_____. *Patativa do Assaré: pássaro liberto*. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br>>. Acesso em: 16 jun. 2019c.

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

CASER, Maria Mirtis. O pós-modernismo latino americano. *Contexto*. Ano v. n. 04, 1996.

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

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

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

_____. *Patativa do Assaré: a trajetória de um canto*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003b.

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

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

KLEIMAN, A. *Texto e leitor: aspectos cognitivos da leitura*. 11. ed. Campinas, SP: Pontes, 2008.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Recebido em 19 de julho de 2019.

Aceite em 06 de dezembro de 2019.

ⁱ Devido à polêmica em torno do conceito de cultura popular, com inúmeros conceitos nos campos de estudo, entende-se que o conceito aqui defendido vai ao encontro de Luís da Câmara Cascudo que a define como “a cultura tomada pela tradição”.

ⁱⁱ O cânone da literatura ocidental é avesso, fundamentalmente, a tudo aquilo que seja alheio à escrita e aos valores patriarcais e institucionalizados pelo poder instituído.