UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

CLÁUDIO HENRIQUE SALES ANDRADE

Aspectos e Impasses
da Poesia de Patativa do Assaré

Tese apresentada junto ao Departamento de
Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Doutor em Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Valentim Aparecido Faccioli

São Paulo

2008

Agradecimentos

Quero expressar minha gratidão a algumas pessoas que contribuíram de diferentes maneiras para a realização deste trabalho.

Ao Professor Dr. Valentim Facioli, meu orientador, guia seguro e também companheiro de viagem pelas trilhas deste grande sertão, que mesmo estando em toda parte é difícil de ver e decifrar e do qual a poesia de Patativa do Assaré pode se tornar revelação. Embora de outras latitudes, o Professor é homem do sertão, denuncia essa origem na cordialidade e bonomia *patativanas* com que sabe acolher, sempre caloroso, amigos e orientandos. Foi sempre para mim uma grande satisfação escrever para submeter meus textos à sua leitura e receber de volta tanto a crítica quanto o incentivo.

À Professora Viviana Bosi e ao Professor Vagner Camilo pela leitura atenta e cuidadosa que fizeram deste trabalho na fase de qualificação, intervindo de forma decisiva com sugestões e críticas que muito me ajudaram.

À Jussara, fogo da manhã em que meu coração ardeu.

Ao Filipe, filho, sempre disponível, paciente e prestativo, guia seguro pelas veredas da informática, foi ele a verdadeira salvação de um texto que esteve sempre a perigo de ser abduzido pelos universos paralelos e os buracos negros da tecnologia.

À Cecília, ao Filipe, ao João Paulo, à Diana e à Patrícia pelo apoio e hospitalidade numa hora de difícil travessia.

À Simone, amiga prestativa, pela amizade calorosa e interlocução sempre inteligente e instigante.

À Neide, pelo interesse que se traduziu em fecunda indicação bibliográfica, feito presente.

Ao Vladimir, que mandou do Ceará livros e dicas importantes que foram incorporados a este trabalho.

Ao Edmilson, pela tradução.

À Gabriela, pelos cuidados, tão difíceis de traduzir como de agradecer com palavras.

E eram distintos silêncios
que se entranhavam no seu
Era meu avô já surdo
querendo escutar as aves
pintadas no céu da igreja

Drummond

À memória de meu pai,
para minha mãe e para o Vinícius

Sumário

Resumo	6
Introdução	8
O corpus do trabalho	37
1. Um inventário de formas e temas	43
Estrofação e esquemas rítmicos	44
Nível 1: Estrofes mistas, irregulares, septilhas e oitavas.	45
Nível 2: Sonetos, sextilhas, quadras e quartetos.	84
Nível 3: Décimas	110
2. Patativa do Assaré, três sonetos.	124
Minha serra	126
O Pau d'Arco	133
Minha cinza	138
3. Lira sertaneja	145
Eu e o sertão	147
É coisa do meu sertão	170
Vida sertaneja	180
Coisas do meu sertão	193
4. Cicatriz estelar – ouvindo uma canção de Patativa do Assaré	199
5. Representações do mundo do trabalho	218
Ingém de ferro	219
O puxado de roda	225
Tradicionalismo, modernização, trabalho alienado	248
Bangüê	251
Minha Vingança	269
6. Considerações finais	273
7. Anexos	276
8. Bibliografia	300

Resumo

Palavras-chave: Poesia popular, poesia culta, cordel, tradição, novidade, modernização.

Neste trabalho, estudo a poesia de Patativa do Assaré, procurando descrever características e impasses que a singularizam no âmbito de literatura brasileira.

De um cotejo com as poéticas do cordel e da cantoria, passando por seu diálogo com a poesia culta, vai se revelando uma produção que, dialeticamente, adere e se diferencia da tradição de onde surgiu, por força de um forte componente autoral.

Este trabalho contém uma introdução, cinco capítulos e anexos.

O primeiro capítulo faz um mapeamento formal da obra. O segundo consiste na análise e interpretação de três sonetos. No terceiro, estudo variações líricas em torno do tema do sertão, por meio da análise de quatro poemas. O quarto capítulo apresenta uma leitura interpretativa do poema-canção *Vaca Estrela, Boi Fubá*. E o quinto estuda aspectos e impasses do conflito entre tradicionalismo e modernização em representações do mundo do trabalho na obra do poeta.

Abstract

Keywords: Popular poetry, cordel, tradition, novelty, modernization

The aim of this thesis is to study Patativa do Assaré's Poetry by trying to describe characteristics and impasses that make it unique in the Brazilian literature scope.

As a comparison with the poetic of the cordel as well as the chant, passing by its dialog with the erudite poetry, it is revealed as a production which adheres dialectically and differentiates from the traditional environment where it has been raised based on a strong authorial component.

This research contains an introduction, five chapters and attachments.

The first chapter leads the reader to a formal plotting of the work. The second one consists of an analysis and interpretation of three sonnets. In the third one, a study on lyrical variations using the sertão as a theme, by analyzing of four poems. The fourth chapter presents an interpretative reading of the poem-song *Vaca Estrela*, *Boi Fubá*. Finally, the fifth chapter studies aspects and impasses involving the conflict between traditionalism and modernization in work world representations in this poet's work.

Introdução

Este trabalho ao eleger a poesia de Patativa do Assaré como objeto de estudo, organiza-se em torno de três aspirações: 1) identificar e descrever as características capazes de circunscrever sua produção; 2) fazer um mapeamento formal de sua obra; 3) debruçar-se mais detidamente no comentário, análise e interpretação de alguns poemas, no intuito de compreender e delinear a visão de mundo do poeta e a natureza de sua contribuição para a nossa literatura.

Venho estudando a obra de Patativa do Assaré desde o mestrado, quando defendi dissertação intitulada *Patativa do Assaré: as razões da emoção – Capítulos de uma poética sertaneja*. Considero aquele trabalho uma introdução ao universo rico e complexo do autor, onde segui algumas intuições e pistas que puderam desvelar parte do segredo e da beleza de sua produção. No entanto, ficou em mim o sentimento de que ainda há muito a ser feito. Não tenho ilusões de que o presente trabalho dê conta deste desafio, que creio ser por natureza infinito; contento-me de ter oferecido alguma contribuição ao estudo e compreensão do poeta. Cada leitor e estudioso pode dar a sua contribuição e aproveitar deste encontro com a emoção, a alegria e a beleza que nos advém do contato com a verdadeira poesia. Desde que conheci Patativa na cidade de Assaré, em 1983 onde permaneci por dois anos, não cessou de crescer meu afeto e minha admiração pelo querido amigo, e tudo isto sei o quanto deve à sua condição de poeta, à largueza de seu espírito, à sua generosidade, ao seu humor, às suas contradições, ao espírito eternamente jovem não importa o quanto avançasse em idade, à permanente disponibilidade para comunicação com seu semelhante, e àquele calor humano que nos prendia a seu lado e dava vontade de voltar e renovar constantemente nosso convívio que se estendeu até o ano de sua morte em julho de 2002.

O contato com sua poesia marcou-me desde o início com o sentimento da diferença. À medida que motivado por sua própria obra fui me interessando pela de outros poetas do

sertão, cordelistas, cantadores, eu ia discernindo em meio aos pontos em comum, o sinal de uma diferença que eu não sabia bem definir. O conhecimento de sua história, de sua formação intelectual, com os episódios biográficos já tão conhecidos, divulgados por meio das entrevistas que concedia e do trabalho de estudiosos e biógrafos que escreveram sobre ele, aponta para a vinculação de sua poesia aos códigos da poesia oral, da literatura de cordel (que é em larga margem transposição para a escrita de poesia oral) e da poesia dos cantadores repentistas.

No entanto, ao lado desta filiação ou dívida para com estas poéticas sempre me senti intrigado pela diferença da obra de Patativa em relação a todos esses cânones. Neste trabalho procuro avançar na direção do conhecimento dessa diferença, pois será ela, quando bem apreendida que revelará em toda sua inteireza a marca da contribuição pessoal de Patativa do Assaré às nossas Letras.

Há em Patativa do Assaré uma curiosa convivência entre duas orientações poéticas antagônicas. Uma que impulsiona o poeta a trilhar os caminhos da tradição, outra que o desafia a imprimir uma marca pessoal em sua obra. Estas duas tendências podem afastar-se ou aproximar-se. Podem se constituir em pólos quase excludentes, ou podem reduzir esta mútua excludência e se combinarem em graus variados. Isto é o que ocorre no seu caso.

Patativa é um poeta da tradição, mas não sabemos bem de qual tradição. Do cordel? Da cantoria? Da poesia oral? Da poesia literária? De nenhuma delas exclusivamente e um pouco de cada uma.

De um modo direto sua poesia revela-se tradicional. Ela se exprime por meio de um repertório mais ou menos delimitado de formas e não aspira a um experimentalismo, ou a inovações constantes, num movimento ou inquietação típica das poéticas da modernidade. Mas esta tradição de que ela faz parte não se restringe nem ao repertório do cordel, nem do repente ou da cantoria, nem da poesia literária, embora extraia elementos de todas estas

fontes. Sua situação, quando comparada com a de poetas que se enquadram nessas diversas linhagens, sobretudo do cordel e da cantoria, singulariza-se por um alargamento de fronteiras, por uma expansão dos limites de territórios previamente traçados.

Tomemos o caso da sua relação com o cordel.

O poeta foi criado num ambiente onde esta literatura é amplamente difundida, tendo sido o veículo, ao lado dos versos dos cantadores de viola, que lhe franqueou os primeiros contatos com as artes poéticas. Através da audição de cordéis lidos por pessoas alfabetizadas, quando ele ainda não o era, pôde experimentar a beleza e o fascínio pela poesia que o acompanhariam pelo resto da vida. Esta experiência foi a porta de entrada para uma incursão formativa pelo universo da poesia oral. Foi de ouvido que aprendeu ritmo e metrificação, recursos que seriam usados na poesia de bancada, a poesia não improvisada que constitui a maior parte de sua obra, ao lado da poesia dos repentes que também cultivou nas cantorias.

No entanto, apesar desta dívida para com o cordel, Patativa escreveu poucos folhetos.

Primeiramente, ficou muitos anos isolado na Serra de Santana, no Ceará, num período fecundo quando compôs grande parte de sua obra, mas não chegou então a publicar nenhum cordel, apesar do número significativo de poemas que já acumulara. Sua estréia literária só acontecerá com a publicação do seu primeiro livro *Inspiração nordestina*, em 1957.

Depois desta estréia, publicou alguns trabalhos em folhetos. Estes foram posteriormente reeditados totalizando treze cordéis. Segundo esta iniciativa editorial da Universidade Federal do Ceará, seria este o número de cordéis de sua autoria. No entanto, vale ressaltar, que seja do ponto de vista formal, seja em perspectiva estrutural, este conjunto de textos não corresponde a um conceito rigoroso de cordel. Muitos deles, na falta de certas características, seriam cordel unicamente enquanto gênero editorial. São produções que apenas fazem uso do formato dos folhetos, mas, ou estão distantes do espírito dos textos que

constituem a literatura de cordel, ou fogem-lhe aos padrões formais de estrofes, esquemas rítmicos e número de páginas.

Estamos diante de duas alternativas. Se considerarmos o cordel como um gênero editorial, então Patativa raramente se valeu dele; desde a estréia sua obra conheceu a divulgação em livro, enquanto isso alguns poucos poemas como *A triste partida*, *Emigração* ou *Saudação ao Juazeiro do Norte*, que já tinham sido publicados em livro, foram também divulgados em folhetos. Se considerarmos o cordel como um gênero poético, será preciso reunir-lhe um conjunto mínimo de características que o definam, e então, ver-se-á que o poeta escreveu textos com tais características, mas poucos. Neste caso podemos mencionar os folhetos *A lâmpada de Aladim*, *Abílio e seu 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*.

Quais seriam os elementos mínimos cuja presença nos permite reconhecer um texto da literatura de cordel? Não é uma resposta simples. Vou aqui passar em revista a resposta ao problema que vem sendo dada segundo diferentes diretrizes de estudos, e ao final ver se é possível combinar algumas destas características, mesmo quando oriundas de perspectivas distintas para assim melhor circunscrever o objeto.

Falando em termos mais tendenciais que exclusivos, podemos dizer que um dos traços do caráter popular do cordel, está em ser ele uma poesia narrativa. Outras modalidades de texto que não o narrativo aparecem em folhetos, mas neste caso seria melhor falar em fórmula editorial antes que em cordel. Esta narratividade se configura segundo alguns parâmetros, como “seleção vocabular de fácil compreensão e unidade de tema”¹, e ainda espontaneidade, enredos bem articulados numa relação de continuidade de causa e efeito, favorecendo uma recepção acessível e sem embaraços mesmo pelos ouvintes menos acostumados. Estes traços

¹ Abreu, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos* ALR Unicamp, 1999.

configuram uma mimese cujos narradores operam com um nível de redundância que franqueia de forma transparente a intelegibilidade do discurso para um público formado e vivendo num contexto em que têm proeminência os códigos da cultura predominantemente oral. Esses elementos que devem se fazer presentes num texto de cordel, são os de uma poesia popular *latu senso*. Vale dizer, ocorrem num conjunto de produções mais extenso que o universo particular do cordel, exemplo disto é a própria obra de Patativa do Assaré que segue esses pressupostos em sua totalidade, mesmo naquela sua porção em que o poeta move-se num universo distinto da literatura de cordel.

Ainda nessa perspectiva convém ressaltar que os elementos responsáveis pela boa narratividade devem ser expressos em formas estróficas e esquemas de rimas consagrados pela tradição. O conhecimento prévio das formas em que se expressa o poeta é fator concorrente para a criação de laços de empatia, assim como a rima é um apoio mnemônico que facilita a memorização e a própria compreensão do texto nos meios onde há um predomínio da difusão performática. Neste sentido, a literatura de cordel nordestina há muito consagrou no plano das estrofes a tríade composta por sextilha, septilha e décimas, cada uma com um esquema de rimas peculiar, assunto de que me ocuparei mais detalhadamente num capítulo dedicado às formas poéticas. Por hora vale ressaltar que os cordelistas nordestinos fixaram-se nestas estrofes e a frequência de sua utilização da mais empregada para a menos segue a ordem em que foram nomeadas; a maioria absoluta dos folhetos é escrita em sextilhas com esquema de rimas *x a x a x a*, e em quantidade decrescente aparecem a septilha e a décima. Neste particular, como veremos adiante, reafirma-se a diferença de Patativa do Assaré com relação a essas práticas. Na sua obra a estatística de utilização das estrofes é rigorosamente inversa a essa da literatura de cordel e, além disso, ele recorre com grande frequência a formas típicas de outras poéticas.

Classificações temáticas da literatura de cordel

Literatura de cordel é uma expressão cujo emprego foi se expandindo, e vem sofrendo redefinições, pequenos ajustes de acordo com o contexto cultural em que a expressão passa a ser empregada. É o que podemos verificar na transposição do fenômeno de Portugal para o Brasil.

Muitos estudiosos tentaram circunscrever o fenômeno por meio de um enfoque conteudístico, procurando descrever e enumerar o conjunto de temas tratados nesse tipo de literatura. As tentativas nesse sentido apresentam inúmeros problemas, e se em algum sentido podem ajudar o leitor a aproximar-se do universo do cordel, o fato é que essas classificações não conseguiram se estruturar em torno de categorias consistentes e inclusivas o bastante para darem conta da complexidade do objeto que revela a toda hora os limites e a precariedade da abordagem temática.

Apresento a seguir, a título de exemplo, duas classificações. As de Manuel Diegues Junior e Ariano Suassuna. Nos anexos deste trabalho, apresento outras oito classificações temáticas da literatura de cordel.

Manuel Diegues propõe o seguinte:

Temas tradicionais: a) Romances e novelas; b) contos maravilhosos; c) histórias de animais; d) anti-heróis; e) tradição religiosa.

Fatos circunstanciados ou acontecidos: a) de natureza física; b) de repercussão social; c) cidade e vida urbana; d) crítica e sátira; e) elemento humano.

Cantorias e Pelejas

Ariano Suassuna, o que segue:

Ciclos:

1) heróico ou épico;

- 2) do maravilhoso;
- 3) religioso e de moralidades;
- 4) cômico, satírico e picaresco;
- 5) de circunstâncias;
- 6) de amor e fidelidade;
- 7) político;
- 8) de problemas sociais;
- 9) as pelejas e os desafios.

As tentativas de classificação por temas da literatura de cordel têm demonstrado, na proliferação de sistemas classificatórios, a dificuldade deste caminho, assim como têm evidenciado a larga margem de subjetividade implicada na construção de tais sistemas. Apesar de já terem sido propostos cerca de dez tipos de classificação por tema, não se chegou a nenhum consenso. Nessa dezena de sistemas há muita repetição, imprecisão nos limites entre as categorias, complementaridade, e apesar da freqüente superposição ou redundância de critérios é comum a impossibilidade de classificar um folheto em apenas uma categoria uma vez que muitas narrativas apresentam mais de um tema. Assim, parece que pela via temática é impossível criar um sistema definitivo e suficientemente inclusivo que dispense os outros.

O problema mostra-se mais difícil de ser enfrentado na literatura de cordel portuguesa do que na que se desenvolveu no Brasil. O cordel em Portugal se espalhou por um arco temático muito mais vasto, o que se fazia acompanhar de igual diversificação de formas literárias a que podiam lançar mão os autores. Em Portugal escreveram-se as chamadas histórias tradicionais, inspiradas nas aventuras de cavalaria, as mesmas que depois seriam recriadas e reproduzidas no Brasil. Havia também folhetos com poemas e baladas, e ao lado destes, uma variedade desnorteante de textos desde vidas de santos, orações, peças de teatro, almanaques, horóscopos até receitas culinárias. Observe-se que é difícil encontrar um denominador comum a este conjunto de textos, que diferentes no conteúdo, ainda misturavam

além de gêneros literários, poesia e teatro, por exemplo, e modalidades de texto como a prosa e o verso.

Acrescente-se a isso que era difícil até defini-lo como literatura popular uma vez que os livretos em Portugal dirigiam-se a todas as classes sociais, tanto às populares quanto às elites. E não apenas porque estas tivessem gostos iguais àquelas, mas a própria literatura culta, em versões originais, chegou a ser divulgada por meio destes livretos, além de Gil Vicente, autores como Goethe, Camões e Zola tiveram obras editadas e vendidas em formato de cordel². Diante desta profusão de temas e formas literárias, em que é impossível encontrar um elemento unificador, já houve quem propusesse tomar a literatura de cordel em Portugal antes como uma fórmula editorial do que como um gênero literário.

No Brasil a situação é um pouco diferente. Do confronto das duas literaturas, verifica-se uma especialização no cordel nordestino que implica simultaneamente redução num sentido e expansão em outro. Há redução na medida em que nossa literatura de folhetos desconhece por completo o cordel em prosa. O nosso é unicamente em verso e, além disso, é uma literatura predominantemente narrativa. A combinação destes fatores reduz bastante o espectro temático e formal abrangido. Ficam de fora as vidas de santo, os horóscopos, as receitas culinárias, o teatro, mas por outro lado, no nosso cordel houve uma multiplicação dos ciclos temáticos, com uma proliferação de personagens que compõem uma nova galeria de heróis muito mais numerosos do que vamos encontrar na literatura de cordel de toda a península ibérica.

Refletindo sobre essa questão, Ariano Suassuna esclarece:

“Creio, porém, ainda hoje, que, no todo, Gustavo Barroso tinha razão, e estava em caminho mais correto do que aqueles que distribuem os folhetos nordestinos em torno não de *assuntos*, e sim de *personagens*, com o “ciclo Antonio Silvino”, o “ciclo de Lampião”, “o ciclo de Padre Cícero”, etc. Os eruditos ibéricos agiram assim em relação ao seu Romanceiro, com o “ciclo do Cid”, o “ciclo dos Infantes de Lara”, etc. Mas é que o Romanceiro ibérico só conta

² Abreu, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. ALR Unicamp, 1999.

quase que só com o ciclo que, entre nós, seria o heróico. Por isso, é explicável que assim fizessem. Mas o nosso Romanceiro é muito mais rico e variado, principalmente porque é vivo e atuante, cheio de força e vitalidade nos dias de hoje, e não somente uma sobrevivência arcaica, como lá.³

Estes dois esquemas classificatórios por tema, acima apresentados, servem, no caso do estudo da obra de Patativa do Assaré, mais para enfatizar o que não aparece em sua obra do que para descrever fidedignamente o que ela apresenta de original. Tomando a classificação de Manuel Diegues Júnior, sobre o primeiro tópico, **Temas tradicionais** podemos desconsiderar os itens a) *Romances e novelas* e b) *Contos maravilhosos*. O descarte destes itens decorre da escolha de Patativa pela criação de uma obra o mais original possível, em que os enredos e mitos de suas narrativas sejam de sua própria autoria. Não se sentia motivado em versejar criações alheias, creio que isto explica sua abstenção deste tipo de produção. Vale citar a exceção que fica por conta do seu cordel *A lâmpada de Aladim*.

Do esquema de Ariano Suassuna podemos descartar de saída aquele que é comum ao esquema anterior, o ciclo maravilhoso, outros, porém devem ser entendidos num sentido bem particular quando empregados em relação à obra de Patativa, são os casos do ciclo heróico, de cuja singularidade trato, mais adiante, ao confrontar as narrativas do poeta com as *histórias de luta* do nordeste. O mesmo vale para ciclos como o de moralidades, ou de circunstâncias, muito pouco aplicáveis à obra do poeta.

Uma última observação sobre a serventia das classificações por temas. Os temas tomados em abstrato dizem muito pouco da obra que se procura conhecer. Só têm serventia para esta finalidade quando contextualizados e analisados rigorosamente dentro do sistema poético do autor. Isto decorre em parte do fato de que os temas da literatura são em geral universais, são os grandes problemas e assuntos da vida humana, sempre os mesmos, sujeitos

³ *A compadecida e o romanceiro nordestino in Literatura popular em versos – Estudos/* Manuel Diegues Jr. (et al.) Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP; R.J. Casa Rui Barbosa, 1986.

às vezes a variações de enfoque e a sutis e significativas mudanças de tons decorrentes da ambiência social ou do contexto histórico em que trabalham os autores.

Métodos de abordagem estrutural da narrativa.

Os métodos de abordagem estrutural da narrativa chamam a atenção para o compromisso dos autores de cordel com a transmissão de uma moral, as narrativas estariam sempre procurando reafirmar os valores éticos da comunidade através da encenação de uma luta entre princípios opostos do bem e do mal, o que se configura por meio de um tipo de desenvolvimento narrativo que segue a grosso modo os esquemas desvendados por Vladimir Propp ao estudar os contos maravilhosos. Trata-se da trajetória percorrida por um herói a quem cabe o trabalho de reparar um dano sofrido, mas ele só terá êxito nessa missão se for capaz de dar respostas certas nas provas a que será submetido; sua luta tem por objetivo defender e resgatar valores fundamentais do grupo que se acham sob a ameaça de forças adversas. A situação parte de um equilíbrio inicial que é rompido, prossegue através do desequilíbrio e volta ao equilíbrio, segundo o esquema⁴ abaixo:

1 2 3 4 5 6

Pacto → prova → resposta → contra-resposta → julgamento → pacto reafirmado

Este esquema dos seis passos é trabalhado por Candice Slater em *A vida no barbante*.

A autora apresenta um quadro em que estes seis passos podem sofrer variações segundo os participantes do pacto sejam ambos humanos ou um divino e outro humano. Reproduzo a

⁴ ... o folheto inicia pintando um quadro de harmonia (1), que reflete o cumprimento de obrigações morais e materiais implícitas na combinação. Inevitavelmente esta harmonia inicial é ameaçada quando um participante do acordo se defronta com (2) uma prova, que representa não apenas um julgamento de caráter dele mas do poder e legitimidade do pacto. Sua (3) reação, seja certa ou errada, gera uma (4) contra-resposta pelo outro participante, e o corpo do texto ... revela uma série destas ações de vai-e-vem, que chegam ao auge no momento do (5) julgamento quando o certo é recompensado e o errado punido. A estória fecha com uma reafirmação do pacto inicial. **Slater, Candice.** *A vida no barbante: a literatura de cordel no Brasil*. Civilização Brasileira, 1984.

seguir as duas primeiras categorias do quadro, aquelas cujos participantes do pacto são ambos humanos, pois são, segundo me parece, as que poderiam ter alguma relação com as narrativas de Patativa do Assaré.

As duas primeiras categorias estão abreviadas com as letras H C (significa dois participantes humanos, e ambos dão respostas certas) e H E (os dois participantes humanos, um deles dá resposta errada).

Os folhetos que seguem o esquema exposto na primeira categoria H C correspondem de modo geral às *Pelejas poéticas*. Neste caso as regras do concurso poético seriam o pacto, a competição é um acordo reconhecido entre as duas partes para representar de uma certa maneira diante de uma platéia real ou pressuposta. Os contendores estão subordinados a regras e o público é o juiz. “Se ambos os contendores portam-se de acordo com suas reputações (e as expectativas da platéia), o ‘assalto’ terminará em um empate.”

A segunda categoria do quadro abaixo nos interessa mais particularmente, pois creio que ela pode nos dar a medida do afastamento ou da diferença de Patativa do Assaré em relação a este esquema, que é afinal mais um modelo de caracterização do cordel.

Trata-se agora da categoria em que há dois participantes humanos e um deles dá a resposta errada. “Esta categoria HE abrange a maior parte das histórias que tradicionalmente têm sido rotuladas como ‘sátira social’”. São histórias que enfocam aspectos da ordem social, dando destaque aos abusos do poder com um olho voltado para a punição e reforma. “Nessas narrativas, diz Candice Slater, o membro socialmente inferior de um pacto implícito põe à prova o superior” e ainda: “significativamente, nos encontros poéticos que recaem nesta categoria, o vencedor é normalmente o que está por baixo”.

	HC	HE
1 Pacto	A e B são iguais - harmonia inicial (A e B são protagonistas e principais membros do pacto)	A é socialmente inferior a B – harmonia implícita (A e B são protagonistas e principais membros do pacto).
2 Prova	A testa B	A testa B, após B provocar A.
3 Resposta	B responde corretamente, Portanto testando A	B mostra falta de julgamento, comportamento inadequado Em resposta à prova.
4 Contra-resposta	A responde corretamente, Portanto testando B	A "pune" B, geralmente pelo ridículo.
5 Julgamento	O resultado é um empate, subtendendo satisfação mútua.	Tentativa de B para retrucar, acarreta perda material e/ou humilhação.
6 Reafirmação do pacto	A e B seguem seus respectivos caminhos como iguais, deixando a comunidade Contente -- harmonia.	B tem a posição reduzida, a harmonia é restaurada.

A primeira das categorias acima pode corresponder a um esquema próximo ao das *pelejas* poéticas fictícias utilizado por Patativa do Assaré, na composição de alguns poemas, cito como exemplo *No terreiro da choupana*, *Conversa de matuto*, *Bertolino e ZéTingó* e *Encontro de Patativa do Assaré com a alma de Zé limeira*. Destes quatro textos, somente os dois últimos são propriamente *pelejas* poéticas fictícias. A forma de alternância entre as falas dos interlocutores é a típica do desafio, a fala de um sucede a do outro, estrofe a estrofe. O debate termina empatado, pois nenhum dos dois contendores mostra-se superior ao outro,

nenhum lança uma pergunta ou argumento que deixe o outro sem saída. Já nos dois primeiros textos, embora haja o emprego da alternância de falas entre dois interlocutores, cada interlocutor não toma a palavra logo após uma unidade de fala do outro, como nos desafios. Em *Conversa de matuto* encena-se um diálogo entre personagens que expressam pontos de vistas diferentes, mas a fala do primeiro é exposta ao longo de dez estrofes sem que o outro interfira, depois vem a resposta em treze estrofes, sem mais qualquer manifestação do primeiro interlocutor. As falas de cada participante são desenvolvidas e apresentadas em blocos inteiros sem alternância estrofe a estrofe.

O poema *No terreiro da choupana* fica numa situação intermediária quanto ao aspecto da exposição da fala de cada personagem. Os dois amigos estão conversando sobre vários assuntos no terreiro da casa de um deles. O conjunto dos assuntos tratados parece ter uma interessante lógica subjacente. O primeiro tema é a conquista da lua pelo homem; Zé Granjeiro acha que tal notícia é pura mentira, Parafuso explica-lhe em metáforas e linguagem matuta, como este feito científico foi possível. Depois, os dois amigos, sentem vontade de tomar um cafezinho, mas o pó acabou, surge, então, na conversa o tema da carestia e penúria em que vive o povo, sem dinheiro para comer. Na esteira desta queixa emerge o problema que toca de perto aos dois personagens o da falta de terra para os trabalhadores do campo explorados pelos grandes fazendeiros. O próximo assunto versará sobre as guerras que andam assolando o mundo, mencionam-se duas, a do Vietnã e a do Oriente Médio. E o poema conclui como um suspiro de desalento por esta situação calamitosa em que vive a humanidade mergulhada. Este conjunto de assuntos variados torna-se repertório conhecido dos interlocutores, conforme diz o poema, graças à audição de programas de rádios, onde os dois amigos tomam conhecimento destas atualidades. O percurso temático, a seleção e a sequência em que são apresentados os tópicos, são interessantes na medida em que partindo de um feito admirável e quase inacreditável, no contexto, a chegada do homem à lua, os dois matutos,

muito ligados à vida concreta e cotidiana, não se deixam hipnotizar ou anestesiarem por conquista tão vistosa e incrível e voltam os olhos de forma crítica para todos os malefícios e carências que proliferam em sua volta, numa montagem de fragmentos eloqüente que parece, ao pôr o dedo na ferida, lançar uma grande interrogação sobre a validade de voltar o homem os olhos e seus artefatos em direção ao céu se aqui embaixo anda tudo no maior dismantelo, e os governantes não conseguem garantir os direitos mínimos para todos, até aquele mais fundamental, o da própria vida?

No caso deste poema que acabo de comentar, pergunto-me se o esquema proposto se aplicaria. Há dois homens conversando, um parece mais instruído ou informado que o outro, mas nada há de semelhante a uma disputa entre os dois, e creio que a visão crítica que afinal se afirma não seria apropriado descrevê-la como um esquema pergunta-resposta certa a uma prova.

Uma vez que a categoria HC, descrita acima, pressupõe um empate, já que os dois contendores dão respostas certas às questões ou às provas, somente os dois últimos poemas preenchem este requisito. Em *Bertolino e Zé Tingó* dois amigos conversam sobre o papel desempenhado pela mulher na vida do homem; um defende o ponto de vista de que a mulher representa um perigo para o homem, e enumera situações típicas vividas ou vistas em que o amor entre homem e mulher é fonte de sofrimento e desorientação; o outro defende a mulher e o amor que ela pode dar, e igualmente o personagem declina um conjunto de argumentos e situações que corroboram seu ponto de vista. O fato é que nenhum vence o outro, até porque fica claro que os dois pontos de vista são rigorosa e contraditoriamente verdadeiros e expressam experiências diferentes.

Em *Encontro de Patativa do Assaré com a alma de Zé Limeira*, os dois poetas se batem num duelo poético que não é vencido por nenhum deles. Este empate é enfatizado nos versos finais em que Patativa, autor desta peleja fictícia, mostra que não foi vencido, mas

louva a perícia do grande colega com quem se orgulha de ter se batido numa peleja entre iguais. Nestes dois textos, os dois contendores acabam empatados, o que significa que ambos deram as respostas certas, ou, melhor dizendo, como se trata de desafio ambos seguiram as regras da cantoria e nenhum encurralou o outro com uma pergunta sem resposta.

Coisa diferente se passa com a segunda categoria. A autora chama a atenção de que neste segundo modelo em geral vence aquele que está por baixo e que é inicialmente humilhado pelo elemento cobiçoso e orgulhoso. A categoria é exemplificada com o folheto *Proezas de João Grilo*, em que o Grilo, chamado de velhaco, figura como aquele que está por baixo e que reverte a situação, humilhando, por exemplo, o padre que lhe pede água e a quem o “pícaro” dá-lhe o líquido misturado com urina; além desta, é referida a outra cena em que Grilo, por baixo do confessional, atira um lagarto que sobe pela perna do padre. Acho problemático ver na figura deste padre ou do vaqueiro a quem João Grilo também engana e ridiculariza, pelo menos da forma como a narrativa representa estes agentes, personagens que possamos associar à cobiça, à desatenção ou ao orgulho. Feita esta ressalva, o esquema que descreve uma narrativa em que o que está por baixo consegue reverter a situação, lembra dois poemas de Patativa: *As façanhas de João Mole* e *As proezas de Sabina*. Aqui, num certo sentido, podemos dizer que a sátira se configura na reversão das expectativas. Isso fica mais patente no caso de João Mole, que como o próprio nome indica, era um homem frouxo que levava diariamente surras violentas da mulher e da sogra que muito se divertiam com isso. Até que um dia, o João decide mudar e reagir, e então a situação inverte-se, ele dá uma tremenda surra nas duas mulheres, assume o governo da casa e conquista o respeito e até o amor da Zizi, sua mulher, e, para coroar a completa reviravolta, muda de nome e entra no bando de Lampião. Já Sabina é pessoa valente desde o início, sempre de cara fechada para os pretendentes, aceita a proposta de casamento que lhe faz João Pompeu. Apesar do seu jeitão sempre carrancudo, ela e o marido vivem durante muito tempo em paz e harmonia, até que

um dia Sabina resolve implicar com as cachaçadas do companheiro e marca hora para ele chegar em casa. Indignado João Pompeu afronta a mulher e, certa ocasião, depois de chegar tarde da noite e bêbado às quedas leva uma sova tão violenta da mulher que passa dias acamado, só saindo do quarto porque a mulher o obriga. Muda então seu regime de vida e faz tudo o que a mulher determina, fica tão covarde que se põe a varrer a casa e cuidar das crianças, e, segundo o narrador, ficou faltando apenas dar de mamar para virar mulher de vez. Como se pode notar, as duas estórias apresentam uma simetria no que se refere aos gêneros masculino e feminino. Num caso a mulher assume o definitivo mando da casa, no outro, é o homem que o faz, destronando a mulher e a sogra que o oprimiam.

No entanto, parece-me limitado o alcance descritivo desta categoria, na medida em que através dela a autora busca abranger as narrativas em que um oprimido se defronta com um poderoso e o primeiro acaba triunfando sobre este último. Nas duas estórias de Patativa, a oposição entre os personagens é praticamente doméstica, e o esquema, então, se aplica em grande parte. É fato, porém que, na obra de Patativa, nem toda narrativa de sátira terá este esquema de virada da situação ou esta volta por cima por parte de quem está por baixo, e menos ainda isto ocorre quando está em jogo uma oposição que implica diferença social e opressão econômica. Quando isto ocorre este esquema não dá conta ou não descreve o modo como Patativa conduz as narrativas deste tipo.

Tratando deste caso da segunda categoria, aquele em que um matuto é oprimido e o assunto é tratado com humor, mas, diferentemente do proposto neste esquema, não há triunfo do inferior, sirvam de exemplos, poemas como *A maió decepção* e *Maria Tetê*, ou mesmo *A escrava do dinheiro*. Em todas estas narrativas o espertalhão, pessoa da mesma ou de outra classe social do matuto passa-lhe a perna e ganha a parada, infligindo perdas importantes à sua vítima através de calotes ou pura traição afetiva, e a vítima derrotada é sempre o matuto ingênuo, puro, confiante e desarmado.

Mas no esquema estudado por Candice Slater, estes caipiras ou matutos deveriam ganhar sempre, e assim aconteceu por muito tempo, diz a pesquisadora, ocorre, no entanto, acrescenta ela, que ultimamente têm aparecido muitas narrativas em que o matuto perde, é passado para trás. Ora este é exatamente o caso com que nos deparamos na obra de Patativa do Assaré. Mais do que reconhecer que isso se deva a mudanças das condições sócio-econômicas, parece-me importante assinalar uma mudança de perspectiva importante na atitude crítica e visão de mundo do poeta que abandona aquele esquema compensatório que enaltece o oprimido compensado-o por meio de um enredo generoso, por outro mais duro de engolir, porém mais realista, o qual parte do conhecimento de que nas condições de dominação vigentes, o lado fraco, ainda mais quando pouco ou nada politizado, leva sempre a pior. E no trabalho dos poetas que puderam dar esta virada, e Patativa do Assaré certamente está entre eles, não vejo como possamos reconhecer o funcionamento de um esquema binário ou maniqueísta do tipo o bem contra o mal, sempre terminando com a segurança tranquilizadora de que o bem triunfará sobre o mal. Muda muita coisa quando um poeta popular abstém-se de propagar este esquema consolador e parte para uma denúncia crua e realista, onde não há lugar para esperanças fáceis. Parece ser justamente o contrário o que os poemas de Patativa procuram denunciar, alertar e propagar com perplexidade, o fato de que o mal, a mentira, a exploração e a opressão há muito vêm levando a melhor neste mundo.

Se em *A vida no barbante* põe-se em destaque este esquema operando sobre a sátira, pois a vitória do oprimido se daria com o vexame e a exposição ao ridículo do espertalhão, no livro *Cordel – do encantamento às histórias de luta*, que também trabalha numa perspectiva dos estudos estruturais da narrativa, Maria José Londres analisa textos de cordel em que homens pobres oprimidos, mas corajosos, enfrentam seus opressores mais poderosos e ricos de cabeça erguida, e graças a qualidades excepcionais de força e coragem acabam triunfando sobre estes adversários e até conquistando-lhes o reconhecimento, o que em alguns casos

significa o direito de casar com a filha do fazendeiro. Se no primeiro caso era a sátira, neste agora, são as histórias de luta, mas nos dois casos estamos frente a narrativas em que a vitória do mais fraco, dá-se por meio de viradas espetaculares, uma vez que a desproporção de recursos das duas partes é grande. Tais intrigas têm um caráter romanesco ou fantasioso, e sua função ideológica parece ser a de um paliativo compensatório, e mesmo enganoso. Mas não é o momento de julgar, mas tão somente de apontar a distância ou a diferença entre a poética de Patativa do Assaré e estas características de certa vertente do cordel enfatizada pelos estudos de estrutura da narrativa.

As narrativas estudadas por Maria José Londres mostram-se como o desenvolvimento e realização de um confronto entre ”o homem pobre, forte e corajoso” e o “fazendeiro rico, dono de terras e de gado” sempre rodeado por seus capangas. Em tais narrativas o pobre valente e corajoso jamais se submete ao poderoso proprietário. Após uma seqüência de lutas, muitas escaramuças e reveses, o pobre corajoso derrota os capangas, e com isso dá demonstração cabal e inequívoca de seus altos méritos, conseguindo dobrar a antipatia do adversário rico que em reconhecimento da coragem do herói acaba concedendo-lhe a mão de sua filha em casamento. Tomando como traço comum a este conjunto de narrativas, o enfrentamento do pobre contra o rico, aquele corajoso e valente, este poderoso e cruel, e evoluindo o conflito no sentido da vitória do pobre corajoso, que assim afirma seu valor diante do adversário, o que parece mover tais enredos é a necessidade de afirmação de certos valores por meio de um pensamento desejante que engendra percursos narrativos de fundamentos antes míticos do que realistas.

Esta estrutura de enredo não a encontraremos em Patativa. As narrativas de folhetos denominadas pela autora *Histórias de Lutas do Nordeste* enquadram-se no Círculo heróico ou épico. Tomando o sentido de épico na sua acepção mais tradicional, entendo que não se aplicaria às produções do nosso autor.

Em que consistiria a diferença das *Histórias de Luta* e as *narrativas de conflito entre ricos e pobres* como foram desenvolvidas por Patativa?

Tomemos como exemplo de histórias de conflitos entre ricos e pobres, na obra de Patativa do Assaré, quatro poemas: *O caçadô*, *Uma triste verdade*, *Vingança do matuto* e *História de uma cruz*. Os quatro desenvolvem histórias de conflitos pela posse ou pelo direito a trabalhar na terra e terminam todos com a derrota do agricultor pobre, que é escorraçado, oprimido ou morto pelo patrão, rico e proprietário. Em *Uma triste verdade*, o narrador nos conta como após arrendar uma parte da terra do fazendeiro *J. Veloso*, e nela fazer inúmeras benfeitorias, deixando aqueles sítios bonitos e produtivos, a transformação operada pelo seu trabalho despertou a inveja e ambição do proprietário. Este, numa luta desigual, move contra o pobre uma implacável perseguição a que não faltam ameaças de morte e cujo desfecho é a expulsão do agricultor, obrigado a abandonar o Ceará, e mudar-se para o Maranhão, lugar distante da terra natal, de onde nos narra a sua infeliz história.

Em *Vingança de matuto* o narrador conta ao amigo Chico como um certo Benedito, ambicioso e com dinheiro suficiente para contratar o trabalho de advogado experto e desonesto, conseguiu tomar o sítio do seu pai, o qual, após ser expulso da terra onde trabalhava, vagueou em desamparo pelo mundo e acabou morrendo de desgosto. O poema indica que ambas as partes, tanto o rico como o pobre, recorrem à justiça, cada lado chega a contratar um advogado. Fica evidente, no entanto, a inferioridade dos recursos de que dispunha o lado do narrador:

*Duas vaquinha de nós comê leite
E o burro Azeite, corredô e bonito
Meu pai gastou, pra defendê seu lado
E o resurtado foi perdê seu sítio*

Vale registrar que resultado adverso ocorre mesmo possuindo a parte derrotada documento de propriedade que deveria lhe garantir os direitos, mas seu documento é

desqualificado e anulado por fraude do advogado defensor do lado mais forte. Ao pobre derrotado só resta então a esperança de que após a morte o experto Benedito pague o pecado da sua trapaça queimando nas caldeiras do inferno.

Em *História de uma cruz*, impressionada pela visão de uma cruz à beira da estrada e pelo ajuntamento de pessoas e orações que em volta dela costumam acontecer, uma criança pede ao pai que lhe conte o caso que motivou a colocação daquele marco. O pai narra então ao filho a morte de um rapaz solteiro, Zé Morão, agricultor pobre que morava na terra do patrão em companhia da mãe, e cuja presença a certa altura incomoda o dono das terras que recorrendo a diversos expedientes para desalojar o outro, diante de sua resistência termina por assassiná-lo com um tiro de rifle numa emboscada.

No poema *O caçadô*, um agricultor teve um pedaço de seu pequeno sítio incorporado às terras de vizinho, latifundiário poderoso, que só não mata o pobre roceiro porque este se resigna e recolhe-se ao magro quinhão de terra que lhe sobrou após a usurpação praticada pelo proprietário rico. O personagem pobre é agora obrigado a sobreviver por meio da caça já que a nesga de terra que lhe restou é insuficiente para que nela plante uma roça capaz de prover as necessidades da sua família

Como vimos, sempre que há o confronto do camponês pobre com o fazendeiro rico este último vence. Comparando os dois tipos de narrativas, as chamadas *Histórias de luta do Nordeste*, estudadas por Maria José Londres, e os enredos de conflito entre agricultores pobres e proprietários ricos tal como se apresentam na obra de Patativa a diferença é completa. Cabe-nos analisar estas diferenças sobre um pano de fundo histórico e sociológico tanto no âmbito da sociedade em si mesma como no âmbito do desenvolvimento interno e paralelo das formas poéticas.

A autora analisa o texto de cordel *O sertanejo Antônio Cobra Choca*, tomado-o como exemplo de história de luta com componente econômico e erótico. O componente econômico

resulta da presença de uma relação expressa entre pobre-rico, empregado-empregador, como se dá no folheto. Já o componente erótico ocorre quando há uma união amorosa, um casamento, vinculado à narrativa; isto implica dizer que um rapaz casa-se com uma moça que ele conhece no decorrer de suas ações durante a narrativa, não é a circunstância de um casamento citado apenas no epílogo, numa relação posterior e externa ao entrecho.

Resumo do folheto *O sertanejo Antônio Cobra Choca*:

Havia no sertão das Alagoas um coronel de nome Vicentino, malfeitor, grande proprietário, beneficiário de grupos armados a serviço de ricos fazendeiros. O coronel era dono de um Engenho onde praticava toda sorte de violência e arbitrariedade. Deflorava moças e depois assassinava seus pais, desrespeitava as mulheres casadas, explorava e humilhava seus trabalhadores, e para poder praticar sem resistências estas crueldades todas, rodeava-se de um grupo de capangas que garantiam sua defesa e segurança. Do alto sertão parte, fugindo da calamidade da seca, o valente sertanejo Antonio Cobra Choca. Após despedir-se de parentes e conterrâneos segue viagem sem rumo até ir dar no engenho do coronel Vicentino. Aí, desentende-se com um capanga da fazenda a quem vence com facilidade, e por isto é chamado à presença do poderoso Vicentino que quer conhecer o autor da façanha. O coronel reconhecendo o valor do sertanejo o contrata como empregado. Mas logo Cobra Choca envolve-se em novas encrencas. Elogia as pernas de Isabel, filha do patrão. Convocado à sua presença para explicar-se, o valente Cobra Choca não se intimida e confirma tudo o que dissera. Diante desta coragem o coronel o elogia e perdoa. Mas o sertanejo já tramou uma fuga com a filha do patrão, os dois querem casar-se e sabendo que o pai da moça não consentiria, vêm nesta estratégia a única oportunidade de realizarem seu sonho. Depois da fuga dos jovens, o coronel sai a persegui-los à frente de uma tropa de capangas fortemente armados com o intuito de matar os dois fugitivos que ousaram afrontar o poder do cruel proprietário. Antônio Cobra Choca vence e mata todos os capangas, deixando vivo apenas o coronel Vicentino, que não tendo outra alternativa e reconhecendo o grande valor do empregado e adversário consente no seu casamento com sua filha Isabel. O sertanejo corajoso tem seu valor reconhecido e termina aliado do poderoso sogro.

A valentia dos pobres nas *Histórias de Lutas* tem um quê de heroísmo romântico, heroísmo épico e mítico, o que nos leva a postular que estamos diante de princípios estéticos

alinhados com a fantasia que confina muitas vezes com o romanesco. Já as histórias de conflito sem heroísmo parecem-se com histórias baseadas em princípios de um realismo contemporâneo onde é feita a representação de um mundo prosaico, cenário em que se desenrola o drama sem heroísmo ou com o heroísmo possível, resistência, calculada e sem alarde, praticada pelas classes subalternas, no drama da luta de classes. As narrativas de Patativa não desempenham a função do mito que enleva e fecunda estirpes imaginárias de heróis, mas situa-se no plano da literatura de denúncia e crítica social, que além destas funções de denúncia e crítica volta sua pesquisa para o estudo das camadas morais e psicológicas dos personagens.

Além disso, podemos enxergar no percurso narrativo de Antônio Cobra Choca uma trajetória que parece mais demonstrar a semelhança que a diferença entre os dois adversários, a lógica narrativa do folheto é a da celebração da valentia pela valentia, pouca diferença faz se esta valentia está do lado mais fraco, uma vez que ela se converte em instrumento para guindar o sujeito inferior a um patamar onde ele se iguala e torna-se aliado de seu adversário. É complicado enxergar numa tal trajetória a expressão de uma contra-ideologia da dominação e da opressão de classes, o que em meu entender é possível, no entanto, discernir no caso das narrativas de Patativa do Assaré.

No percurso empreendido até aqui, passei em revista pressupostos das *classificações temáticas*, da *abordagem estrutural*, examinei o cordel do ponto de vista dos fatores externos, *formato, dimensões, número de páginas*, o que significa tomá-lo como fórmula editorial e também do ponto de vista das *formas poéticas*, aí compreendidos tipos de estrofes e esquemas rítmicos. Por toda esta trajetória constata-se um misto de pertencimento e outro de diferenciação da obra de Patativa do Assaré com relação à literatura de cordel. Creio que esta diferença, detalhadamente levantada em relação ao cordel, aplica-se de forma idêntica em

relação à poesia oral como um todo, incluindo aí o intercâmbio do poeta com a poesia dos repentistas e das cantorias.

Encruzilhada: entre a poesia oral e a poesia autoral

Como violeiro repentista que um dia foi e, sobretudo, como poeta de bancada que, no entanto, não recorreu a papel e lápis para compor seus versos, Patativa participa do universo da poesia oral, e prova disto encontramos nas inúmeras marcas de oralidade que proliferam em seus poemas. No entanto, no seu caso, tais marcas servem tanto à postulação de um círculo imaginário de ouvintes, mostrando-nos que o poeta empreende a recriação literária de circunstâncias de comunicação típicas do cordel, quanto mostram o quanto ele continuou a compor para a divulgação performática de sua obra, o que fez até o fim da vida.

Seu dotô me conhece?

Seu dotô, só me parece
Que o sinhô não me conhece,
Nunca sôbe quem sou eu,
Nunca viu minha paioça,
Minha muié, minha roça,
E os fio que Deus me deu.

Se não sabe, escute agora,
Que eu vou contá minha historia
Tenha a bondade de uvi:
Eu sou da crasse matuta,
Da crasse que não desfruta
Das riqueza do Brasi.

A escrava do dinheiro

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

Vaca Estrela, Boi Fubá

Seu dotô, me dê licença
Pra minha historia eu contá.
Se hoje eu tou na terra estranha
E é bem triste o meu pená,
Mas já fui muito feliz
Vivendo no meu lugá.
Eu tinha cavalo bom,
Gostava de campeá
E todo dia aboiava
Na portera do currá.
Ê ê ê Vaca Estrela,
Ô ô ô Boi Fubá

A festa da maricota

Seu moço que vai passando
Com seu maço de papé,
Descurpe eu tá lhe falando,
Mas me escute se pudé.
Apois, quando eu fui oiando
Que lhe vi, fiquei pensando
E sou capaz de jurá,
Logo da premêra vista,
Que o senhor é jornalista
E eu tenho o que lhe contá.

Maria Tetê

Dotô, meu sinhô dotô,
Eu nunca gostei de inredo
Mas vou lhe dizê quem sou
Mesmo sem pedi segredo.
Sou um caboco sem sorte,
Naci nas terra do Norte
E se de lá vim me imbora
E tô no sú do país,
É somente porque fiz
Um casamento caipora.

Apelo de um agricultor

Sou dotô, não lhe aborreço,
Venho é fazê um pedido
E como sei qui mereço,
Espero sê atendido,
Pois ante de lhe dizê
O meu desejo sagrado,
Vou minha historia contá
E o senho vai iscutá
Todo meu palavriado.

A maioria dos seus poemas narrativos traz a invocação de um ouvinte ou interlocutor logo na abertura, como mostram os exemplos acima. Observa-se que na maioria das vezes o outro a quem se dirige o “eu lírico” é um doutor, mas há exceções, como nos casos da *Festa da Maricota* ou de *A escrava do dinheiro*. Estas marcas de oralidade indicam que o poeta apesar de ter toda a obra publicada em livro, jamais abandonou a fatura oral, e sempre compunha tendo em vista a futura divulgação pela performance feita por ele mesmo.

Paul Zumthor, pesquisador suíço da poesia oral enumera cinco operações distintas que são as fases da existência de um poema no âmbito da oralidade:

1. produção
2. transmissão
3. recepção
4. conservação
5. repetição

Define a performance como: “a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e recebida. Locutor, destinatário e circunstâncias se encontram concretamente confrontados” abrange as fases 2 (transmissão) e 3 (recepção), mas se houver improvisação, como ocorre no caso do repente, a performance passa a consistir das três primeiras etapas (operações 1, 2 e 3), incluindo-se, portanto, a produção do poema. Estas cinco operações permitem-nos esquematizar quatro espécies ideais de oralidade:

- 1) “Uma oralidade primária e imediata, ou pura, sem contato com a “escrita”.
- 2) Uma oralidade coexistente com a escrita e que, segundo esta coexistência, pode funcionar de dois modos:
 - a) oralidade mista: quando a influência da escrita aí continua externa parcial ou retardada (existência de uma cultura escrita)

b) oralidade segunda: que se (re)compõe a partir da escrita e no interior de um meio em que esta predomina sobre os valores da voz na prática e no imaginário (existência de uma cultura letrada)

3) Uma oralidade mecanicamente mediatizada, logo diferenciada no tempo e no espaço.

Em toda sociedade dotada de escrita “cada uma destas operações se realiza seja pela via sensorial oral-auditiva, seja por intermédio de uma inscrição exposta à percepção visual”. A combinação destes fatores fornece teoricamente dez possibilidades de comunicação. O regime da oralidade perfeita dá-se quando as operações 1, 2, 3 e 5 são orais auditivas. No pólo oposto dá-se o processo perfeito de escritura quando estas mesmas operações comportem inscrição.

Consideraremos como faz o autor a certa altura de sua exposição como oral toda prática poética em que pelo menos transmissão e recepção passam pela voz e pelo ouvido, nesta circunstância estamos diante de tipos de comunicação em que prevalece a *transmissão oral*. Se ocorrer também que a produção do poema (operação 1) se faça de forma memorial, teremos uma outra situação em que além de mera transmissão estaremos diante de uma circunstância que se caracteriza pela existência de uma *tradição oral*.

A aplicação destas noções ao caso de Patativa do Assaré leva-nos a situá-lo em dois destes tipos de oralidade, já que penso que não são excludentes, mas admitem gradação e se complementam: na categoria da oralidade coexistente com a escrita, e aí nos dois subgrupos em que ela se desdobra, como também na categoria da oralidade mecanicamente mediatizada.

O enquadramento neste último nível não traz maiores problemas. Justifica-se pela existência de sua obra em livro, como também por sua participação em programas de rádio assim como pela gravação em LPs e depois em CDs de poemas e canções com sua própria voz.

A dificuldade situa-se na faixa anterior, a da oralidade coexistente com a escrita. Uma coisa é a situação analisada do ponto de vista do seu público original, aquele para o qual produziu antes da publicação de seu primeiro livro e da consolidação de um prestígio que tornou sua obra conhecida em larga escala também pelo público letrado. Outra é a situação tomando-se como eixo a figura do próprio poeta, se considerarmos a sua singular relação com a cultura letrada, que sempre correu de forma paralela e articulada com a sua prática de poeta do povo. Produziu essencialmente para um público iletrado, as suas performances feitas de recitativos diante de assembléias de ouvintes, foram o meio preferido de divulgação de sua poesia. Consideradas estas circunstâncias o justo é situá-lo no plano da oralidade mista, já que a participação da língua escrita na divulgação e recepção da obra pelo público iletrado era externa e retardada. Mas diante das peculiaridades do próprio autor esse nível não se lhe ajusta com precisão. O poeta era um conhecedor da obra de muitos cordelistas, poetas do sertão e da cidade, assim como de inúmeros autores letrados. Sua relação com a língua escrita já era de grande familiaridade mesmo nos tempos anteriores à estréia literária em livro. Já em seu primeiro livro aparece produzindo sonetos em métrica decassílaba e na norma culta, o que atesta leituras e influências de autores da cultura letrada. Face a esta encruzilhada de fatores qual o elemento que afinal deve prevalecer para determinar se ele situar-se-ia melhor como poeta cuja prática corresponde à oralidade coexistente com a escrita mista ou segunda? Fica aí registrada esta dificuldade que procuro contornar considerando-o como participante das duas espécies de oralidade.

Uma última questão ainda referente às cinco operações da existência do poema. Como poderíamos descrever a prática de Patativa no que se refere à etapa da produção do poema? O seu caso, neste particular, parece-me bastante incomum. Embora dominasse com desembaraço a língua escrita, e com igual mestria nas modalidades cabocla (popular-sertaneja) e culta, o poeta só compunha versos de memória (e isto por mais longo que fosse o poema, alguns

contam com algo em torno de quinhentos versos) vindo a registrá-los somente em circunstância posterior quando já os memorizara por inteiro. Devemos considerar tal poética escritural ou memorial? Salvo melhor juízo, o esquema de Paul Zumthor buscando detectar o grau de oralidade, o que quer saber sobre a etapa de produção é se ela corresponderia a uma oralidade primária, sem contato com a escrita, e este caso se configura quando estamos diante do repente, do improviso, quando a produção dos versos é simultânea ao ato de enunciação, o poema *vai* se construindo na presença do ouvinte. No caso do *Assaré* o verso em repente não é o mais significativo de sua obra, esta prática não o empolgava de fato, pois acreditava que não era compatível com as exigências de uma obra feita para durar no tempo. Tratando de produzir o que considerava a verdadeira poesia, minimizava a importância do repente, mas continuava produzindo de forma memorial, sem auxílio de qualquer inscrição, em solidão e recolhimento. Estas circunstâncias em que realizava a operação 1 são decerto muito diferentes do autêntico improviso, mas, quero crer que em nenhuma hipótese, possa deixar de ser considerado um ato fundamentalmente memorial.

A sua singularidade neste ponto revela-se na diferença de perfil. Ele com a consciência cindida entre o sentimento comunitário e o da própria individualidade distancia-se dos poetas da autêntica poesia oral, que vivem imersos num mundo arcaico e primitivo, onde sentem-se porta-vozes da comunidade e desconhecem o sentimento de propriedade sobre a obra que criam. Mas além deste intervalo a separá-lo deste mundo arcaico comunitário onde ainda não se consolidou o valor e a importância da individualidade, e conseqüentemente da autoria, existe outra diferenciação que é interna à sua poesia. Algo relativo a temas, formas e função social da obra que difere em mais de um ponto da tradição do cordel e da poesia dos violeiros. A classicidade da literatura tradicional, como já dissemos, manifesta-se no princípio da imitação que deve prevalecer sobre o princípio da invenção. Eis o ponto xis da divergência. Patativa sempre fez questão de enfatizar a distância que entendia existir entre o simples

versejador e o verdadeiro poeta. Chamava de versejador todo aquele cujo trabalho limita-se à transposição para o verso de obras escritas por outros autores, mera adaptação de enredos já existentes.

Essa é uma prática como sabemos comuníssima no cordel. Desde seus primórdios no Brasil a reprodução de histórias de origem estrangeira constituiu um veio fecundo desta literatura. Luís da Câmara Cascudo em sua obra *Cinco Livros do Povo* estuda um conjunto de histórias que foram recriados por muitos cordelistas brasileiros. Nos estudos sobre literatura de cordel estas obras são chamadas de romances tradicionais. Têm origem em tradições européias e no Brasil foram transpostos para a forma do verso por nossos poetas do sertão e conquistaram o amor do povo, prova são as contínuas reedições que conheceram através de muitas décadas. Leandro Gomes de Barros, que também era autor de enredos originais, versou dois destes romances: *Roberto do Diabo* e *A Imperatriz Porcina*. Além destes romances tradicionais, outras obras da literatura culta de diversos autores nacionais receberam versões para o cordel. *A Escrava Isaura*, e a *História do índio Ubirajara e o índio Pojucan* são folhetos baseados respectivamente nos livros de Bernardo Guimarães e o outro, em *Ubirajara* de José de Alencar.

Patativa, voltando a atenção e o interesse para a matéria que lhe fornece a vida presente, absteve-se de alguns temas de produção mais copiosa da literatura de cordel, como os romances tradicionais e o cordel sobre acontecimentos, cordel reportagem. Essas são precisamente duas modalidades em que é diminuto o papel da fantasia criadora, não restando espaço para uma produção de cunho autoral.

Deitando raízes na tradição, mas com a atenção voltada para os temas da vida cotidiana, a obra de Patativa do Assaré se alimenta e se enriquece com as contradições que a constituem. A identificação do poeta com os valores tradicionais de um modo de vida arcaico, impregnado de ideais comunitários, está na base de um conjunto de poemas que ultrapassam a

rejeição conservadora ao progresso, perseguindo a utopia de um desenvolvimento humanizador. E fazem isto, muitas vezes, recorrendo ao culto das coisas passadas, fazendo da memória arma de resistência.

Mas o artista que tão bem soube representar tantos quadros da vida comunitária é decididamente um poeta autoral, percebia-se como um indivíduo apartado do grupo, como uma personalidade singular que se sobressai e se destaca. Isso explica os diversos episódios em que o poeta saiu a campo para reafirmar seus direitos e lutar pela propriedade intelectual de sua obra. Esse sentimento do próprio valor deu-lhe a força, o fôlego, a inspiração e a coragem para renovar a própria tradição que o formou. E com isso logrou atualizar os códigos da literatura popular, criando uma linguagem adequada a novas necessidades de expressão de segmentos pouco escolarizados, socialmente excluídos, mas nem por isso menos mergulhados nas contradições da vida contemporânea.

Com Patativa do Assaré, poeta-criador, a literatura do povo revela maturidade seja na desenvoltura e naturalidade com que se articulam em sua obra variantes lingüísticas, temas, imagens e estilo, seja na fecundidade e autonomia dos recursos ficcionais de um autor habilitado a prover de forma autoral as necessidades de fantasia e emoção do seu público.

O corpus do trabalho: explicações necessárias.

O material que forma o *corpus* deste trabalho é extraído dos seguintes livros:

- a) *Inspiração nordestina – Cantos de Patativa*
- b) *Cante lá que eu canto cá.*
- c) *Ispinho e Fulô.*
- d) *Aqui tem coisa.*
- e) *Novos poemas comentados.*
- f) *Ao pé da mesa: motes e glosas.*
- g) *Balceiro.*
- h) *Melhores Poemas* (Antologia)

A mais recente antologia de Patativa do Assaré, *Melhores poemas*, lançada em 2006, pela Editora Global, seleção a cargo de Cláudio Portela, relaciona 21 títulos de obras, algumas de autoria exclusiva do poeta, enquanto outras são coletâneas onde seus poemas figuram ao lado dos de outros autores. A lista que transcrevo chega aos 22 títulos com o acréscimo da própria antologia citada.

- 1) *Inspiração nordestina*. Rio de Janeiro: Borsoi Editor, 1956. (Também editado pela Hedra em 2003)
- 2) *Inspiração nordestina -- Cantos de Patativa*. Rio de Janeiro: Borsoi Editor, 1967.
- 3) *Patativa do Assaré – Novos poemas comentados por J. de Figueiredo Filho*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1970.
- 4) *Cante lá que eu canto cá*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- 5) *Ispinho e fulo*. Fortaleza: Ico, 1988 (Também editado pela Hedra em 2005).
- 6) *Balceiro – Patativa e outros poetas de Assaré*. Organizado por Patativa do Assaré e Geraldo Gonçalves de Alencar. Fortaleza: Secult/Ico, 1991.
- 7) *O que é folclore? Patativa do Assaré e vários*. Fortaleza: Fundação Cultural de Fortaleza, julho/agosto, 1993.
- 8) *Cordéis do patativa*. Caixa com 13 folhetos. Juazeiro do Norte: Lira Nordestina.
- 9) *Aqui tem coisa*. Fortaleza: Secult/Ico, 1994 (Também editado pela Hedra em 2004).
- 10) *Nordestinos*. Coletânea poética do Nordeste brasileiro. Organizada por Pedro Américo de Farias. Lisboa, Portugal: Editorial Fragmentos, 1994.
- 11) *Letras ao sol*. Antologia da literatura cearense. Organizada por Oswald Barroso e

Alexandre Barbalho. Fortaleza: fundação Demócrito Rocha, 1998.

- 12) *Cordéis*. Fortaleza: Edições UFC, 1999.
- 13) *Balceiro 2 -- Patativa e outros poetas de Assaré*. Geraldo Gonçalves de Alencar (org.) Fortaleza: Secult/São Paulo: Terceira Margem, 2001.
- 14) *Os cem melhores poetas brasileiros do século XX*. José Nêumanne Pinto (org.) São Paulo: Geração Editorial, 2001.
- 15) *100 anos de poesia -- Um panorama da poesia brasileira no século XX*. Cláudio Rodrigues e Alexandra Maia (orgs.). Rio de Janeiro: O Verso Edições, 2001.
- 16) *Ao pé da mesa: motes e glosas*. Patativa do Assaré e Geraldo Gonçalves de Alencar. Fortaleza: Secult/São Paulo: Terceira Margem, 2001.
- 17) *Patativa do Assaré: Antologia poética*. Gilmar de Carvalho (organização e prefácio). Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002.
- 18) *Balceiro 3 -- Patativa e outros poetas de Assaré*. Geraldo Gonçalves de Alencar e Jurandy Temóteo (orgs.). Crato: A Província Edições, 2003.
- 19) *A sariema de Totelina*. Infantil. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.
- 20) *Lagartixas verdinhas pelo chão*. Infantil. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.
- 21) *Um mundo desconhecido*. Infantil. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.
- 22) *Melhores poemas - Patativa do Assaré*. (org.) Cláudio Portela. São Paulo: Global 2006

A obra de Patativa do Assaré publicada em livro possui algumas particularidades que é preciso esclarecer. Se considerarmos apenas os livros de sua exclusiva autoria, e não incluirmos nesta contagem as muitas antologias, ficamos com um número que pode variar de 4 a 6 títulos. Explica-se.

Sua estréia em 1956 com *Inspiração nordestina* seguiu-se 11 anos depois de uma nova edição a que foi acrescentada uma segunda parte com poemas inéditos, que ganharam a denominação de *Cantos de Patativa*. Eis que a reedição do primeiro livro é ao mesmo tempo uma segunda edição que traz consigo um livro novo junto ao primeiro. E assim surge a questão. É um só livro ou são dois? Como a 2ª edição inclui os poemas da 1ª e lhe acrescenta outros inéditos, convém considerarmos esta edição mais abrangente como o livro definitivo,

composto de duas partes. Assim os títulos que aparecem em 1 e 2 são um livro apenas, o listado no item dois.

O terceiro livro da relação é composto de poemas até então inéditos, mas eles vêm inseridos em meio a um longo texto de apresentação e comentários sobre o poeta e os poemas escrito por J. de Figueiredo Filho, o que faz deste um livro de dois autores. É uma prosa que nos toma pela mão para levar-nos num passeio pelas circunstâncias que estimularam o poeta a fabular, improvisar e divulgar suas criações, tudo extraído de conversas com o próprio Patativa ou do conhecimento nascido da convivência dos dois amigos. O formato é *sui generis*. Como há um substancial número de poemas inéditos é acertado considerar este um novo livro de poesias de Patativa do Assaré, mas estas não têm autonomia, pois vêm inseridas no texto do comentador, algumas não têm título, e não há um índice que permita ao leitor localizar um poema qualquer de forma imediata como ocorreria num livro típico só de poesia. É assim uma obra de apresentação e comentário, que diferentemente de um estudo acadêmico não se debruça sobre textos previamente conhecidos, mas comenta um material inédito que o próprio livro encarrega-se de divulgar. Há poemas importantes que até a última antologia só haviam saído neste livro, ao lado de fragmentos, improvisos e gracejos circunstanciais cuja eficácia depende diretamente de um comentário que os contextualize. Este é o segundo livro que consideramos para fins do nosso estudo.

A seguir vêm três títulos cuja inserção nesta pesquisa não requer maiores explicações são eles: 4) *Cante lá que eu canto cá*; 5) *Ispinho e fulô* e 9) *Aqui tem coisa*. Os três saíram num período de dezesseis anos, o primeiro em 1978 e o último em 1994, e representam uma fase muito fecunda do poeta que foi capaz de já em idade avançada trazer a lume produções admiráveis, dotadas da mesma espontaneidade, da mesma graça e do mesmo nível de excelência dos anos de juventude. Assim, diante do exposto, os livros de autoria exclusiva de Patativa do Assaré não são 4 nem 6, mas cinco.

A estes, acrescentei mais três livros e dois cordéis para completar o corpus deste trabalho: 6) *Balceiro -- Patativa e outros poetas de Assaré*; 16) *Ao pé da mesa: motes e glosas* e 22) *Melhores poemas*, além dos cordéis *A lâmpada de Aladim* e *Abílio e seu cachorro Jupi*. O *Balceiro* é uma interessante coletânea que reúne trabalhos de outros poetas do Assaré, influenciados e inspirados pela obra e pela atuação de Patativa. Assim como no caso de *Poemas comentados*, este livro traz um número considerável de poemas inéditos do autor que agora foram recolhidos na antologia *Melhores poemas*.

Ao pé da mesa: motes e glosas, publicado em 2001, é um livro em parceria com o poeta Geraldo Gonçalves de Alencar, sobrinho de Patativa, composto numa tarde de improvisos, com os dois poetas glosando 123 motes propostos alternadamente por cada um deles, com glosas de ambos os improvisadores para cada mote. Publicado um ano antes de sua morte, este livro reúne as últimas produções do poeta.

A antologia *Melhores poemas*, fez um valioso trabalho divulgando, numa edição de qualidade, de forma mais ampla, poemas que só haviam saído em publicações de menor tiragem, e de circulação praticamente restrita ao estado do Ceará. A par disto, merece, no entanto, um reparo. A infidelidade, tanto na disposição gráfica das estrofes, quanto, o que é mais grave, com as próprias palavras que compõem os versos de *A triste partida*. As sextilhas-compostas do poema, tipo de estrofe estudada neste trabalho, e que foi sempre respeitada em todas as edições anteriores do poema, foram convertidas em oitavas. A mesma liberdade de reformulação das estrofes, foi tomada também com as palavras, o que em poesia é inadmissível. Ficou uma verdadeira “traição” ao mais conhecido poema musicado de Patativa. Virou uma paráfrase completa, a língua matuta que tanta autenticidade dá ao poema foi “corrigida” para a norma culta, em várias passagens, a métrica foi violentada pela troca de

palavras por outras sinônimas, desmanchando aliterações e assonâncias, tirando inteiramente o sabor e desfigurando o sentido e a sonoridade original do poema⁵.

No início desta seção o critério para a ordenação dos livros foi colocar em primeiro lugar os de autoria exclusiva do poeta, e depois, os três últimos que não pertencem a esta mesma categoria conforme expliquei acima. A seguir disponho os livros na ordem em que aparecem na listagem transcrita, e que corresponde à ordem cronológica de aparecimento das obras, acrescentei ao fim os dois cordéis que não se acham incluídos em nenhum dos seus livros. A numeração da primeira coluna é da que consta da lista mais extensa, a segunda é a conversão para fins deste *corpus*:

Item 2) ➔ 1) *Inspiração nordestina – Cantos de Patativa*

Item 3) ➔ 2) *Patativa do Assaré – Novos poemas comentados*

Item 4) ➔ 3) *Cante lá que eu canto cá*

⁵ A desfiguração do poema de Patativa é completa. Ocorre em todas as dezenove estrofes. Patativa escreveu: *O carro já corre no topo da serra*, (em um verso decassílabo) a Antologia, desfazendo a aliteração, registra: *O carro embalado/ no topo da serra* (em dois versos em redondilha menor). Patativa escreveu: *Já ôto pergunta: -- Mãezinha, e meu gato?* A Antologia registra: *E outro responde:/ Mamãe o meu gato*. Abaixo transcrevo mais alguns exemplos da desfiguração.

"A triste partida" de Patativa do Assaré

I

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

VI

Agora pensando segui ôtra tria,
 chamando a famia
 Começa a dizê:
 Eu vendo meu burro, meu jegue e o cavalo
 Nós vamo a São Palo
 Vivê ou morre

A triste "Triste partida" da Antologia

I

Passou-se setembro,
outubro e novembro,
estamos em dezembro,
 meu Deus que é de nós?
 Assim diz o pobre
 do seco Nordeste
 com medo da peste
 e da fome feroz.

VI

Assim diz o velho
sigo noutra trilha
 convida a família
 e começa a dizer:
 Eu vendo o burro,
 o jumento e o cavalo
 nós vamos a São Paulo
 viver ou morrer.

Item 5) ➔ 4) *Ispinho e fulô*

Item 6) ➔ 5) *Balceiro*

Item 9) ➔ 6) *Aqui tem coisa*

Item 16) ➔ 7) *Ao pé da mesa*

Item 22) ➔ 8) *Melhores poemas*

➔ 9) *Dois cordéis*

Os demais livros que figuram na lista são antologias do autor ou coletivas. As três publicações infantis no final da lista, são livros pequenos, que constam de um poema apenas, e que estão incluídos nesta mais recente antologia.

O levantamento que fiz dos poemas que constituem a obra de Patativa do Assaré está disponível em anexo no fim deste trabalho. Estão dispostos em ordem alfabética todos os 525 poemas que identifiquei, acompanhados de duas informações que podem ajudar a leitores e estudiosos: o livro no qual se encontra o poema e o tipo de estrofe em que ele foi composto. Com o intuito de facilitar a pesquisa, outras listagens há que trazem estes mesmos poemas, sempre em ordem alfabética, agrupados em função do tipo de estrofes em que foi escrito. Para esta classificação foi necessário estabelecer oito categorias para abranger toda a variedade da obra, são elas *quadrinhas*, *quartetos*, *sextilhas*, *estrofes de sete versos*, *oitavas*, *décimas*, *sonetos*, *estrofes mistas e estrofes irregulares*.

Este levantamento pode ter uma serventia para além da mera constatação estatística. Permite um conhecimento das preferências estróficas do autor, e este pode ser um dado auxiliar na investigação das influências, das fontes ou tradições que contribuíram para sua formação ou com as quais sua obra dialoga. Embora não seja trabalho simples nem fácil, formas estróficas, esquemas rítmicos e temas podem guardar entre si relações de afinidade que uma vez estabelecidas ou identificadas podem ajudar a desenhar a trajetória de uma poética em seu desenvolvimento.

Capítulo 1

UM INVENTÁRIO DE FORMAS E TEMAS

Um inventário de formas e temas

O *corpus* formado pelo conjunto dos oito livros, quatro letras de música e os dois cordéis compreende um total de 525 composições. Para chegar a este número desconsidere as reedições de poemas que ocorrem invariavelmente em cada um dos livros. Todos os títulos do autor apresentam esta característica, trazem alguns poemas já publicados anteriormente ao lado de uma maioria de composições inéditas, mas nesse levantamento, cada poema, obviamente, foi contado uma única vez.

Chega-se assim a este total de 525 composições, assim distribuídas segundo tipos de estrofes e esquemas de rimas, estes últimos vistos em detalhe ao longo do capítulo:

Estrofação e esquemas rítmicos

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

Como podemos observar a distribuição dos tipos de estrofes pelo conjunto da obra, se para efeito de melhor visualização considerarmos a forma fixa soneto no mesmo estatuto das outras oito categorias, indica que a preferência do poeta pelas formas estróficas determina a existência de três níveis de frequência de sua utilização, são eles do menor para o maior:

Nível 1

Mistas	Septilhas	Irregulares	Oitavas
10	5	7	16

Nível 2

Sextilhas	Soneto	Quartetos	Quadrinha
41	48	56	71

Nível 3

Décimas 271

Nível 1: Mistas – Irregulares – Septilhas - Oitavas

O nível 1 reúne as quatro categorias de organização do poema menos utilizadas pelo poeta.

Note-se que apenas duas destas categorias, as **septilhas** e as **oitavas**, são propriamente tipos de estrofes. As demais caracterizam-se, ora pela variação, é o caso das **mistas** que não seguem um tipo de estrofe apenas, décimas se alternam com quadras ou com sextilhas, por exemplo; ora por uma profusão confusa, caso das **irregulares**, quando o número de linhas das estrofes varia de forma absolutamente assistemática, e além disso, não raras vezes, nos deparamos com estâncias com número de versos superior a dez.

Estrofes mistas.

Estrofes Mistas

01	A mãe e a filha
02	A tristeza mais triste
03	As façanhas de João Mole
04	Ilustríssimo senhô Elóia Teles
05	Lamentos de um nordestino
06	O Doutor Raiz
07	Seca D'Água
08	Sou nordestino
09	Tenha pena de quem tem pena
10	Um sabiá vaidoso

Denominei de estrofação mista, na obra de Patativa do Assaré, a ocorrência num poema de estrofes com número de versos diferentes, que se alternam com regularidade ao longo de todo o texto. Uma sucessão reiterada de uma décima e uma sextilha, por exemplo. É indiferente que o número de sílabas métricas de cada uma delas seja igual, ou varie. Pode a décima e a sextilha serem ambas em redondilha maior, ou uma nesta medida e a outra com quatro sílabas métricas.

Já quando uma mesma estrofe, de novo a sextilha, por exemplo, possuir versos de duas medidas, o primeiro e o quarto de onze sílabas, o segundo, o terceiro, o quinto e o sexto em

redondilha menor, e o poema todo seja composto apenas com este tipo de estrofe, como *A triste partida*, não é o caso de estrofação mista e sim de estrofe composta.

Pode acontecer, no entanto, que a mudança no padrão da estrofe fique confinada a um determinado espaço dentro do texto, sem que se verifique uma alternância regular e cíclica. É o caso da inserção de alguma cantiga como ocorre em *Mãe preta* e *n'O Puxadô de roda*. Nos dois poemas a estrofe predominante é a décima. No primeiro, são apenas quatro quadras, contra dezesseis da estrofe predominante. As quadras reproduzem a canção com que Mãe Preta ninava o menino, que é hoje o narrador do poema. Para este trecho, o poeta fez, inclusive, melodia, que entoava na recitação de viva voz e chegou a ser registrada em CD. Já no poema *Puxadô de roda*, entre 28 décimas, num determinado ponto, aparecem quatro sextilhas reproduzindo o canto com o qual o forneiro Zé Raimundo divertia os companheiros durante as jornadas de trabalho na casa de farinha. Para citar um último exemplo, em *Eu e o sertão*, poema que conta com quinze décimas, há uma única quadra com a oração entoada pelas mulheres numa cerimônia religiosa. Casos como estes também não foram incluídos nesta categoria, preferi considerá-los como compostos em décimas já que a desproporção entre os dois tipos de estâncias era grande, e não havia propriamente alternância com ciclos periódicos de repetição. Considerei que apenas a alternância, ciclicamente repetida de tipos de estrofe diferentes configuraria os poemas de estrofação mista.

Seguindo estes critérios, vamos encontrar apenas dez poemas, aqueles já mencionados no início desta seção. Faço uso de *A mãe e a filha* e *As Façanhas de João Mole* para ilustrar:

A Mãe e a Filha

Ô mamãe, o povo pobre	x	A nossa situação	X
Da rua e também do mato	a	é triste, bastante triste	A
agora pode arranjar	x	com corage e fé em Deus	X
uns trocinhos mais barato,	a	é que a gente inda resiste	A
quando a gente liga o raído	x	mas os mandão do pude	X
Só se fala em candidato	a	nem sabe se a gente ixiste	A
Anda animado	a	Muito desanima	A
Dotô Gordão	b	pensá na grandeza	B
que na inleição	b	na grande riqueza	B
Foi derrotado,	a	do Brasi de Cima,	A
deste tratado	a	todos lá no crima	A
ele é devoto,	c	do mió relaxo,	C
reparo e noto	c	nos seus cambalacho	C
aquele sapo	d	sirrindo contente	D
batendo papo	d	sem oiá pra gente	D
pedindo voto	c	do Brasi de Baxo	C

O poema é uma conversa entre uma filha e sua mãe sobre a temporada eleitoral que se aproxima. A filha tendo refletido sobre as experiências passadas, entendeu que os candidatos, antes do pleito fazem muitas promessas com as quais conquistam votos, elegem-se e depois esquecem o prometido e não prestam serviços aos eleitores. Refletindo sobre o caso, ela argumenta com a mãe que é tempo de mudarem de atitude, de *aprendê a mexê com eleição*. E conta como planeja ganhar roupa e sapato do candidato, a mãe resolve também partir para a ofensiva ao lado da filha. Além de tentar obter ganhos concretos, a mudança para que apontam é a de serem vigilantes e cobrarem dos candidatos os compromissos assumidos. A mãe encerra a conversa com a sugestão de que vão logo dormir, de modo que na manhã seguinte, muito cedo, possam sair no encalço do candidato.

O poema contém 21 estrofes, sendo onze sextilhas em redondilha maior e dez décimas em versos de quatro sílabas. Os dois tipos de estrofes alternam-se uma a uma ao longo de todo o poema. O esquema rímico da sextilha (*x a x a x a*) é o mais freqüente na literatura de cordel, enquanto o da décima, das três variações rímicas em que esta se apresenta na obra de Patativa,

o poema segue o Tipo B: *a b b a a c c d d c*. Dos 271 poemas compostos em estrofes de dez versos, 151 composições foram escritas no mesmo esquema de rimas empregado em *A mãe e a filha*. No entanto, como este poema foi classificado como de estrofação mista, não está incluído nestes.

AS FAÇANHAS DE JOÃO MOLE

I			V		
1	Neste pequenino drama	X	33	Na Paraíba do Norte	x
2	O caro leitô verá	A	34	Junto à Ribeira do Poço,	a
3	Que dentro de cada homem	X	35	Morava um tal de João Mole,	x
4	Um pouco de ação está,	A	36	Sadio, robusto e moço.	a
5	E um só homem sem coragem	X	37	Mas de apanhar da mulher,	x
6	No nosso mundo não há.	A	38	Já estava de couro grosso.	a
II			39	O seu apelido	A
7	Alguém não combina,	A	40	Quadrava direito,	B
8	Mas juro por Cristo,	B	41	Ele era um sujeito	B
9	Pois já tenho visto	B	VI		
10	Pessoa mofina,	A	42	Muito esmorecido,	B
11	Que quando destina	A	43	Por qualquer sentido,	B
12	Matar ou morrer,	C	44	Se o pobre teimava,	C
13	Pra se defender	C	45	A mulher puxava	C
14	Luta que se dana,	D	46	Ele para um canto	D
15	Nem a caninana	D	47	E açoitava tanto	D
16	Lhe bota a correr.	C	48	Que o João soluçava.	C
III			VII		
17	Por mais ruim que seja o homem	X	49	Isabel era a mulher,	x
18	Tem um pouco de critério,	A	50	Conhecida por Zizi;	a
19	E por mais fraco que seja	X	51	A sogra, Josefa Clara,	x
20	Luta um dia com império,	A	52	Morava com ele ali,	a
21	Mandando sem passaporte	X	53	Tinha o veneno da cobra	x
22	Seu rival ao cemitério.	A	54	E a fúria do Javali.	a
IV			VIII		
23	Ninguém me desmente,	A	55	Se ela amanhecia	a
24	Já tem sucedido	B	56	Com o gênio mau,	b
25	De um esmorecido	B	57	Pegava em um pau	b
26	Tornar-se um valente;	A	58	E ao genro investia.	a
27	A prova evidente	A	59	O pobre dizia,	a
28	A todos vou dar,	C	60	Muito submisso:	c
29	Quero aqui contar	C	61	___ Zefinha, que é isso?	c
30	Um caso a miúdo,	D	62	E ela o derrubava,	d
31	Para o linguarudo	D	63	Pois só lhe açoitava	d
32	Não me reprovar.	C	64	De pé no toitiço.	c

João Mole fazia jus ao apelido. Homem frouxo que ao casar caiu nas garras de uma pantera e uma serpente, ou seja, sua mulher Zizi e sua sogra Zefa Clara. O maior divertimento das duas era açoitar o tímido e fraco João que, por muito tempo, resignou-se com estas surras cotidianas. Um dia, porém, o rapaz decide não mais se submeter a esta tirania, e ao chegar em casa dá uma grande surra, primeiro na esposa, depois na sogra que estava fora e chega toda feliz pensando que o barulho que ouvia ao aproximar-se de casa era outra sova que a sua filha estava dando no marido. Mas Zefa tem uma grande surpresa, provando no couro da força desconhecida do genro. As duas mulheres apanham muito e João, daí para frente, passa a merecer o respeito delas e a receber o amor que até então nunca despertara na mulher. Toma tanto gosto pela valentia que acaba mudando de nome e entrando para o bando de Lampião.

Longo poema narrativo, publicado em *Inspiração nordestina*⁶, saboroso pelo humor e a ironia. Em 2003 este livro foi relançado pela Editora Hedra. Um erro de composição tipográfica cometido naquela primeira edição não foi percebido, e, obviamente, também não foi corrigido nesta edição mais recente, que, diga-se de passagem, fez o desserviço de semear erros novos. O erro que vem se perpetuando consiste na forma de apresentação das estrofes V e VI, transcritas no quadro acima tal como aparecem, e não deveriam fazê-lo, nas duas publicações, respectivamente com nove e sete versos. Ora, *As façanhas de João Mole* foi composto em estrofação mista totalizando 55 estrofes assim distribuídas: 28 sextilhas e 26 décimas e a última estrofe de sete versos com o acróstico de ANTONIO, assinatura do autor antes da adoção do pseudônimo. A estrofe V na realidade é uma sextilha, ela vai do verso 33 ao 38. Basta observar a métrica em redondilha maior como a de todas as demais sextilhas do poema. Enquanto isso os versos 39, 40 e 41 pertencem à estrofe seguinte, a VI que não é uma septilha, como aí aparece, mas sim uma décima. Compare-se a métrica destes três versos com a dos sete abaixo, todos têm cinco sílabas (redondilha menor) e por isso fazem parte de uma

⁶ Edição de 1967, Editor Borsoi, Rio de Janeiro.

mesma estrofe. Separei com um tracejado os versos da sextilha dos versos da décima, reagrupados como deveriam, reaparecerão neste ponto os dois tipos de estrofes que se alternam de forma regular e ininterrupta ao longo de todo o poema. Por fim, os esquemas rítmicos *x a x a x a* (da sextilha – do verso 33 ao 38) e *a b b a a c c d d c* (da décima – do verso 39 ao 48) apenas reiteram de forma eloqüente aquilo que a observação da métrica já nos asseverava. Só há décimas e sextilhas neste poema, sendo o acróstico final a única exceção.

Estrofes irregulares.

Estrofes Irregulares

01	A verdade e a mentira
02	Bicho da careca
03	Coisas do meu sertão
04	Curioso e miudinho
05	O bicho mais feroz
06	O maió ladrão
07	Tereza Potó

Há entre os 525 poemas considerados, seis que não apresentam nenhuma regularidade estrófica. Fica patente nestes poemas a fuga aos padrões costumeiros que servem para fixar o tamanho das estâncias. O número de versos varia assistematicamente de uma para outra, e embora possa acontecer de algumas serem iguais entre si, este isomorfismo, é certamente aleatório, quadrando ser antes coincidência que propriamente igualdade; além disso, as estrofes que eventualmente se assemelham, diferem das muitas outras do mesmo poema. A questão das rimas parece estar relacionada de alguma forma com esta irregularidade estrófica. Mas, neste aspecto, cada poema deve ser examinado de modo particular, pois a relação que, em alguns casos, e só em alguns, pode se verificar entre estrofação e esquema rímico é sempre muito particular.

Intrigou-me deveras a existência destas composições num poeta cuja obra, em sua maior extensão, caracteriza-se pelo emprego de formas estróficas e esquemas rítmicos em que fica ostensivamente demonstrado o gosto pela medida e pela regularidade. De onde teriam saído, portanto, a que tradição se filiavam aquelas produções que fugiam às medidas costumeiras, em poemas cuja única regra em relação aos elementos em foco era a falta de regras? Onde teria ido colher o poeta a sugestão para versos como aqueles? O fato de constituírem estes poemas uma porcentagem tão pequena de sua obra tornava para mim o caso ainda mais curioso.

Localizei, então, na obra *Cantadores* de Leonardo Mota, o registro de cantigas e desafios em que se verifica uma estrofação mais ou menos livre de medidas como a dos poemas de Patativa. Há uma longa transcrição de trinta e oito estrofes, que chegaram ao conhecimento do autor através do Cego Sinfrônio, mas que são versos em que Jerônimo do Junqueira rememora um desafio entre ele e a cantadora Zefinha do Chabocão, muito temida e conceituada, conforme indicam os versos do próprio Jerônimo. Para que possamos fazer uma aproximação entre estes e os versos de Patativa, sob o aspecto de que ora nos ocupamos, vai a seguir o registro da sequência das estrofes e respectivos número de versos:

Estrofe	Nº. de versos	Estrofe	Nº. de versos	Estrofe	Nº. de versos
1 ^a	14	14 ^a	6	27 ^a	24
2 ^a	6	15 ^a	6	28 ^a	6
3 ^a	6	16 ^a	4	29 ^a	6
4 ^a	4	17 ^a	6	30 ^a	4
5 ^a	8	18 ^a	12	31 ^a	8
6 ^a	6	19 ^a	6	32 ^a	8
7 ^a	14	20 ^a	8	33 ^a	8
8 ^a	8	21 ^a	6	34 ^a	4
9 ^a	4	22 ^a	6	35 ^a	4
10 ^a	6	23 ^a	8	36 ^a	8
11 ^a	4	24 ^a	6	37 ^a	4
12 ^a	4	25 ^a	10	38 ^a	6
13 ^a	14	26 ^a	4		

Quanto ao número de linhas as estrofes variam de quatro até vinte e quatro versos, predominando, no entanto, as de seis e oito. Curiosamente o esquema de rimas é sempre nos versos pares, não importa qual a medida da estrofe. Tudo se passa como se predominasse o esquema rímico da sextilha, isto porque ela é a estrofe predominante, e este é seu esquema característico. O fato é que, quando os poetas mudam da sextilha para a oitava, para a décima ou para aquelas estrofes maiores como as de doze, quatorze ou vinte quatro versos, o esquema de rimas não se altera. Não surgem as configurações costumeiras da oitava ou da décima, por exemplo. Tudo se passa como se a sextilha desse a regra e as demais estrofes fossem expansões dela. Inclusive podemos logo antecipar que a décima com rima nos versos pares será utilizada por Patativa do Assaré num único caso, o poema musicado *Vaca Estrela, Boi Fubá*.

Situação semelhante a esta vamos encontrar na transcrição do desafio entre Francisco Romano e Inácio da Catingueira. No caso, são quarenta estrofes cujos números de versos oscilam entre seis, oito, dez, doze e dezesseis. Também aí, verifica-se o mesmo esquema de rimas unicamente nos versos pares.

Finalmente, ainda no âmbito das poéticas da cantoria, é ainda do livro *Cantadores* que colhemos uma interessante seqüência de louvações do poeta Anselmo Vieira “que somente nos anos calamitosos -- é Leonardo Mota quem informa -- de mau ou nenhum inverno, ganha a vida, lançando mão de seus dotes de repentista”. Eis duas de suas Louvações:

Vou louva sua esposa
 Da cabeça ao calcanhá;
 Lóvo mão e lóvo dedo,
 Lóvo braço e lóvo pá;
 Ao despois lóvo a cabeça,
 Cabelo de penteá;
 Ao despois a sobrancêia,
 Lindos ólho de enxergá;
 Ao despois mimosa boca
 E os dente de mastigá;
 Ao despois o pescocinho
 Que é quem confeita o colá;
 E lóvo até o joêio
 Que é dela se ajoêiá
 Quando chega nas igreja
 Fazendo o pelo siná,
 Passando o dedo na testa,
 Mode o cão não atentá;
 Lóvo a botina do pé,
 Lóvo as meia de calça,
 O jeito da criatura
 Quando sai pra caminhá,
 Tão bonita e tão faceira
 Pra seu marido espiá...
 Lóvo isso e lóvo aquilo,

Eu lóvo e torno a lóva:
 Agora progrunte a ela
 Se 'tá direito ou não 'tá!
 Só lóvo a quem quero bem,
 Não lóvo a quem quero mal:
 Lóvo a casa de morada,
 Porta, batente e portal,
 Copiá, tijolo, alpendre,
 Terreiro, sala e quaintal,
 Camarinha, telha e ripa,
 Cozinha, caibro e beiral...
 Meu patrão é muito rico,
 Tem posto de General,
 Tem capão no seu chiqueiro
 Tem vaca no seu curral...
 Quando meu patrão morrê,
 Em três parte dá sinal:
 No Ipu, no Campo Grande,
 Na Matriz de São Gonçal'.

Como se vê a cantoria poderá ter fornecido ao poeta um contato com esta liberdade de estrofação. No entanto, vale notar que todos os casos acima mencionados trazem unicamente rimas em versos pares, e a experiência de Patativa com este processo aleatório de organização dos versos no poema recorre também a outros esquemas rítmicos, além deste. É o caso, como se verá adiante, de poemas como *Curioso e Miudinho*, o *Bicho mais feroz* e *O maió ladrão*.

É possível identificar entre os poetas mencionados por Patativa do Assaré como fazendo parte do universo de suas leituras, dois autores em cujas obras encontramos poemas semelhantes a estes no que diz respeito à estrofação. São eles o cearense Juvenal Galeno e o paraibano Zé da Luz. Este mais próximo temática e linguisticamente da obra de Patativa do que aquele. Zé da Luz, que considerava Catulo da Paixão Cearense seu mestre, utilizava em seus poemas a língua matuta que Patativa tanto empregou, e, ainda como Patativa, sua obra

freqüentemente recorre a vocativos e interpelações do tipo *Seu moço*, ou similares, na abertura de alguns poemas. Estas fórmulas interpelativas podem apontar para duas circunstâncias. Por um lado podem constituir marcas indicativas de um dos objetivos mais caros destas poéticas populares, uma necessidade imperiosa de comunicação, uma concepção que entende ser esta a função por excelência que a poesia deve desempenhar. Por outro, quando os interlocutores introduzidos pertencem a um universo de classes antagônicas, estas marcas lingüísticas assinalam estes poetas como porta-vozes de um Brasil Caboclo (nome do livro de Zé da Luz) ou *Brasi de Baxo* em renitente e reiterada petição de diálogo com o *Brasi de Cima*. A fórmula evocativa às vezes é como um sintoma ou a cicatriz da divisão de classes que cinde a sociedade brasileira, fato de que estes bardos sertanejos demonstram possuir uma aguda consciência ao colocarem-no nos pressupostos e fundamentos de suas poéticas. É, pois, este traço lingüístico, constituído pelo linguajar matuto e a presença da invocação de um interlocutor, o que faz a poesia de Zé da Luz mais próxima da de Patativa do Assaré do que a de Juvenal Galeno.

A maior afinidade entre o poeta sertanejo paraibano e o cearense, sedimenta-se na experiência de vida de ambos, radicada no meio rural o que implica aqui uma similitude das condições sociais de existência. No entanto, pelas circunstâncias em que lhes coube viver, Patativa esteve mais próximo fisicamente de Juvenal a quem chegou a conhecer já muito velho, e em cuja Casa, participou de saraus literários, comandados pela Sra. Henriqueta Galeno⁷.

⁷ Antônio Gonçalves da Silva aos 20 anos fez uma viagem ao Pará de onde retornou crismado com o nome artístico de Patativa e com uma carta do intelectual José Carvalho de Brito apresentando-o à Sra. Henriqueta Galeno. No poema *Carta à doutora Henriqueta Galeno* após rememorar estes fatos, Patativa pede à filha do poeta Juvenal Galeno um exemplar de um dos livros de seu pai cuja edição estava esgotada. Transcrevo as três primeiras sextilhas: *Incelentíssima dotoura,/ Peço perdão à senhora/ Desta carta lhe envia;/ Mas leia os verso rastêro/ De um caboco violêro/ Do sertão do Ceará # Sou o cantadô Patativa,/ Que trôxe aquela missiva,/ Aquele papé escrito/ E cantou no seu salão,/ Com a recomendação/ De Zé Carvaio de Brito. # Tou lembrado e não me engano,/ Faz hoje vinte e dois ano/ Que do Pará eu vortei,/ E aí, nesse salão,/ Com grande satisfação/ Na viola provisei.*

Deste poeta, sirva-nos como material de pesquisa o livro *Folhetins do Silvanus*, lançado em 1891, e reeditado em 1969, pela Editora Henriqueta Galeno, em celebração do cinquentenário de fundação da Casa Juvenal Galeno. Neste volume encontramos vários poemas com estrofes irregulares como *O Luxo*, *O Baile*, *Passeio*, *Banquete*, entre outros. Tomemos como exemplo o poema *À Fortaleza*. É uma longa composição dividida em três partes e contando com 218 versos distribuídos em estrofes com os seguintes números de linhas: 16; 15; 8; 12; 9; 8; 20; 10; 25; 13; 13; 8; 29; 21; e 11. Um pequeno trecho, a primeira estrofe, serve para mostrar que não só o tamanho das estâncias, mas também o esquema de rimas é aleatório, o que alguns gramáticos ou tratadistas denominaram de rimas misturadas.

À FORTALEZA

I

1	Vem hoje o bardo Silvanus,	X
2	Neste dia festival,	A
3	Dar -- vivas! -- a Fortaleza,	X
4	Sua cidade natal,	A
5	Entre os vates soberanos,	B
6	Cantores de altos arcanos,	B
7	Peço lugar para mim:	C
8	Se não trago as lindas flôres,	D
9	Que, nos Andes, os condores	D
10	Colheram para o festim...	C
11	Nos meus lábios vem mil bravos	E
12	Para quem, remindo escravos,	E
13	Cumpriu a lei de Jesus!	F
14	Para a pátria de Iracema,	G
15	Que transformou-se em poema	G
16	Chamado – Terra da luz! --	F

Nesta primeira estrofe, assim como nas demais, a métrica de sete sílabas e a rima são cuidadosamente trabalhadas. Mas no que se refere à rima não é possível traduzir suas ocorrências em qualquer esquema com um mínimo de regularidade, o máximo que conseguimos distinguir são rimas emparelhadas, ao lado de outras intercaladas, mas sem que se configure um padrão determinado para sua distribuição. Se isto vale para esta estrofe

tomada separadamente, mais verdadeiro será para o poema inteiro uma vez que as estrofes sendo diferentes entre si não poderiam em seu conjunto resultar numa padronização rímica aplicável a todo o poema.

Um dado formal que merece a atenção é o tamanho desmesurado das estrofes. Note-se que o poema conta com 15 delas, cujo número de versos registrei dois parágrafos acima, sendo que 2/3 deste total, ou seja, dez estrofes têm um número de versos superior à décima. São aquelas estrofes que não têm denominação própria, devido, quem sabe à sua relativa raridade. Veremos que entre os poemas de Patativa do Assaré, inclusos na categoria dos compostos em estrofes irregulares, temos um e apenas um poema, que tem as mesmas características que acabamos de comentar: o tamanho desmesurado das estrofes e as rimas misturadas. Já no livro de Juvenal Galeno de onde colhemos este exemplo existem vários poemas formalmente semelhantes a este.

Da obra de Zé da Luz, tomemos o seu ***Brasil caboclo***. O livro contém dezoito poemas, alguns dos quais apresentam estrofação irregular, misturados a outros com estâncias uniformes. O título da obra vem grafado como escrevi acima. Já o primeiro poema do volume, homônimo do livro, vem escrito em língua matuta: Brasí Cabôco. Esta composição conta com 86 versos distribuídos por quatorze estrofes e um verso isolado, e apresenta a seguinte segmentação: **1 verso isolado; quintilha; oitava, estrofe de onze versos; 3 quadras; quintilha; 3 quadras; estrofe de nove versos; oitava; quadra; terceto**. Abaixo transcrevo, deste poema os quatro primeiros segmentos elencadas e que destaquei em negrito.

BRASÍ CABÔCO

1	O que é Brasí Cabôco?	X
I		
2	É um Brasí deferente	X
3	Do Brasí das capitã.	A
4	É um Brasí brasileiro,	B
5	Sem mistura de istrangêro,	B
6	Um Brasí nacioná!	A
II		
7	É o Brasí qui não veste	A
8	Liforme de gazimira,	X
9	Camisa de peito duro,	B
10	Cum butuadura de ouro...	B
11	Brasí Cabôco só veste,	A
12	Camisa grossa de lista,	C
13	Carça de brim da "Polista"	C
14	Gibão e chapéu de couro!	B
III		
15	Brasí Cabôco não come	A
16	Assentado nos banquete,	X
17	Misturando com os hôme	A
18	De casaca a anelão...	B
19	Brasí Cabôco só come	A
20	O bode seco, o feijão,	B
21	E as vez uma panelada,	C
22	Um pirão de carne verde,	X
23	Nos dia das inleição,	B
24	Quando vai servi de iscada	C
25	Prôs hôme de pusição!	B

Também neste caso, no que se refere às rimas a situação é semelhante a que acabamos de ver em Juvenal Galeno. Rimas misturadas, que não se organizam segundo nenhum padrão. Embora este como o outro seja um poema em estrofes irregulares, há uma diferença notável entre os dois autores no que diz respeito ao tamanho destas. No caso de Zé da Luz, o poema possui quatorze estrofes, treze das quais têm número de versos inferior a dez, e apenas uma conta com onze versos, numa situação praticamente inversa ao que ocorria com Juvenal Galeno.

É interessante notar que esta dissimilitude entre os dois poetas no âmbito das estrofes irregulares se estende a todo o conjunto dos poemas, inclusos na categoria de que nos ocupamos agora, nos dois livros que considere de cada autor. Não só os cinco poemas citados acima, mas todos os poemas de estrofes irregulares de Juvenal Galeno foram escritos em estâncias demasiadamente grandes, excedentes em muito ao tamanho da décima, enquanto o contrário pode se afirmar de Zé da Luz. Entre os dezoito poemas de ***Brasil Caboclo***, nada menos do que quinze são em estrofes irregulares, porém em todo o livro só há duas estrofes com número de versos superior a dez, uma é a que acabamos de ver e a outra é uma estrofe de treze versos que aparece no poema *Fulô de Mussambê* em meio a outras 115 estrofes bem menores do que ela.

Há um outro poeta que também faz parte das leituras de Patativa do Assaré, Casimiro de Abreu, em cuja obra vamos encontrar alguns poemas com estrofes irregulares e demasiadamente extensas num perfil formalmente parecido com as de Juvenal Galeno. Outros poetas românticos como Fagundes Varela e Álvares de Azevedo são fecundos criadores de longas estrofes. Mas esses dois poetas, ao que me conste não estão entre os mais lidos, ou sequer lidos por Patativa do Assaré. Além disto, diferentemente de Casemiro de Abreu, utilizaram-se deste tipo de forma estrófica em poesias com versos brancos, o que não tem lugar na poética do nosso poeta sertanejo. Da obra de Casemiro de Abreu, sirva-nos de exemplo o seguinte poema de 42 versos, distribuídos em duas estrofes uma de 25 e a outra de 17 linhas:

POIS NÃO É ?

1	Ver cair o cedro anoso	A	1	Mas ver o pobre mancebo	X
2	Que campeava na serra,	b	2	Em quem a seiva reluz,	A
3	Ver frio baixar à terra	b	3	No sonho cândido e puro,	B
4	O pobre velho bondoso	A	4	Nas glórias do seu futuro	B
5	Que procurando repouso	A	5	Dourando a vida de luz;	A
6	Tropeçou na sepultura;	C	6	Mas vê-lo quando a sua alma	X
7	É triste, sim, é verdade,	d	7	Ao som de ignota harmonia	C
8	Mas não tão grande a saudade	d	8	Se derramava em poesia;	C
9	Nem a dor tão funda e dura,	C	9	Quando junto da donzela	D
10	Pois que ao velho e ao cedro altivo	E	10	Cativo dos olhos dela	D
11	Partido à voz da procela,	F	11	Na voz que balbuciava	E
12	No mundo -- jardim lascivo --	E	12	De amores falava a medo;	F
13	A vida foi longa e bela.	F	13	Quando o peito transbordava	E
14	Mas ver a rosa do prado	G	14	De crenças, de amor, de fé,	G
15	Que à aurora deu cor e vida,	h	15	Vê-lo finar-se tão cedo,	F
16	De manhã -- flor do valado,	G	16	Como as vozes dum segredo...	F
17	De tarde -- rosa pendida!...	h	17	É dor demais __ pois não é?	G
18	Mas ver a pobre mangueira	I			
19	Na primavera primeira	I			
20	Crescendo toda enfeitada	J			
21	De folhas, perfume e flor,	L			
22	Ouvindo o canto de amor	L			
23	No sopro da viração;	m			
24	Mas vê-la depois lascada	J			
25	Em duas cair no chão!...	m			

Encontramos nesta composição as mesmas características formais das estrofes irregulares dos dois autores já vistos até aqui, sendo que Casemiro de Abreu mostra-se quanto ao aspecto do tamanho das estrofes mais próximo de Juvenal Galeno, conforme foi dito. Poderíamos mencionar mais um poeta, desta feita, Catulo da Paixão Cearense. Mas o que já vimos é o suficiente para sugerir como algumas de suas prováveis leituras, podem ter dado a Patativa do Assaré o estímulo e os elementos necessários para empreender uma experimentação de recursos formais para ele até então inéditos. E o poeta acabou criando estes seis poemas, em que alcança resultados muito felizes, empregando em alguns deles recursos a que só recorreu uma única vez em sua obra.

Vejamos a seguir alguns aspectos de cada um destes seis poemas compostos em estrofes irregulares.

1) A verdade e a mentira

Poema de crítica que denuncia a eterna luta na vida entre a verdade e a mentira. As duas noções se alternam e cada uma apresenta atributos diferentes: uma, a facilidade e o favoritismo, recebendo todo tipo de apoio comprometedor, é a mentira; a outra, combatida, boicotada, mas sempre firme e consistente, é a verdade. Mas apesar da força e resistência da verdade o poema termina de modo surpreendente, deixando no ar a suspeita de que a mentira com sua legião de aliados sempre leva a melhor, pois ninguém menos que a democracia, pasmem, é uma das filhas da mentira com o dinheiro.

O poema possui 50 versos distribuídos em duas estrofes. Uma com 34, outra com 16 versos. A métrica é a redondilha maior e há, em todo o poema, uma única rima em IA que ocorre sempre nos versos pares. Logo há 25 versos que rimam, alternados com outros vinte e cinco soltos.

A verdade e a mentira

1	Foi a verdade e a mentira	x
2	Nascida no mesmo dia ,	a
3	A verdade, no chão duro	x
4	Porque nada possuía	a
5	E a mentira por ser rica	x
6	Nasceu na cama macia	a
7	E por causa disto mesmo	x
8	Criou logo antipatia ,	a
9	Não gostava da verdade,	x
10	Temendo a sua energia ,	a
11	Pois onde a mentira fosse	x
12	A verdade também ia	a
13	O que a mentira apoiava	x
14	A verdade não queria	a
15	O que a mentira formava	x
16	A verdade desfazia ,	a
	(...)	

Estes dezesseis versos acima fazem parte da primeira estrofe que conta com trinta e quatro, conforme foi dito. A rima sempre nos versos pares e a mesma em todo o poema cria uma espécie de pulsação binária captada pelo ouvido, um tempo sim, um tempo não, que soa como uma reiteração sonora do jogo binário e opositivo entre verdade e mentira. Duas noções que sendo antagônicas mantêm uma com a outra uma relação contrastiva do tipo sim *versus* não. Nesse sentido a escolha da forma ajusta-se com grande eficácia ao conteúdo.

3) Coisas do meu sertão

COISAS DO MEU SERTÃO

1	Seu dotô, que é da cidade	x	1	Seu doto aprendeu tudo,	x
2	Tem diploma e posição	a	2	Mas não quis esta lição,	a
3	E estudou derne minino	x	3	Mode não sofrê na vida	x
4	Sem perdê uma lição,	a	4	Sacrifício e percisão,	a
5	Conhece o nome dos rio,	x	5	Pois aqui veve o matuto,	x
6	Que corre inriba do chão,	a	6	De ferramenta na mão.	a
7	Sabe o nome das estrela	x	7	A sua comida é sempre	x
8	Que forma constelação,	a	8	Mio, farinha e feijão	a
9	Conhece todas as coisa	x	9	E, se às vez, mata um porquinho,	x
10	Da historia da criação	a	10	Come igualmente um barão.	a
11	E agora qué i na Lua	x			
12	Causando admiração,	a	1	Mas como não tem costume,	x
13	Vou fazê uma pergunta,	x	2	Dá logo uma indigestão,	a
14	Me preste bem atenção:	a	3	Ele geme, chora e grita,	x
15	Pruque não quis aprende	x	4	Não é caçada, não,	a
16	As coisa do meu sertão?	a	5	Mas, como não tem dinêro,	x
			6	Mode compra injeção,	a
1	Por favô, não negue não	x	7	O jeito é bebê das pranta,	x
2	Quero que o sinhô me diga	b	8	Que nasce inriba do chão:	a
3	Pruquê não quis o roçado	x	9	Macela com quina-quina,	x
4	Onde se sofre fadiga,	b	10	Chá de fôia de mamão	a
5	Pisando inriba do toco,	x	11	E mais ôtras beverage	x
6	Lacraia, cobra e formiga,	b	12	Que eu não vou dá relação,	a
7	Cocerento de friêra,	x	13	Pois se eu fosse dize tudo,	x
8	Incalombado de urtiga,	b	14	Dava um bonito livrão.	a
9	Muntas vez inté duente,	x	15	Mas , porém, eu não lhe digo,	x
10	Sofrendo dô de barriga,	b	16	Pois faz cortá coração,	a
11	Mas o jeito é trabaia	x	17	Apenas dou um começo	x
12	Que a necessidade obriga.	b	18	Das coisa do meu sertão.	a

Coisas do meu sertão possui 142 versos distribuídos em 9 estrofes irregulares, daquela mesma linhagem das estâncias de tamanho desmesurado que notamos em Juvenal Galeno e

Casemiro de Abreu. A menor das estrofes é uma décima. Eis o número de linhas de cada uma delas na seqüência em que aparecem: 16; 12; 10; 18; 24; 24; 12; 12; 14. O esquema de rimas é muito peculiar, não tinha aparecido até agora em nenhum dos poetas vistos nesta seção. Por um lado, o seu esquema parece com o do poema anterior do próprio Patativa, *A verdade e a mentira*. Também aqui rimam invariavelmente os versos pares e somente eles, mas, por outro lado, não existe agora uma única rima para todo o poema, pelo contrário a rima pode variar de uma estrofe para a outra ou até numa mesma estrofe. E é uma variação muito curiosa. Vejamos.

- 1ª estrofe: rima em ãO em todos os versos pares.
- 2ª estrofe: rima em IGA em todos os pares.
- 3ª estrofe: rima em ãO em todos os versos pares.
- 4ª estrofe: rima em ãO em todos os versos pares.
- 5ª estrofe: há duas rimas nesta estrofe.

➔ rima em ABO nos versos pares até o de número dez.

➔ rima em Ó nos versos pares do 12º ao vigésimo quarto.

- 6ª estrofe: rima em ADO em todos os versos pares
- 7ª estrofe: rima em Á em todos os versos pares.
- 8ª estrofe: rima em ÊRA em todos os versos pares.
- 9ª estrofe: rima em ãO em todos os versos pares.

O quadro acima nos mostra a rima em ãO em quatro das nove estrofes. As outras cinco estrofes rimam com os finais (IGA) (ABO + Ó) (ADO) (Á) (ÊRA).

A peculiaridade do esquema rímico deste poema é a existência de três estrofes que, em certo sentido, parecem se organizar rimicamente por padrões contraditórios, são elas as estâncias 3 e 4 quando confrontadas com a de número cinco. Poderíamos supor que a cada nova estrofe a rima mudasse, como se o esgotamento de uma seqüência de finais homófonos

constituísse o critério determinante para finalizar uma estrofe e começar uma nova. No entanto a contigüidade de 3 e 4 invalida esta proposição, pois ambas, embora vizinhas, têm a mesma rima; se a manutenção da rima, pois, determinasse o limite da estrofe, estas duas deveriam ser uma só. Temos na estrofe 5 uma situação exatamente oposta a esta. Agora uma só estância abriga em seus limites duas rimas diferentes.

4) Curioso e Miudinho

O poema é um curto diálogo entre os dois personagens cujos nomes formam o título. O tema é o princípio da contradição que rege a vida com ênfase para a política desonesta, as mentiras e vilezas de que se valem os candidatos para vencer as eleições. Tudo muito curto, muito sintético, conciso, acaba com uma jura de voto em branco.

Curioso e Miudinho

1	C.	Quem é você, que alegre se apresenta	A
2		Com a altura de dois metros e oitenta?	A
3	M.	Onde eu ando me chamam Miudinho,	B
4		Tudo vejo e decifro em meu caminho.	B
5	C.	Miudinho e com tanta dimensão,	C
6		No volume do corpo e na noção?	C
7	M.	Se o mundo sempre foi contradição,	C
8		O que assim me tratar possui razão.	C
9	C.	Miudinho, com seu saber profundo,	D
10		Conhece alguma coisa do outro mundo?	D
11	M.	Não há mesmo quem possa saber nada	E
12		Do que vive por trás de uma murada.	E
13	C.	Miudinho, me diga o que é política?	F
14	M.	É um dilema de onde nasce a crítica.	F
15	C.	E este argumento para onde se lança?	G
16	M.	Para os dois pratos de uma só balança.	G
17	C.	E na campanha quem vitória alcança?	G
18	M.	Quem mais mentira sobre o prato lança.	G
19	C.	Miudinho, obrigado por ser franco,	H
20		Nas eleições eu vou votar em branco.	H

Poema em métrica decassílabo em que os versos rimam dois a dois emparelhados. O Poema tem 20 versos representando um diálogo entre dois personagens na forma de um ping-pong de pergunta e resposta. O primeiro personagem, Curioso, sempre

pergunta e Miudinho responde. Até o 12º verso a fala de cada interlocutor estende-se por dois versos, daí em diante, do 13 até o 18, cada turno do diálogo compreende apenas uma linha; na altura do verso 19, a última fala de Curioso volta a ter a extensão de duas linhas. E é a única fala deste interlocutor que não é uma pergunta e sim uma afirmação. Depois de beber a sabedoria de Miudinho, influenciado pelos esclarecimentos do companheiro, Curioso conclui comunicando uma decisão tomada.

A mudança que se verifica pouco depois da metade do poema, em que a extensão de um turno de fala passa de dois para um só verso, desautoriza uma disposição gráfica dos versos à maneira de dísticos. Está certo, pois, o poeta ao escolher a forma de uma única estrofe. Caso fosse adotada a disposição gráfica em dísticos, o efeito seria estranho, pois na extensão de apenas vinte versos haveria três trechos distintos. Cada dístico a princípio corresponderia à fala de um só interlocutor, depois passaria a representar a fala dos dois, para nos duas últimas linhas voltar novamente a corresponder a um único falante.

Embora estruturalmente as rimas sejam emparelhadas, duas a duas, há dois trechos em que a mesma rima estende-se por quatro versos, e cada uma destas ocorrências é diferente, e, além disso, em ambas não se quebra o princípio do emparelhamento. No primeiro caso, as quatro ocorrências, são de fato dois pares e não um quarteto, pois cada par corresponde ao discurso de um falante. No segundo caso, já no trecho em que a um interlocutor corresponde apenas uma linha, cada par de rimas ao invés de garantir a sua unidade pelo fato de remeter a um só personagem, agora o faz por remeter a uma unidade de diálogo, a uma espécie de célula mínima da conversação, composta por uma pergunta e uma resposta.

5) O Bicho mais feroz

Poema humorístico, que toma como ponto de partida um incidente real, uma mordida de raposa que um parente do poeta levou na roça. A partir daí o poeta desenvolve um enredo,

transfigura o caráter dos parentes-personagens, fazendo-os o inverso do que são, acrescenta falas e episódios.

O BICHO MAIS FEROZ

1	O dia amanheceu, era verão,	a
2	A tomar seu café lá no fogão	a
3	O seu Tonho dizia para Solidade,	b
4	O sonho muitas vezes é realidade,	b
5	E esta noite eu sonhei quando dormia	c
6	Que um cachorro na roça me mordia,	c
7	Por aqui hoje o dia vou passar	d
8	E não vou para a roça trabalhar	d
9	___ Respondeu Solidade, isto é besteira	e
10	O sonho não é coisa verdadeira	e
11	E se o bicho morder você se atrasa	f
12	Tanto faz lá na roça como em casa,	f
13	O melhor é você não pensar nisso	g
14	E ir pra roça cuidar do seu serviço.	g
15	O seu Tonho saiu dando cavacos	h
16	Com o seu cavador cavar buracos,	h
17	Felizmente o coitado não foi só	i
18	Pois o filho o seguiu no mocotó	i

O poema possui 94 versos em 12 estrofes irregulares assim distribuídas: 8; 6; 4; 10; 10; 14; 6; 4; 8; 6; 8; 10. As rimas são emparelhadas, como no caso anterior, e variam a cada dois versos.

O bicho mais feroz é um poema divertidíssimo que pode ilustrar muito bem os recursos inventivos e a astúcia do poeta para trabalhar sobre acontecimentos banais dotando-os de grande interesse e vivacidade, qualidades alcançadas à custa do domínio dos meios de expressão e representação que conseguem transfigurar e converter o banal num evento memorável, graças à forma saborosa da narrativa.

6) O maió ladrão

O poeta medita sobre a passagem do tempo com sua dolorosa e inescapável seqüência de perdas e desilusões com que temos que nos haver na vida, tudo num crescendo de sofrimento e tristeza que termina implacavelmente com a morte.

O MAIÓ LADRÃO

I

Tenho a certeza que o
 1 isprito
 2 De Capistrano de Abreu
 3 Com o de Faria Brito,
 4 Qui tanta coisa aprendeu,
 5 Não vai condena meu dito
 6 E nem teimá contra eu.
 7 Pois falo de cunciença
 8 E sou capaz de bota
 9 As duas mão incruzada
 10 Nas fôia santa e sagrada
 11 E jura nos Evangéio
 12 Cumo dos ladrão do mundo
 13 O tempo, este vagabundo,
 14 É o mais maió e o mais véio.
 15 Todos me preste atenção,
 16 Se eu tenho razão ou não

II

A	1	Dêrne quando eu fui gerado	X
b	2	Naquela santa barriga,	A
a	3	Onde passei nove mês	X
b	4	Causando tanta fadiga	A
a	5	A minha mãe adorada,	B
b	6	Tão boa e tão istimada,	B
x	7	O tempo, este infuluído,	C
x	8	Este veiacó fingido,	C
c	9	Já tava a me repará,	D
c	10	Sempre se manifestando,	E
d	11	Me ajeitando e me adulando,	E
e	12	Pra me dá e depois robá.	D
e	13	Eu vou prová desta vez	F
d	14	Tudo o qui o tempo me fez	F
f			
f			

III

Este é o poema de que falamos atrás, o único da obra de Patativa do Assaré que reúne aquelas duas características: estrofes muito grandes e rimas misturadas. Sua condição de único poema a empregar estes traços formais chama a atenção sobre ele, e despertou-me a curiosidade de saber em que fontes o poeta teria conhecido procedimentos composicionais que divergem de todos os outros empregados no restante de sua obra.

O maió ladrão é composto por 253 versos distribuídos em 20 estrofes, dispostas quanto ao número de linhas na seguinte seqüência: 16; 14; 19; 14; 9 ; 8; 17; 10; 8; 7; 19; 10; 9; 12; 15; 13; 12; 14; 10; 17. Este é o último poema do livro *Cante lá que eu canto cá*, seu lugar estratégico pode representar o ponto final de um percurso, seja poético, seja existencial;

como este *ladrão* do título é o tempo, traiçoeiro condutor que nos toma pela mão levando-nos bem sabemos para onde, o poeta compôs com sabedoria um último paralelismo ao pôr no fim do seu livro o fim inexorável de todos nós.

7) Tereza Potó

Poema humorístico que conta as desventuras de um casal formado por duas criaturas infelizes, azaradas e muito feias, Tereza Potó e Seridó. Os dois após muito sofrerem com a solidão, conhecem-se e começam a namorar, mas imediatamente depois, na primeira viagem que fazem juntos, para a cidade de Icó, onde pretendiam casar-se, morrem num desastre de automóvel.

Tereza Potó

I

1	Quem já nasceu azarado	X
2	Veve de mal a pió	A
3	O seu mamôero é macho,	X
4	Não cai preá no quixó,	A
	...	

II

13	Num dia de sexta fera	X
14	Eu vi Tereza Potó	A
15	Com seu vestido de Chita	X
16	Infeitado de filó,	A
17	Os beijo bem tinturado	X
18	E o rosto branco de pó,	A
19	Doidinha por namorado	X
20	Chorando de faze dó	A
	...	
23	Às cinco e meia da tarde	X
24	Se encontrou com Siridó,	A
25	Siridó era tão feio,	X
26	Tão feio como ele só	A
27	O cabelo era assanhado	X
28	Parecia um sanharó	A
29	Um braço, todo injambrado	X
30	Todo cheio de nopró	A
31	Os óio da cô de brasa	X
32	E um lubim no gogó,	A
33	Mas Tereza se agradou	x
34	E começou o chodó	a

Estrofes irregulares. Poema de uma rima só, sempre nos versos pares. Rima aguda que alterna com versos que não rimam, estes em geral, terminados em paroxítonas. Evidencia-se a busca do efeito humorístico por meio da rima aguda e monótona em Ó.

Estrofes de sete versos.

SEPTILHAS

- 01 A derrota de Pedro Topa Tudo
- 02 A voz do milho abandonado
- 03 Biografia de Sansão
- 04 Crítica construtiva
- 05 O desgosto do Medêro

As estrofes de sete versos estão entre as mais raras na obra de poetas literários. Os autores que a crítica e a historiografia literária brasileira denominam de poetas cultos, praticamente não a cultivaram. Já entre os poetas populares, há muitos que a utilizam. Na literatura de cordel ele perde apenas para a sextilha e rivaliza com a décima na preferência dos autores.

No *Tratado de Versificação* de Olavo Bilac e Guimarães Passos, obra conhecida por Patativa do Assaré, não há qualquer menção às septilhas, os autores discorrem sobre as estâncias desde a de três versos até a de dez, mas não fazem qualquer referência às duas que estão entre as mais raras, no âmbito da literatura erudita, as de sete e de nove versos.

Em *Versificação portuguesa*, Manuel Said Ali, dedica poucas linhas às estrofes de sete versos, apenas para dizer que elas não se empregam com frequência e são incaracterísticas quanto ao esquema rímico. Em seguida informa que Casimiro de Abreu fez uso desta estrofe em dois poemas *A Vida* e *Ontem à noite*.

Manoel Bandeira, no texto *Versificação em língua portuguesa* que escreveu para a Enciclopédia Delta Larousse, após informar que foi essa uma estrofe muito usada na lírica trovadoresca, cita exemplos de seu aparecimento na literatura brasileira em Álvares de

Azevedo, no poema *Pedro Ivo*, e ainda em *Pequenino morto* de Vicente de Carvalho, assim como na *Última canção do beco*, de sua própria autoria. A métrica dos três poemas é diferente, o primeiro decassílabo e rima *a a b c b b c*, o segundo tem versos hendecassílabos (à exceção do último, pentassílabo) que rimam *a b a c b a c*, enquanto o terceiro foi escrito em redondilhas e rimam apenas o segundo e o sétimo versos.

Vale lembrar, ainda que a septilha é a estrofe do *vilancete*: tipo especial da glosa, que consiste no desdobramento de um *mote* em tantas estrofes quantos são os versos do mote.

Confirma-se facilmente a afirmação de Manuel Bandeira, de que a estrofe de sete versos foi largamente empregada na lírica trovadoresca. Encontramos um número significativo de *cantigas de amor*, *cantigas de escárnio e mal dizer* e, em menor quantidade, *cantigas de amigo*, compostas nesta modalidade estrófica. Transcrevo a título de exemplo, a primeira estrofe dos vários tipos de cantiga, e quatro estâncias de uma Tenção de Mal Dizer, correspondente do nosso desafio de cantadores.

CANTIGA DE AMOR
JOAN D'ABOIN⁸
(meados do século XIII)

Nostro Senhor, que mi-a min faz amar ⁹	A
a melhor dona de quantas el fez	B
e mais fremosa e de melhor prez	B
e a que fez mais fremoso falar,	A
el me dê d'ela bem, se lhe prouguer,	C
Ou mia morte, se m'aquesto non der,	C
me dê, por me de gran coita quitar ¹⁰	A

Cantiga de amor

⁸ *Fidalgo protegido de D. Afonso III, foi um dos homens mais ricos do seu tempo. Deixou-nos 2 cantigas de amor, 12 cantigas de amigo, 3 tenções de mal-dizer.* Informação extraída da *Antologia da Poesia Trovadoresca Galego-portuguesa*.

⁹ *Primeira estrofe em três de uma cantiga de amor.* Fonte: *A lírica trovadoresca* de Sigismundo Spina.

¹⁰ *Amor incorrespondido. Se Deus foi o responsável pela deflagração do amor no coração do poeta, só a Ele compete agora realizar uma alteração no destino do infeliz apaixonado: ministrar-lhe a morte, ou pelo menos eliminar a coita do seu coração.* Comentário de Sigismundo Spina.

JUIÃO BOLSEIRO¹¹

Em grave dia me fez Deus nacer	a
Aquel dia e(n) que eu naci,	b
e(n) grave dia me fez o ver	a
a mia senhor u a primeiro vi	b
E(n) grave dia vi os olhos seus	c
Em grave dia mi fez enton Deus	c
ver quam bem parece parecer ¹²	a

CANTIGAS DE ESCÁRNIO**PÊRO DE AMBROA¹³**

Pedi eu o cono a ua molher,	a
e pediu-m'ela cen soldos enton	b
e dixe-lh' eu logo: --- Mui sem razon	b
me demandades; mais, se vos prouguer,	a
Fazed'ora --- e faredes melhor ---	c
Ua soldada pólo meu amor	c
a de parte, ca non ei mais mester. ¹⁴	a

D. AFONSO X¹⁵

Fui eu poer a mão noutro di-	a
a a ua soldadeira no covon ¹⁶ ,	b
e disse-m'ela: --- Tol-te ¹⁷ arloton ¹⁸ ,	b
Ca non é est'a (ora) ¹⁹ d'alguen mi	a
fornigar, u prendeu) Nostro Senhor	c
Paixon, mais é-xe de min, pecador,	c
por muito mal que me lh'eu mereci. ²⁰	a

¹¹ Jogral do tempo de Afonso X que parece ter estado ao serviço do trovador galego Men Rodrigues Tenório. Fonte desta informação e da estrofe transcrita: *Antologia da Poesia Trovadoresca*.

¹² Vem desde longa data as queixas do Poeta pelo dia em que nasceu! Nesta cantiga esse “dia” foi “grave”, como também foi “grave” o dia em que conheceu a mulher por quem se apaixonou. Comentário de Alexandre Pinheiro Torres na antologia supra citada.

¹³ Parece ter sido jogral nas cortes de Fernando III e Afonso X, mas o fato deve-se não à circunstância de não ser nobre, “mas por algum desdouro no brasão dos pais e por certo gênio truanesco”, gênio que cremos suficientemente documentado nas duas licenciosas cantigas aqui incluídas. Adaptado da *Antologia da Poesia Trovadoresca*.

¹⁴ Temos aqui o caso de uma mulher que pede muito dinheiro para dar o corpo (cen soldos). O poeta protesta, sugerindo-lhe que não quer o corpo todo mas uma pequena parte. Fonte: *idem*.

¹⁵ Nasceu em Toledo, a 23/11/1221. Com a morte do pai, o Rei Fernando III, ocupa o trono de Castela.

¹⁶ Covon: o órgão sexual feminino, ou a região onde se encontra.

¹⁷ Tol-te (do verbo *toller-se*): afasta-te, desaparece!

¹⁸ Arloton: maroto.

¹⁹ Ora: hora.

²⁰ Perpassa por toda esta composição um tom herético. Alguém declara que se atreveu a pôr a mão nos órgãos sexuais de uma soldadeira, a qual, imediatamente, lhe diz que aquela hora não é hora para fornicação, já que é a mesma da Paixão de Cristo, paixão que Nosso Senhor também sofreu por ela (é-xe de min), precisamente porque muito pecou e tem pecado. Entendemos, porém, pela estrofe seguinte, que, a despeito dos seus protestos, o ato sexual já começou.

**TENÇÃO DE MAL-DIZER ENTRE D. JOÃO PERES DE ABOIM²¹
E O JOGRAL LOURENÇO**

" Lourenço, soías tu guarecer ²²	A
como podias, per teu citalon , ²³	B
Ou bem ou mal, non ti digu'eu de non,	B
e vejo-te de trobar trameter ; ²⁴	A
e quero-te'eu desto desenganar:	C
bem quanto sabes tu que é trobar	C
bem quanto sab'o asno de leer."	A
"Joan d'Avoín, já me cometer	A
veeron muitos por esta razon	B
Que me diziam, se Deus mi perdon,	B
Que non sabia 'n trobar entender;	A
e veeran poren comigu' entençar , ²⁵	C
e figi-os eu vençudos ²⁶ ficar;	C
e cuido-vos deste preito vencer."	A
"Lourenço, serias mui sabedor,	A
Se me vencesse de trobar nen d'al,	B
Ca bem sei eu quen troba bem ou mal,	B
Que non sabe mais nen um trobador;	A
e por aquesto ²⁷ te desenganei;	C
e vês, Lourenço, onde cho ²⁸ direi:	C
quita-te sempre do que teu non for."	A
"Joan d'Avoín, por Nostro Senhor,	A
Por que leixarei eu trobar atal ²⁹	B
Que mui bem faç ' ³⁰ e que muito mi val?	B
Des i ar ³¹ agradece-mi-o mia senhor,	A
Por que o faç'; e, pois eu tod'est'ei,	C
o trobar nunca (o) eu leixarei,	C
Poi-lo bem faç' e ei(i) gran sabro.	A

²¹ Trata-se do mesmo poeta Juan D'Aboin da primeira Cantiga de amor transcrita nesta seção.

²² *Guarecer*: sustentar, manter.

²³ *Citalon*: citara de qualidade inferior.

²⁴ *Trameter*: intrometer.

²⁵ *Entençar*: Fazer tenção (discussão), discutir, alterar.

²⁶ *Vençudos*: Vencidos

²⁷ *Aquesto*: isto

²⁸ *Cho*: to.

²⁹ *Atal*: a tal pessoa, a tal senhora.

³⁰ *Fac'*: faz.

³¹ *Des i ar*: Além disso.

CANTIGA DE AMIGO

D. DINIS (1261-1325)³²

Ben entendi, meu amigo,	A
que mui gran pesar ouvestes,	B
quando falar non podestes	B
vós noutro dia comigo;	A
mais certo seed' , ³³ amigo,	A
que non fui o vosso pesar	C
que s'ao meu podess'iguar. ³⁴	C

Nos primeiros anos da colonização, vamos encontrar em *O Pelote domingueiro*, poema preparado por Anchieta para uma das festas da Companhia de Jesus, a estrofe de sete versos.

O PELOTE DOMINGUEIRO

*Já furtaram ao moleiro
O pelote domingueiro.*

Se lho furtaram ou não,	a
bem nos pesa a nós com isso!	b
Perdeu-se, com muito viço,	b
O pobre moleiro Adão.	a
Lúcifer, um mau ladrão,	a
lhe roubou todo o dinheiro,	c
co' o pelote domingueiro!	C

Finalmente, mais próximo de nós, a septilha aparece em algumas liras de Tomás Antônio Gonzaga, como as liras XIX e XXV³⁵. A primeira destas apresenta versos de dez e de seis sílabas:

Enquanto pasta alegre o manso gado,
Minha bela Marília, nos sentemos
À sombra deste cedro levantado.
 Um pouco meditemos
 Na regular beleza,
Que em tudo quanto vive nos descobre
 A sábia natureza.

³² *Rei de Portugal. Restam-nos dele 138 cantigas, repartidas do seguinte modo: 76 cantigas de amor, 52 de amigo, e 10 de mal-dizer. Foi de D. Dinis a iniciativa de fundar a primeira Universidade Portuguesa de Lisboa (1290), a qual transferiu para Coimbra em 1308. Adaptado da Antologia da Poesia Trovadoresca.*

³³ *Seed: estai*

³⁴ *“O vosso pesar não se pôde igualar ao meu”*

³⁵ *A Poesia dos Inconfidentes*. Editora Aguilar, Rio, 1996.

Como demonstra o material pesquisado, estrofes de sete versos outrora freqüentes foram caindo em desuso. No Tratado de Bilac e Passos a falta de referência ao tipo pode indicar seu quase desaparecimento àquela altura do século XIX, na poesia culta, é bom frisar. Talvez não de forma absoluta como sugere M. Said Ali ao mencionar sua ocorrência nos dois poemas de Casimiro de Abreu.

Já na Literatura de Cordel, a estrofe de sete versos parece ter feito sua aparição junto com as já citadas sextilhas e décimas, por serem todas elas formas da cantoria que foram absorvidas pela literatura de folhetos. Menos freqüente que a sextilha, de longe o tipo de estrofe mais utilizado pelos autores de cordel, no âmbito desta literatura, a septilha rivaliza ou mesmo chega a ser mais empregada que a décima.

Em *Histórias de Cordéis e Folhetos*, a autora Márcia Abreu passa a palavra ao poeta Rodolfo Coelho Cavalcante, que discorre sobre as características formais da Literatura de Cordel no Brasil, diferenciando-a da de Portugal, e sua lição ele nos ministra em septilhas:

<i>No Brasil é diferente</i>	x
<i>O Cordel-Literatura</i>	a
<i>Tem que ser todo rimado</i>	x
<i>Com sua própria estrutura</i>	a
<i>Versificado em sextilhas</i>	b
<i>Ou senão em septilhas</i>	b
<i>Com a métrica mais pura</i>	a
<i>Neste estilo o vate escreve</i>	x
<i>Em forma de narração</i>	a
<i>Fatos, Romances, Histórias</i>	x
<i>De realismo, ficção;</i>	a
<i>Não vale Cordel em prosa,</i>	b
<i>E em décima na glosa</i>	b
<i>Se verseja no sertão.</i>	a

Considerando a versificação como o primeiro elemento característico da literatura de folhetos, Rodolfo Coelho delimita as possibilidades desta versificação, no cordel, às sextilhas, setilhas e décimas. E a autora conclui citando o poeta: “Uma narrativa ‘tem que ser em

sextilhas’, já as setilhas são usadas, predominantemente nos folhetos que narram fatos circunstanciais, ‘jornalísticos’, enquanto as décimas são fundamentalmente empregadas em glosas a partir de motes, como ocorre nas cantorias”.

A *Antologia – Literatura popular em Verso*, publicada pela Fundação Casa Rui Barbosa em co-edição, reúne um total de 42 composições da literatura de cordel. Os poemas foram selecionados a partir de um conjunto bem maior catalogado por aquela instituição levando em conta sua representatividade do gênero. Há histórias tradicionais, aquelas importadas da novelística européia e transpostas em versos pelos cordelistas, outras de invenção dos próprios autores, e ainda aquelas que se referem a fatos ou acontecimentos que deixaram suas marcas na História local, nacional ou mundial.

No que toca à estatística das formas estróficas estes quarenta e dois poemas estão assim distribuídos:

- 26 (vinte e seis) em sextilhas
- 11 (onze) em estrofes de sete versos (septilhas)
- 2 (dois) em décimas
- 2 (dois) poemas que misturam sextilhas e décimas
- 1 (um) poema que mistura sextilhas e septilhas

Este quadro reafirma o que foi dito acima. Sextilhas em primeiro lugar, seguidas de septilhas e por último décimas, são as formas usadas na literatura de cordel. Outra “Antologia” que consultamos segue na mesma direção. Trata-se da coletânea denominada *A literatura de folhetos nos Fundos Villa-Lobos*, organizada por Ruth Brito Lêmos Terra. Nesta publicação, entre 16 (dezesseis) poemas narrativos, vamos encontrar:

- 11 (onze) sextilhas
- 5 (cinco) septilhas

Observando o tema dos textos em septilhas, verifica-se que aquela generalização feita pelo poeta Rodolfo Cavalcante, de que as septilhas tratam de assuntos de teor jornalístico, só é aceitável pontuada pelo advérbio *predominantemente*, pois como regra geral e absoluta, a afirmação não se sustenta. De fato há entre os textos considerados os que trazem temas de feição “jornalístico”, mas estes estão longe de ser exclusividade da septilha, podem ser encontrados também em sextilhas, assim como existem poemas em estrofes de sete versos que são puramente ficcionais. Vejamos alguns exemplos de cada uma destas ocorrências.

Na *Antologia* organizada por Cavalcanti Proença, há duas ocorrências de poemas em septilhas que podemos incluir na categoria de temas “jornalísticos”, são eles: *Sacco e Vanzetti aos olhos do mundo* e *A guerra do Joazeiro 1914*. Mas vamos encontrar outros assuntos igualmente jornalísticos que foram versados em sextilhas, e não em septilhas como, por exemplo, o *Pavoroso desastre de trem no dia 31 de outubro de 1949* ou o *Tiroteio em Maceió—Zé povo e os Maltinos*. Por outro lado, verificamos a existência de histórias de ficção versadas em septilhas como: *A moça que virou cobra*, *A mulher que pediu um filho ao diabo* e o curioso caso do conhecidíssimo folheto *As proezas de João Grilo* que conciliatoriamente é composto em sextilhas e septilhas, sendo estas mais numerosas que aquelas. Há outra curiosidade, esta referente à *História da Imperatriz Porcina*. Duas narrativas assim intituladas constam das duas coletâneas, porém são diferentes, a da *Antologia* da Casa Rui Barbosa, escrita em septilhas, com seus 1.722 versos (246 estrofes) é consideravelmente maior que a dos *Fundos Villa-Lobos* com 498 versos dispostos em sextilhas (83 estrofes). Apesar de tamanhas diferenças há um detalhe nos comentários ao texto na *Antologia* que, contestando a autoria consignada na capa do folheto em nome de João Martins de Ataíde, acaba atribuindo-a ao mesmo autor que assina a versão menor divulgada pela outra coletânea, assim os dois poemas seriam do poeta Francisco Chagas Batista.

Enquanto não temos meios de saber com quem está a razão, vejamos as duas primeiras estrofes da versão divulgada na *Antologia*:

Nesse romance se ver	x
Quanto é vil a falsidade,	a
Nunca triunfou na vida	x
Quem usasse da maldade	a
De acordo com sua ofensa	b
Terá ele a recompensa,	b
Da sua perversidade.	a
No tempo do rei Ledônio	x
O bondoso imperador	a
O grande império romano	x
Regia com tanto amor	a
Junto à esposa contente	b
Vivia ele somente,	b
No meio de grande esplendor.	a

Na coletânea *A literatura de folhetos nos Fundos Villa-Lobos*, dos cinco poemas em septilha, três referem-se a lutas e acontecimentos históricos do início do século XX no Ceará, são eles *A Bernarda no Ceará*, *A Queda do Babaquara* e *Os Aciolis*. Eis a estrofe inicial do primeiro deles:

Acorda, povo Cearense,	x
Que a ocasião é chegada,	a
Ou saís vencedor na luta	x
Ou arrebenta a Bernarda,	a
Pois agora em Pernambuco	b
Houve uma luta de suco	b
Mas a vitória foi cantada!	a

Por fim vejamos duas estrofes, a primeira e a terceira, de *A vida dos seringueiros*, um exemplo poesia de crítica social em estrofes de sete versos, extraído da mesma fonte:

Neste livrinho descrevo	x
A vida dos seringueiros	a
Na luta do Amazonas	x
Entre patrões carnicieiros	a
Aonde impera a ilusão	b
E não se vê compaixão	b
Nem nos próprios companheiros	a
(...)	

Só conhece o Amazonas	x
É quem lá já trabalhou	a
Porém quem conta façanha	x
É porque lá não lutou	a
E se lutou teve sorte	b
Não conversou com a morte	b
E nem da seção provou	a

Uma tão significativa utilização da estrofe de sete versos na lírica trovadoresca, nos vários tipos de cantigas e nas tensões de mal dizer dá-nos o que pensar sobre os caminhos que estas formas teriam percorrido para chegar até o Brasil. O fato de tanto lá como aqui estarem ligadas a formas orais de transmissão sugere que deva existir uma ligação entre os dois universos. A discussão promete ir longe, recentemente o livro *Histórias de cordéis e folhetos*, de Márcia Abreu, já citado, defende uma tese que contraria a teoria muito difundida da filiação da nossa literatura de cordel a de Portugal. A autora argumenta em favor da origem autóctone e da autonomia das formas poéticas e da temática da nossa literatura de cordel. Pelo que entendi sua hipótese dirige-se, sobretudo, ao universo da poesia impressa. No entanto, há estudos vinculando as formas do nosso cordel com as formas da poesia dos cantadores. E de onde teria vindo a semente desta manifestação da poesia oral, que depois invadiria o território da poesia impressa, senão do contato com o colonizador português? A discussão põe inúmeros desafios aos estudiosos, mas foge aos objetivos e limites deste trabalho.

A trajetória que acabamos de percorrer permite-nos a par das dúvidas duas notações. A septilha teve acolhida entre os poetas que transitam pelas formas orais de poesia, e, no Brasil, foi deixada de parte pelos que se movem no universo letrado. O esquema rímico usado na época trovadoresca e no século XVI, caso de Anchieta, não tinha versos soltos, todos rimavam. O esquema rímico contemporâneo, na poesia nordestina, ficou com cinco versos rimando e dois soltos. Os quatro poemas de Patativa do Assaré que empregam esta estrofe seguem este último esquema rímico, o único utilizado e difundido pelos cordelistas e cantadores. Confirmemos com algumas estrofes de dois poemas de Patativa do Assaré:

O DESGOSTO DO MEDÊRO

Ô Juana este mundo tem	x
Sugeito com tanta faia	a
Que quanto mais qué sê bom	x
Mais no erro se escangaia,	a
Istuda mas não prospera	b
E pra sê burro de vera	b
Só farta leva cangaia.	a

Ô Juana, tu já deu fé,	x
Tu já prestou atenção,	a
Que tanta gente que tinha	x
Com nós boa relação	a
Anda agora deferente	b
Sem querê sabê da gente	b
Pru causa das inleição?	a

BIOGRAFIA DE SANSÃO

Sansão nasceu no Japão	x
Por meio de uma fratura,	a
Sua Mãe era Maria	x
Filostomina Ventura,	a
Seu Pai, João Pitolomeu	b
E o seu Avô Galileu	b
ETC rapadura	a

Com trinta ano de idade	x
Batizou-se na Suissa,	a
A premêra comunhão	x
Fez no quartê da poliça,	a
Com istudo incognito	b
Foi ele o maior devoto	b
Pregador da má notíça	a

....	
Foi nas terra do Egito	x
Campeão de futibó	a
E além de pescar no Nilo	x
Piau, traira e corró,	a
Pra fazer chave e ferroio	b
Catava purga e pioio	b
Na barba de Faraó.	a

De gripe farsificada	x
Seu nariz vivia cheio,	a
Mas não ia ao consurtoro	x
E nem tomava conseio,	a
Mode curar o seu gôgo	b
Tomava banho de fogo	b
Nas águas do mar vermeio	a
(...)	

Com base nas estatísticas levantadas na obra de Patativa do Assaré e comparando-a com as amostragens colhidas nas duas antologias consultadas, podemos afirmar que no que se

refere à estrofação a obra deste poeta desloca-se para o pólo oposto dos autores de cordel. Como vimos acima, as três modalidades estróficas mais utilizadas na literatura de folhetos são em ordem decrescente: a sextilha, a septilha e a décima, já na obra de Patativa há uma troca radical. A estrofe de dez versos sobe da última para a primeira posição, e agora passamos a ter por ordem decrescente a seguinte seqüência: décima, sextilha e septilha. Neste particular, em relação à estrofe de sete versos, o nosso poeta da roça mostrou uma afinidade para com a tendência que se consolidou no universo da poesia erudita.

Oitavas.

OITAVAS

- 01 A Festa da Natureza
- 02 A fogueira de São João
- 03 Assaré querido
- 04 Ao locutor da Rádio Araripe
- 05 Carta a Papai Noel
- 06 Dia Nacional da Poesia
- 07 Gratidão
- 08 Luiz de Camões
- 09 Meu Castigo
- 10 Meu premero amo
- 11 Minha Viola
- 12 O Inferno, o Purgatório e o Paraíso
- 13 O Paraíso das Aves
- 14 O vaquêro
- 15 Pergunta de um analfabeto
- 16 Ser Feliz

A estrofe de oito versos é o último tipo que nos falta comentar das que estão incluídas no nível 1. Entre os dezesseis poemas em oitavas, acima relacionados, doze adotam a oitava lírica³⁶ com a seguinte disposição de rimas: *a a a b c c c b*. Said Ali, em *Versificação*

³⁶ M. Said Ali classifica as oitavas em dois tipos: 1) a épica, que, em muitos manuais e tratados, é denominada *oitava rima* ou *camoniana*, e 2) a lírica, denominação genérica para todas as demais que se diferenciam do primeiro tipo.

portuguesa,³⁷ registra outros dois esquemas rítmicos para esta mesma oitava, mas Patativa não os utiliza.

Há também a oitava épica ou camoniana, caracterizada pelo esquema de rimas empregado por Camões em *Os Lusíadas*: *a b a b a b c c*. Patativa conheceu-a na leitura do épico camoniano e utilizou-a em dois poemas: *O Inferno, o Purgatório e o Paraíso* e *Luis de Camões*, com métrica decassílabo no primeiro e redondilha maior no segundo.

O poema *Assaré querido* é uma letra de música em quatro estrofes de oito versos, e seu esquema de rimas difere dos dois outros apresentados acima. Três oitavas fazem o esquema *x a a b x c c b* e a outra faz diferente apenas no quinto verso que passa a rimar com o sexto e o sétimo: *x a a b c c c b*. Os dois esquemas da canção diferem dos apresentados por Said Ali.

Por último, encontramos registro na antologia *Melhores Poemas* de duas oitavas que o poeta improvisou numa entrevista concedida à Radio Bandeirante com o nome de *Dia nacional da poesia*. Consiste num improviso em homenagem aos cento e cinquenta e três anos do nascimento de Castro Alves. As duas estrofes são oitavas incomparáveis, certamente por sua natureza de improviso, fogem a qualquer dos esquemas de rimas conhecidos para este tipo de estância e, além disso, uma e outra estrofe também diferem entre si neste particular.

³⁷ “A disposição das rimas na oitava lírica é variável. De ordinário, procura-se rimar o verso do meio com o último. Tipos: *n a a b n a c b*; *n a n a b b b a*; *a a a b c c c b*.” Fonte: Ali, Manoel Said, *Versificação portuguesa*.

O VAQUÊRO

I

X

Eu venho dêrne menino,
 Dêrne munto pequenino,
 Cumprindo o belo destino
 Que me deu Nosso Senhor.
 Eu nasci pra sê vaquêro,
 Sou o mais feliz brasileiro,
 Eu não invejo dinhêro,
 Nem diploma de dotô.

a	Eu não invejo riqueza	a
a	Nem posição, nem grandeza,	a
a	Nem a vida de fineza	a
b	Do povo da capitã.	b
c	Pra minha vida sê bela	c
C	Só basta não farta nela	c
C	Bom cavalo, boa sela	c
b	E gado pr'eu campeá.	b

Neste poema um vaqueiro satisfeito com seu trabalho, fala da disposição e da coragem com que enfrenta os perigos próprios de sua profissão, descreve a carreira desembalada pelo meio do mato, a cavalo, entre os garranchos da caatinga, na busca do touro bravio. Está nesta luta desde criança, aprendeu o ofício com o pai, que além de vaqueiro era violeiro também. Desta experiência de vida afirma-se a sua identidade, que na lógica do poema se constitui em contraponto às profissões e ao luxo da gente da cidade, representados na figura do Dotô. A energia requerida por esta vida difícil e desafiadora forja o homem rijo e cheio de vitalidade, cioso dos atributos que reconhece em si, e tomando-os por um verdadeiro tesouro existencial. A sua condição de vida mergulhada em carência material contrapõe-se à riqueza como apanágio das classes dominantes cujo *locus* é a cidade. Este disposto sertanejo não herdou os dotes artísticos do pai, mas não lamenta, pois aquilo que herdou, a sina de vaqueiro, já lhe enche de orgulho, e, além disso, o seu aboio é tão sentido é que faz chorar qualquer pessoa que traga o coração carregado de amor.

O poema todo consta de 14 oitavas, rimam o quarto com o oitavo verso sempre em rimas agudas, contrastando com os outros seis que o fazem, invariavelmente, em rimas graves.

MINHA VIOLA

I

Minha viola querida,
Certa vez, na minha vida,
De alma triste e dolorida
Resolvi te abandonar.
Porém, sem as notas belas
De tuas cordas singelas,
Vi meu fardo de mazelas
Cada vez mais aumentar

II

Vaguei sem achar encosto,
Correu-me o pranto no rosto,
O pesadelo, o desgosto,
E outros martírios sem fim
Me faziam, com surpresa,
Ingratidão, aspereza,
E o fantasma da tristeza
Chorava junto de mim.

IV

a	Se, às vezes, fico tristonho,	A
a	Vendo desfeito o meu sonho,	A
a	Contigo ao peito, componho	A
b	A minha poesia rude.	B
c	Tocando corda por corda,	C
c	O meu coração acorda	C
c	E apaixonado recorda	C
b	Os dias da juventude.	B

VIII

a	Viola, minha viola,	A
a	Minha verdadeira escola,	A
a	Que me ensina e me consola,	A
b	Neste mundo de meu Deus.	B
c	Se és a estrela do meu norte,	C
c	E o prazer da minha sorte,	C
c	Na hora da minha morte,	C
b	Como será nosso adeus?	B

O cantador num momento infeliz resolve abandonar sua viola e depois arrepende-se, pois vê os seus males e as suas dores aumentarem desmesuradamente e ele, então, percebendo o quanto a viola aplacava seus sofrimentos, volta para ela e pede-lhe desculpas. Voltam a conviver o artista e seu instrumento, mas uma nova angústia assalta o poeta, a de pensar que depois da morte, a sua viola querida passará às mãos de outro cantador.

Poema composto em dez oitavas, para oito das quais aplica-se o que falei no comentário anterior sobre a rima do quarto e oitavo versos. Porém há duas estrofes que trazem palavras paroxítonas também nestes versos, ficando assim toda a estância com rimas graves. Uma é a estrofe IV que transcrevi acima e a outra a de número VII que transcrevo aqui: *Sei que, com tua harmonia, / Não componho a fantasia/ Da profunda poesia/ Do poeta literato, / Porém o verso na mente/ Me brota constantemente, / Como as água da nascente/ Do pé da serra do Crato.*

O INFERNO, O PURGATÓRIO E O PARAÍSO

I

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

II

Este Inferno, que temos bem visível	A
E repleto de cenas de tortura	B
Onde nota-se o drama triste e horrível	A
De lamentos e gritos de loucura	B
E onde muitos estão no mesmo nível	A
De indignância, desgraça e desventura,	B
É onde vive sofrendo a classe pobre	C
Sem conforto, sem pão, sem lar, sem cobre.	C

Este poema nasceu de uma solicitação do amigo do poeta, o Dr. José Arraes de Alencar que propôs o título e remeteu-o a Patativa, dizendo-se curioso em conhecer o que ele seria capaz de criar a partir desse estímulo. O poeta conta que levou algum tempo imaginando até que lhe ocorreu a imagem das três classes sociais. Depois disso, é ainda o poeta quem depõe, tudo saiu fácil, pois ele agora já tinha na mente o quadro de onde partir e foi só ir descrevendo uma a uma a situação de cada classe.

Esta composição é única na obra no que se refere às estrofes, Patativa usou a oitava camoniana com métrica decassílaba. Conforme foi dito antes, o poema *Luís de Camões* também usa esta mesma estrofe, mas com versos em redondilha maior, o que é inusitado no caso da oitava épica.

Nível 2 : Sonetos – Sextilhas – Quadras e Quartetos

Sonetos

“O poeta da roça” no seu trânsito entre a língua e a poesia culta e a língua e a poesia matuta, demonstra a amplitude de seus recursos poéticos ao vivenciar este biculturalismo formal e lingüístico. Move-se no âmbito específico da poética popular caudatária do cordel e do repente, como também no âmbito da poesia de tradição erudita. 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. Nos seus sonetos a língua é sempre a da norma culta e a métrica decassílaba. O soneto é uma forma poética estranha ao repertório tanto dos repentistas, e, portanto, inexistente na tradição da poesia oral, quanto dos cordelistas, o que a faz inexistir também na literatura de folhetos nordestina.

Registramos um total de 48 sonetos na obra de Patativa, a quase totalidade destes, quarenta e um, segue o esquema de rimas *abba abba ccd eed*. Outros seis sonetos foram compostos segundo o esquema *abab abab ccd eed*, e, curiosamente há um único que embaralha o modo de rimar os quartetos fazendo uma oitava atípica: *abba abab ccd eed*. Em outro ponto deste trabalho estudo detidamente alguns sonetos do autor.

Relação dos Sonetos

1) A menina mendiga	17) É preciso saber compor soneto	33) O Burro
2) À Meretriz	18) Ela	34) O Castigo do Vaidoso
3) A minha cinza	19) Ele	35) O Grande Prêmio
4) A Morte	20) Engano	36) O Pau D'Arco
5) A Morte - Estrambote	21) Esta terra parece um paraíso	37) O Peixe
6) À Professora Neuma	22) Flores Murchas	38) O Prazer da Pipa
7) A sorte de Joli	23) Fuga de Vênus	39) O que mais dói
8) Acróstico Espalhafatoso	24) Gratidão	40) Percorrendo o Nordeste em..
9) Amanhã	25) Herança	41) Prezado Amigo
10) Ao Padre Miracapilo	26) Ingratidão	42) Reforma Agrária
11) Baladeira	27) Mal de Amor	43) Treze de agosto
12) Chico Forte	28) Minha Castanhola	44) Um Grande Poeta
13) Ciúme	29) Minha Serra	45) Vive doidinha a procurar ...
14) Causa Estranha	30) Musa Boliçosa	46) Vou casar sem saber...
15) Desilusão	31) Nana	47) Voz Estranha
16) Dia das Mães	32) No Cemitério	48) Zé Jacó

Três sonetos: Um Grande Poeta - Engano - Percorrendo o Nordeste em Pregação

Cada um exemplifica um dos três esquemas rítmicos encontrados na obra de Patativa do Assaré. As diferenças ocorrem apenas nos quartetos, uns com rimas cruzadas e outros com rimas opostas e uma única exceção na qual o poeta rima cada quarteto conforme um e outro esquema.

Um Grande Poeta: *a b b a a b b a c c d e e d* - Engano: *a b a b a b a b c c d e e d*

Um Grande Poeta

Carregou da miséria o grande fardo,
Foi a pobreza a sua companhia,
Esta andrajosa mãe da poesia
Nunca negou-lhe da tortura o dardo.

E assim de olhar pedinte e passo tardo
Fora do mundo a lamentar vivia.
Hoje repousa sob a terra fria,
Já ninguém fala do indigente bardo.

Eu, que na vida não gozei de nada,
Vou palmilhando aquela mesma estrada
Tendo por ele um sentimento nobre.

Foi meu colega, foi meu grande amigo,
Autor do livro, *Cantos de um mendigo*,
Foi tão poeta que morreu de pobre.

Caso singular: *a b b a a b a b c c d e e d*

Percorrendo o Nordeste em Pregação

Sempre seguiu contente o seu caminho
Porque foi por Jesus um enviado
Pó adulto e criança foi beijado
Ninguém via na praça ele sozinho,

Seu roteiro foi sempre bem talhado
Mesmo sendo pisado sobre espinho
Nesta terra foi muito venerado
Nosso santo e querido capuchinho.

Bem distante da Terra, no Brasil,
Sob a sombra do nosso céu de anil,
Foi bastante feliz Frei Damião,

Quer no campo e também pela cidade
Prometendo uma santa eternidade
Percorrendo o Nordeste em pregação.

Engano

Alguém julga-me sempre venturoso,
Qual passarinho alegre a gorgear,
Cheio de vida, de prazer e gozo,
Entre as delícias de um amor sem par.

Alguém pensa que eu sempre ao dedilhar
O predileto pinho sonoro,
Sinto no peito o livre palpitar
De um coração feliz, calmo e ditoso.

Mas nada disso em meu viver existe,
Vou pelo mundo, pensativo e triste,
Vergado ao peso da cruel saudade,

Sempre arrastando o meu martírio infundo,
Chorando o tempo que passei sorrindo
Nos belos sonhos da primeira idade.

Acróstico Espalhafatoso é um exemplo de acróstico em forma de soneto, o nome é o de Vicente Alencar, poeta e primo de Patativa do Assaré. Temos aqui um caso de poesia anfigúrica

Acróstico Espalhafatoso

Visão do bosque sedutora e crente
Incauto drama perpassando a vinda
Cortando a selva transviada e linda
Ecos doridos de um cantar dolente

No frio sopro do pampeiro quente
Tirita o nauta de expressões infundas
Entre as riquezas que o ladrão nos brinda
Agrilhoando o coração da gente.

Lamenta e chora o jubiloso triste
E a patavina que no mundo existe
No firme posto do legal papel,

Cortando a barba do velhinho infante
Acena e brada a repetir constante:
Roxo, rajado, confusão, babel.

Sextilhas

Como já foi dito a sextilha é a estrofe predominante na literatura de cordel. Ela é maciçamente utilizada, numa proporção que lhe dá um primeiro lugar folgado em relação à septilha e à décima. A sextilha está para a literatura de cordel assim como a décima está para a obra de Patativa do Assaré, ocupando o primeiríssimo lugar.

O nível 2, que representa a faixa intermediária do número de ocorrências das formas estróficas na obra do poeta, possui quatro categorias e entre estas quatro a sextilha é minoritária. Podemos representar este fato graficamente numa sequência do maior para o menor assim:

Quadrinhas	>	Quarteto	>	Soneto	>	Sextilha
71		55		48		41

Há outros aspectos a considerar que nos dão mais elementos ainda para aquilatar o contraste de sua poética com a dos autores de cordel. As sextilhas empregadas por Patativa do Assaré são de três tipos diferentes. A estrofe de seis versos mais tradicional, usada nas cantigas populares antigas, é a mesma utilizada nos folhetos de cordel. Caracteriza-se por possuir rima única nos versos pares, o 2º, o 4º e o 6º e que varia de estrofe em estrofe. Este é o esquema de rimas que requer o menor esforço para estrofes com este número de linhas: *x a x a x a*. Na obra do poeta contamos com apenas cinco poemas nesta modalidade estrofe/rima dentre as 41 composições em sextilha. Dos 36 poemas restantes, 29 adotam a “sextilha moderna formada de rimas diferentes que se dispõem de várias maneiras”, sendo a mais comum esta: *a a b c c b*. E, finalmente, há um terceiro tipo de sextilhas que é a composta,

assim chamada porque apresenta versos de duas medidas diferentes. As deste tipo são sete ocorrências. Fato este, que podemos também representar graficamente da forma seguinte:

Sextilha Moderna	>	Sextilha Composta	>	Sextilha Antiga (cordel)
29		7		5

Podemos resumir o argumento acima, dizendo que na obra de Patativa inverte-se completamente quanto aos tipos de estrofes o panorama que caracteriza a literatura de cordel. Vimos que a inversão é mais radical do que parece à primeira vista. No começo da análise do levantamento feito, traçando um paralelo comparativo apenas com as três estrofes típicas do cordel: sextilha, septilha e décima, parecia que na obra do poeta a décima ascendia do último para o primeiro lugar enquanto a sextilha descia apenas um degrau, passando para o segundo lugar. Depois olhando melhor, e considerando que a sextilha do cordel é unicamente aquela com rima exclusiva nos versos pares, então nossa conclusão passa a ser outra. Esta sextilha em particular, que é a que interessa ao nosso argumento, cai em verdade para terceiro lugar, ficando atrás da própria septilha. Isto porque, como vimos, a maioria das estrofes de seis versos utilizada por Patativa do Assaré são de dois tipos jamais empregados no cordel, a sextilha moderna e a composta.

Veremos a seguir cada um destes três tipos. Começando pela sextilha antiga, que aqui denomino sextilha-cordel. Mas lembrando que se ela é a única empregada na literatura de cordel, não está, no entanto, o seu uso restrito a este gênero de literatura. Sirva-nos aqui como exemplo as *Sextilhas de Frei Antão* de Gonçalves Dias, de onde transcrevemos as três primeiras estrofes de três das partes em que se subdivide este longo poema.

Dos cinco poemas de Patativa do Assaré compostos neste tipo de sextilha, quatro foram publicados sob a forma de folhetos, são eles: *A Lâmpada de Aladim*, *A História de*

Abílio e seu cachorro Jupi, Brosogó, Militão e o Diabo e O Padre Henrique e o Dragão da Maldade. Destes que acabo de mencionar, transcrevo abaixo as primeiras estrofes dos três primeiros. O quinto poema chama-se *A vaca Lavandeira*, que se encontra publicado no livro *Cante lá que eu canto cá*.

Em outra parte do trabalho chamo atenção para o fato de que Patativa do Assaré considerava como traço distintivo do verdadeiro poeta a criatividade, entendida como o dom da fabulação, o qual se manifestaria na criação de suas próprias histórias sem necessidade de copiar enredos inventados por outros autores. Chamava àqueles que unicamente versam histórias alheias de versejadores e não poetas. No entanto, ele deve ter sentido a necessidade de demonstrar que se quisesse também podia se apropriar de um enredo tradicional e recriá-lo à sua maneira. Daí este único trabalho que conheço em sua obra em que ele verseja uma narrativa tradicional, um enredo que não é de sua autoria, trata-se do seu folheto *A Lâmpada de Aladim*.

SEXTILHAS ANTIGAS: "Sextilhas de Frei Antão" X A X A X A

Gonçalves Dias

Loa da Princesa Santa

Mercê de Deus! Minha vida
É vida de muita **dura!**
Vivo esquecido dos vivos
Na terra da **desventura**;
Vivo escrevendo e penando
Num canto de cela **escura**

Gulnare e Mustafá

Deus Senhor foi quem nos
céus
Pendurou milhões de **estrelas**
Foi quem matizou a terra
De frolas várias e **belas**,
Quem ao mar por ser pujante
Areias deu por **cancelas**.

Gonçalo Hermingues

Não há mais daquele tempo,
Em que era tudo **lhaneza!**
Ações e vida e costumes
Desta gente **portuguesa**
Por tal jeito se trocaram,
Que é hoje tudo **impureza**.

SEXTILHAS Típicas do Cordel: X A X A X A

Patativa do Assaré

Brosógo, Militão e o Diabo	A Lâmpada de Aladim	Abílio e seu cachorro Jupi	
O melhor da nossa vida	Na cidade de Bagdá	Vizinho de uma cidade	X
É paz, amor e união	Quando ela antigamente	residia um cidadão	A
E em cada semelhante	era a cidade mais rica	de alma fervorosa e justa	X
A gente vê um irmão	Das terras do Oriente	E um sincero coração	A
E apresentar para todos	Deu-se um caso fabuloso	tendo 3 filhos consigo	X
o papel da gratidão	Que apavorou muita gente	Abílio, Grigório e João	A
Quem faz um grande favor	Nessa cidade morava	Esse senhor de quem falo	X
mesmo desinteressado	uma viúva de bem	chamava-se Benvenuto	A
por onde quer que ele ande	Paciente e muito pobre	votava ódio a quem fosse	X
leva um tesouro guardado	Não possuía um vintém	ladrão, traíçoeiro e bruto	A
e um dia sem esperar	dentro da sua choupana	conservava no seu peito	X
será bem recompensado	Sem falar mal de ninguém	um coração impoluto	A
Em um dos nossos estados	Vivia bem satisfeita	Porém este velho mundo	X
do Nordeste brasileiro	Nessa pobreza sem fim	É uma variedade	A
nasceu Chico Brosogó	Tendo só um filho único	às vezes um senhor justo	X
era ele um missangueiro	Com o nome de Aladim	de tanta moralidade	A
que é o mesmo camelo	Que apesar de ser travesso	cria filhos desordeiros	X
lá no Rio de Janeiro	Ninguém lhe achava ruim	tipos de perversidade	A
O Brosogó era ingênuo	Aquele belo garoto	Foi assim que Benvenuto	X
não tinha filosofia	Tinha um leal coração	bom e digno de atenção	A
mas tinha de honestidade	Mas fugia do trabalho	via com grande pesar	X
a maior sabedoria	buscando a vadeação	dois filhos, Grigório e João	A
Sempre vendendo ambulante	era a mãe que trabalhava	Praticando os negros dramas	X
a sua mercadoria	para fornecer-lhe o pão .	da vala da perdição	A

Esta sextilha é a predominante na obra de Leandro Gomes de Barros, considerado o primeiro grande poeta da nossa literatura de cordel, autor de uma fecundidade extraordinária. Não tenho dados similares a este mesmo levantamento na obra do poeta paraibano, mas as narrativas em folhetos e coletâneas de sua obra que tive oportunidade de ler, todos eram em estrofes de seis versos. Foi autor de inventiva própria no que se refere aos enredos como também versejou histórias da novelística européia. Ao primeiro caso pertence “O cachorro dos mortos”, e ao segundo, os cordéis “A Donzela Teodora” e “A verdadeira história de João de Calais” de onde tirei os exemplos abaixo.

SEXTILHAS Típicas do Cordel

Leandro Gomes de Barros

O cachorro dos mortos	A Donzela Teodora	Romance de João de Calais
Os nossos antepassados Eram muito prevenidos , Diziam: "Mato tem olhos, E paredes tem ouvidos , Os crimes são descobertos Por mais que sejam escondidos	Eis a real descrição Da história da donzela dos sábios que ela venceu E aposta ganha por ela Tirado tudo direito Da história grande dela	Vinde musas que habitam Nas regiões divinais Banhar-me nas santas águas Das fontes celestiais Que vou contar o romance Do herói João de Calais

Sextilhas modernas

Esta é a modalidade de sextilha mais utilizada por Patativa do Assaré. Todos os seis versos rimam aos pares, assim distribuídos: *a a b c c b*. No levantamento feito vimos que este tipo é empregado em cerca de 70% dos poemas compostos em estrofes de seis versos. Temos nos números desta preferência concernente às sextilhas, outro indício da variedade presente em sua obra. A menor utilização da sextilha/cordel que vimos no item anterior, em contraponto com o maciço emprego desta, largamente praticada por poetas da lírica mais moderna, revela um Patativa mais afinado com a forma estrófica culta que com a popular. Este tipo de sextilha vamos encontrar com uma expressiva frequência na obra dos nossos poetas românticos. Cito como exemplos *A duas flores*, *A canção do africano* e *Bandido Negro* (sextilhas intercaladas com quartetos) em Castro Alves; *Rosa murcha*, *Juramento* e *O que é simpatia* em Casemiro de Abreu, dois poetas que figuravam na relação de suas leituras.

Patativa do Assaré

SEU DOTÔ ME CONHECE ?	AO POETA DO SERTÃO	MARIA GULORA	
Seu doto, só me parece	Fui em lágrimas desfeito,	Vem cá, Maria Gulora,	A
Que o sinhô não me conhece,	De viola sobre o peito,	Escuta, que eu vou, agora	A
Nunca sôbe quem sou eu,	Sentar-me à beira do mar.	Uma coisa te contá.	B
Nunca viu minha paioça,	Queria, cantando as águas,	É uma rescordação	C
Minha muié, minha roça,	Amenizar minhas mágoas,	Dos dia das ilusão	C
E os fio que Deus me deu.	Dar alívio ao meu penar.	Que faz a gente chorá.	B
Se não sabe, escute agora,	Mas ao dedilhar o pinho,	Eu antonte andei na Vage,	A
Que eu vou contá minha históra,	Ouvi um riso escarninho	Não morri, mas porém quage	A
Tenha bondade de uvi:	Do mar, sisudo a dizer:	Enlouqueço de repente,	B
Eu sou da crasse matuta,	"Não cantes aqui, não cantes!	Quando meus óio avistou	C
Da crasse que não desfruta	Os teus versos dissonantes	A casa que tu morou,	C
Das riqueza do Brasi.	Não me dão nenhum prazer.	Quando nós era inocente.	B

Com este tipo de estrofe e seu esquema de rimas Patativa do Assaré compôs tanto poemas na língua matuta como na língua culta como mostram os exemplos transcritos. *Ao Poeta do sertão*, é uma bela e comovida homenagem de Patativa a Juvenal Galeno. Este poema foi lido, por um conterrâneo do poeta de Assaré, incumbido de representá-lo, num sarau na “Casa Juvenal Galeno” em sessão comemorativa do aniversário póstumo do patrono da instituição.

Sextilhas compostas

A sextilha do mesmo tipo que a anterior: *a a b c c b* pode também apresentar versos de diferentes medidas. Vamos encontrá-la composta em versos de dez (*a a e c c*) e de seis sílabas (*b e b*).

É mudo aquele a quem irmão chamamos,
 E a mão que tantas vezes apertamos
 Agora é fria já!
 Não mais nos “bancos” esse rosto amigo
 Hoje escondido no fatal jazigo
 Conosco sorrirá!

(*À morte de Afonso de A. Coutinho Messeder* – Casemiro de Abreu)

Anota o autor de *Versificação portuguesa*³⁸ que “os versos longos são geralmente graves; os menores são de preferência agudos”. O exemplo, agora, é tomado de Castro Alves no seu *Sub Tegmine Fagi*:

Amigo! O campo é o ninho do poeta...
 Deus fala, quando a turba está quieta,
 Às campinas em flor.
 - Noivo – Ele espera que os convivas saiam...
 E n’alcova onde as lâmpadas desmaiam
 Então murmura – amor -

e em *Vozes D’África*:

Deus! Ó Deus! Onde estás que não respondes?
 Em que mundo, em qu’estrela tu t’escondes
 Embuçado nos céus?
 Há dois mil anos te mandei meu grito,
 Que embalde desde então corre o infinito...
 Onde estás, Senhor Deus?...

Ocorre de a mesma estrofe apresentar-se em redondilha maior (*a a e c c*), combinada com versos de três sílabas (*b b*) como em *Cena Íntima*, de Casemiro de Abreu:

Como estás hoje zangada
 E como olhas despeitada
 Só p’ra mim!
 -- Ora diz-me: esses queixumes,
 Esses injustos ciúmes
 Não têm fim?

Em verdade são inúmeras as variações em que a sextilha foi empregada por diversos poetas. Há sextilhas compostas em versos brancos, e outras, ainda, em que rimam apenas o

³⁸ Ali, Manoel Said, *Versificação Portuguesa*. São Paulo: Edusp, 1999.

terceiro e o sexto verso. Podemos ilustrar o primeiro caso com *Desalento*, de Gonçalves Dias, onde, além da falta de rimas, a estrofe é composta unicamente por versos graves:

Nascer, lutar, sofrer!– eis toda a vida:
 D’esperança e de amor um raio breve
 Se mistura e confunde
 Às cruas dores dum viver cansado,
 Como raio fugaz que luz nas trevas
 Para as tornar mais feias!

E para o segundo caso, sirva-nos de exemplo estas *Dores*, de Casemiro de Abreu:

Há dores fundas, agonias lentas,
 Dramas pungentes que ninguém consola,
 Ou suspeita sequer!
 Mágoas maiores do que a dor dum dia,
 Do que a morte bebida em taça morna
 De lábios de mulher!

Mas as sextilhas em que escasseiam ou inexistem rimas não contam na poética de Patativa do Assaré. Deixo, pois, a digressão de lado e volto ao âmbito das sextilhas compostas e rimadas para registrar mais dois casos curiosos. Como já vimos as medidas dos versos costumam ocorrer em duas combinações: versos de dez com versos de seis, e redondilha maior com versos de três sílabas. Foi visto também que nestas duas combinações vigora o esquema de rimas *a a b c c b*, embora existam outras variações rítmicas ao lado desta. Há um outro fator cuja mudança aumenta o número de variantes desta estrofe. Refiro-me ao deslocamento de posição nos versos de menor medida. Até aqui todos os casos que vimos apresentam o seguinte aspecto tipográfico quanto à distribuição da sequência dos versos maiores e menores:

No entanto, pode ocorrer que os versos menores em vez de serem o terceiro e o sexto, sejam o segundo e o quinto. Neste novo arranjo, acontecem duas possibilidades, altera-se o esquema de rimas, como em *A criança*, de Castro Alves:

É triste ver uma alvorada em sombras	a
Uma ave sem cantar	b
O veado estendido nas alfombras	a
Mocidade, és a aurora da existência,	c
Quero ver-te brilhar	b
Canta, criança, és a ave da inocência	c

ou ele se mantém o mesmo que vimos estudando nesta sessão, como em *A leviana*, de Gonçalves Dias:

És engraçada e formosa	a
Como a rosa	a
Como a rosa em mês d'Abril	b
És como a nuvem dourada	c
Deslizada	c
Deslizada em céus de anil	b
 Tu és vária e melindrosa	a
Qual formosa	a
Borboleta num jardim,	b
Que as flores todas afaga.	c
E divaga	c
Em devaneio sem fim	b

ou *Uma História*, de Casemiro de Abreu:

A brisa dizia à rosa	a
-- Dá, formosa,	a
Dá-me, linda, o teu amor;	b
Deixa eu dormir no teu seio	c
Sem receio,	c
Sem receio, minha flor!	B

Neste caso temos o seguinte diagrama tipográfico da estrofe:

No caso dos dois diagramas muda o aspecto tipográfico da estrofe, mas mantém-se o esquema das rimas *a a b c c b*.

A sextilha composta empregada por Patativa do Assaré tem o mesmo esquema de rimas, *a a b c c b*, mas difere de todas que foram vistas até aqui num ponto muito especial. Sejam quais forem as combinações métricas que examinamos, a sextilha apresenta sempre quatro versos na medida maior e dois versos na medida menor. O que é facilmente visualizado nos diagramas acima. Em Patativa esta conta se inverte, são apenas dois versos na medida maior e quatro na medida menor, veja-se a primeira estrofe de *A triste partida*:

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

É a mesma forma que encontramos em *História de uma Cruz* assim como nos outros cinco poemas que empregam a sextilha composta:

Papai, conte a historia daquela cruzinha	a
tão triste sozinha,	a
no pé da ladêra,	b
com seus braço aberto, chorosa, coitada!	c
na bêra da istrada,	c
qui vai pra rebêra.	B

Me conte o motivo daquilo que vejo,	a
me faça o desejo,	a
me faça a vontade.	b
Pois lá tenho visto muié saluçando	c
e a cruz infeitando	c
de reza e sodade.	b

Recorrendo à visualização por meio do diagrama temos o que segue:

Colocando os três diagramas lado a lado temos o seguinte:

<i>“Dores”</i>	<i>“A criança”</i>	<i>“A triste partida”</i>
Casimiro de Abreu	Castro Alves	Patativa do Assaré

Não consegui localizar na obra dos três poetas românticos acima mencionados nenhum poema com a mesma *sextilha composta*, utilizada por Patativa do Assaré, com apenas dois versos na medida maior e quatro na menor. Igualmente não a encontrei na parte das obras a que tive acesso de Juvenal Galeno, Zé da Luz e Catulo da Paixão Cearense, autores que de uma forma ou de outra poderiam ter fornecido o modelo a Patativa. Assim fica uma questão para ser pesquisada de modo mais amplo, qual a origem desta sextilha com a disposição gráfica dos versos tal como Patativa do Assaré a empregou? Seria por ventura criação do próprio poeta?

Esta sextilha tem uma diferença fundamental dos outros dois tipos de *sextilhas compostas*. Diferença que faz dela quando muito uma *prima*, mas nunca uma *irmã* das outras duas. Das três acima dispostas em diagrama, ela é a única que pode ser transformada numa quadra. Esta possibilidade me foi mostrada por Patativa em uma das entrevistas que fiz com ele. Ele explicou-me que esta sextilha, em que foram escritos entre outros *A triste partida* e *Uma triste verdade* guarda uma similaridade com os quartetos de outros poemas seus como *Caboclo roceiro* e *Poeta da roça*. Conforme pode ser confirmado pela simples observação dos diagramas, o terceiro e o sexto versos podem ser deslocados para cima, indo compor o segundo hemistíquio do segundo e do quinto versos respectivamente. O que transforma a sextilha numa quadra e com a redução dos versos dois e três a um único, o quinto, acrescido do sexto, passa naturalmente a posição de quarto verso.

REVERSIBILIDADE Sextilha/Quadra => Quadra/Sextilha

A Estrofe Original

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**.

Caboclo roceiro

Caboclo roceiro das plagas do **norte**,
 Que vives sem **sorte**, sem terra e sem **lar**,
 A tua desdita é tristonho que **canto**,
 Se escuto o teu **pranto**, me ponho a **chorar**

A Estrofe transposta para o outro tipo

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**.

Caboclo roceiro

Caboclo roceiro das plagas do **norte**,
 Que vives sem **sorte**,
 Sem terra e sem **lar**,
 A tua desdita é tristonho que **canto**,
 Se escuto o teu **pranto**,
 Me ponho a **chorar**.

Só ocorre esta reversibilidade entre a *sextilha composta* e a *quadra* quando esta apresenta um esquema rímico em que o primeiro e o terceiro versos rimam com a última palavra do primeiro hemistíquio dos versos seguintes, o segundo e o quarto. Uma quadra, portanto, que possui seis rimas, duas delas internas, em vez de apenas quatro como acontece comumente com os quartetos. Os quais, quando têm esta característica particular, ao serem transpostos para a disposição gráfica da sextilha passam a apresentar as seis rimas em posição final de verso. É a circunstância ilustrada acima com o poema *Caboclo roceiro*.

A métrica dos versos utilizados por Patativa neste tipo de quadra é o hendecassílabo. Na *sextilha composta*, é o hendecassílabo combinado com versos de cinco sílabas. Cada par destes versos menores, ao se juntar, passa a formar um hendecassílabo, pois colocados na mesma linha, a sílaba átona, a sexta do último vocábulo paroxítono do verso, que passa agora

a constituir o primeiro hemestíquio do novo hendecassílabo, sílaba que não era contada por ser átona, passa agora a sê-lo, pois deixou de ocupar posição final e tornou-se interna quando, como sabemos, todas as sílabas, átonas ou tônicas, são contadas até a última acentuada do verso. E assim, de dois versos de cinco sílabas forma-se um novo de onze.

Intrigado com esta variação perguntei a Patativa o que o levava a decidir-se ora pela sextilha ora pela quadra, ele então mostrou-me que *A triste partida* tem o terceiro e o sexto versos de todas as estrofes terminados em palavras oxítonas, ou em rima aguda, como preferia dizer, enquanto um poema como *Caboclo roceiro*, ao lado de versos agudos, apresenta algum verso grave nesta posição. De fato há unanimidade de palavras oxítonas na referida posição em *A triste partida* ao passo que *O caboclo roceiro* há uma estrofe, a segunda, em que o segundo hemistíquio do segundo e do quarto verso terminam por palavras paroxítonas: *liberdade* e *cidade*. Por conta desta única ocorrência, *Caboclo roceiro* não deveria ser escrito em forma de sextilha mista. O *Poeta da roça*, outro poema em quartetos com esta mesma característica, seis rimas, sendo duas internas, de suas nove estrofes, quatro apresentam rimas graves, pois as posições finais dos segundo e quarto verso são ocupadas por palavras paroxítonas. E conforme o critério exposto, com maior razão que *Caboclo roceiro* não deve ser escrito em sextilhas. Verifiquei que o poema *Uma triste verdade* também composto em *sextilhas compostas* da mesma forma que *A triste partida*, tinha o terceiro e o sexto verso, em todas as estrofes, terminados por palavras oxítonas.

Em seguida fui verificar todos os sete poemas em *sextilhas compostas* e pude então constatar aquilo que o poeta me afirmara com uma única exceção, no entanto. Dos sete, seis poemas: *A triste partida*, *Uma triste verdade*, *Amor materno*, *Desilusão*, *Injustiça* e *Menino de rua* apresentam, invariavelmente, os terceiros e sextos versos em rima aguda. No entanto temos uma exceção em *História de uma cruz*. Este poema como os acima mencionados também foi escrito em *sextilhas compostas*, porém, nada menos que onze das suas vinte e três

estrofes terminam com palavras paroxítonas nos terceiros e sextos versos, consistindo, pois numa exceção que infringe a regra geral formulada por Patativa.

Se dos sete poemas em *sextilha composta*, seis seguem o princípio exposto pelo poeta, creio que podemos considerar *História de uma cruz* uma exceção que confirma a regra. Reforçando este ponto de vista verificamos que os poemas escritos em quartetos com seis rimas, invariavelmente, apresentam rimas graves nas posições estratégicas referidas. Nenhum destes, agora sem exceção, apresenta aquela absoluta uniformidade de ter todas as terceiras e sextas rimas agudas como os seis poemas acima relacionados.

Tenho uma hipótese sobre o elemento unificador que caracteriza todos os poemas escritos em *sextilhas compostas*. Eles, sem exceção, são poemas de denúncia social, falam de situações sofridas e dolorosas enfrentadas pelos personagens. Esta forma jamais foi veículo de temas “felizes” se assim posso me expressar. Coisa diferente verifica-se com os poemas escritos em quadras com seis rimas. Um texto como *O poeta da roça*, antes enuncia e celebra a identidade ideológica e poética do autor do que se ocupa exclusiva ou precipuamente de questões e problemas sociais. Embora estes possam figurar o fazem de modo discreto e secundário, havendo um halo misto de leveza, celebração e consciência crítica, combinação peculiar que os diferencia dos poemas em *sextilha composta*.

Quadrinhas

O leitor encontrará 71 quadrinhas espalhadas por quase todos os livros de Patativa, a exceção fica por conta de *Aqui tem coisa*, o único que não tem este tipo de poema. As quadrinhas são invariavelmente em redondilha maior e todas têm duas rimas diferentes, sempre alternadas *a b a b*.

Ao amor nasci propenso,	a	Cada qual na sua lida	a
Só nele tenho pensado	b	Trabalha constantemente	b
E tanto pensei que penso	a	Anda a gente atrás da vida	a
Que dele fui dispensado	b	E anda a morte atrás da gente	b

Para distinguir esta forma poética peculiar, composta de uma só estrofe, uso a denominação *quadrinha*, e utilizo o nome *quarteto* para estrofes de quatro versos que entram na composição de poemas maiores ou adotam métrica diferente da *redondilha maior*. As *quadrinhas* podem possuir apenas duas rimas, e quando é este o caso rimam sempre os versos pares. Mas Patativa não apreciava a *quadrinha* com apenas duas rimas, pelo menos não as escreveu, como também não quis variar o esquema das rimas que pode ser também de rimas abraçadas *a b b a*. Na tradição de língua portuguesa encontramos, pois, estas três variações. Sirva-nos como exemplo de quadras com apenas duas rimas, estes dois improvisos de Antônio Inácio³⁹, um repentista português:

<i>Homem! Quando tu morreres,</i>	x	<i>Porco pequeno e magro</i>	x
<i>Desgraças uma nação;</i>	a	<i>Não dá nenhuma fartura</i>	a
<i>É preciso um pinheiral</i>	x	<i>Chega-se a meio do ano</i>	x
<i>P'ra te fazer o caixão</i>	a	<i>E acabou-se a gordura</i>	a

De outro trovador português, José de Sousa Brasil⁴⁰ (o Charrua), são estas quadras transcritas a seguir, semelhantes às de Patativa quanto ao esquema de rimas. A primeira é dirigida a um cantador apelidado de *Bravo*, com quem *Charrua* cantava ao desafio, a segunda é homenagem à cantadeira Maria Angelina⁴¹:

<i>Dizem que tu és o bravo</i>	a	<i>És como a estrela do norte,</i>	a
<i>Mostra-me a tua bravura</i>	b	<i>Ó Maria Angelina;</i>	b
<i>Tu não passas de um escravo,</i>	a	<i>A que tem brilho mais forte</i>	a
<i>Duma pobre creatura</i>	b	<i>E à terra mais ilumina.</i>	b

Mais raras do que os dois tipos acima é a *quadrinha* que adota o esquema de rimas seguinte: *a b b a*. O *Tratado de versificação* de Bilac e Passos traz o exemplo abaixo:

³⁹ LIMA, Gervásio. Poetas e cantadores, Livraria Editora Andrade – Angra do Heroísmo, 1931.

⁴⁰ Idem.

⁴¹ Idem, Ibidem.

<i>Tu me falas, e eu te falo,</i>	a
<i>O que me dizes não sei,</i>	b
<i>Nem a mim próprio direi</i>	b
<i>O que penso, porém, calo</i>	a

Fica o registro das três variantes, embora Patativa só haja composto, conforme o primeiro tipo. Para terminar aí vão mais duas quadrinhas do poeta:

*Na vida, o que eu não espero
 Gosta de me aparecer
 Vejo sempre o que não quero
 Em vez do que eu quero ver*
 ...
*O poeta é um vagabundo
 Que vive vagando além
 Procurando neste mundo
 O que este mundo não tem*

Quartetos

Chegamos ao último tipo de estrofe incluído no nível dois, o que agrupa as formas estróficas que têm ocorrência mediana na obra do poeta. Já explicamos o motivo da distinção e separação da quadra para o quarteto. Muito do que teríamos a falar sobre este tipo de estrofe na obra de Patativa, já o fizemos na parte referente à sextilha composta, pelas razões apresentadas naquela seção, algumas páginas acima.

Os poemas compostos em quartetos podem apresentar quatro esquemas de rimas. O esquema predominante é o quarteto com rimas alternadas *a b a b*. A estrofe de quatro versos em combinação com este esquema rímico pode apresentar-se tanto em redondilha maior, como é o caso do poema abaixo do qual transcrevi um trecho:

A Mulher

A mulher é sofredora	a
Em sua constante lida	b
E é a maió protetora	a
Que o homem tem nesta vida.	b
...	
Ela esteja onde estiver	a
Merece o nosso respeito	b
Esta vida sem mulher	A
É como o sonho desfeito.	b
...	
Vejo o seu valor profundo,	a
Lhe censure quem quiser,	b
Só quero viver no mundo	a
Enquanto existir mulher.	b

Como em decassílabos:

Desapego

Partirei breve deste mundo ingrato,
Como quem foge da prisão escura,
Depois de um ano de cruel maltrato,
Entre os martírios de uma sorte dura.

Sinto no peito o coração enfermo,
Não sei na terra onde o prazer existe,
Neste universo solitário e ermo
Em toda parte a natureza é triste

Vou à procura de um melhor abrigo,
Causa-me tédio a prolongada idade,
Daqui não hei-de conduzir comigo
Uma lembrança da eternidade.

Quando meu corpo, no seu sono brando,
Baixar à cova no negror da treva,
Minha alma, rindo, subirá cantando,
Não deixa falta, nem saudade leva.

Há outro esquema, que fica limitado a uma rima apenas, a qual recairá nos versos pares $\times a \times a$, e um outro que apresenta duas rimas intercaladas $a b b a$. Este último vem em segundo lugar no número de ocorrências, enquanto aquele, de uma única rima, é o mais raro.

No seu caso é curioso que com apenas sete ocorrências num total de cinquenta e seis, o quarteto com um único par de rimas em geral está escrito em versos hendecassílabos, isto ocorre em cinco dos sete, e esta métrica só é utilizada nos quartetos com este esquema rímico. Os outros dois poemas um é em redondilha e o outra em decassílabo.

O poema *Acrósticos* em que o poeta repete três vezes o nome EUNA é o único exemplo deste tipo de quarteto com métrica de sete sílabas:

Acrósticos

É raro ver entre os olhos	X
Uns olhos como estes teus,	A
Neles vejo o quanto pode	X
A mão criadora de Deus.	A
...	
Eu peço perdão dos versos	X
Um poeta entre os abrolhos	A
Nunca poderá cantar	X
A beleza dos teus olhos	A

Como foi dito, cinco dos casos de quartetos com o primeiro e terceiros versos brancos são hendecassílabos, eis um deles:

Sou Cabra da Peste

Eu sou de uma terra que o povo padece	X
Mas nunca esmorece, procura vencê,	A
Da terra adorada, que a bela caboca	X
De riso na boca zomba do sofrê.	A
Não nego meu sangue, não nego meu nome,	X
Olho para fome e pergunto: o que há?	A
Eu sou brasileiro, fio do Nordeste,	X
Sou cabra da peste, sou do Ceará.	A

O quarteto em rimas intercaladas, *a b b a*, é o segundo mais usado. Foi com esta estrofe e respectivas rimas que Patativa do Assaré parodiou o poema *As Flô de Puxinanã*, do paraibano Zé da Luz, que por sua vez já era paródia de *As Flô de Gerematáia*, de Napoleão de Menezes. Eis o poema de Zé da Luz e em seguida o de Patativa.

As Flô de Puxinanã

Zé da Luz

Três muié, ou três irmã,	a
Três cachorra da mulesta,	b
Eu vi, num dia de festa,	b
No lugá Puxinanã	a

A mais véia, a mais ribusta,
Era mêrmo uma tentação!
Mimosa flô dos sertão,
Qui o povo chamava Ogusta.

A sigunda, a Guiléimina,
Tinha uns ói qui ô! Mardição!
Matava quarqué cristão
Os oiá dessa minina!

Os ói dela, paricia
Duas istrela tremendo,
Se apagando e se acendendo
Im noite de ventania!

A tercêra, era a Maroca.
Cum um côipo munto má feito.
Mas porém, tinha, nos peito
Dois cuscús de mandioca!

Dois cuscús, qui, pru capricho,
Quando ela passou prú eu,
Minhas venta se acendeu
Cum o chêro vindo dos bicho!

Eu inté, mi atrapaiáva,
Sem sabê das três irmã
Qui eu ví im Puxinanã,
Quá era a qui mi agradava...

Iscluiendo a minha cruz
Pra saí desse imbarço,
Desejei, morre nos braço,
Da dona dos dois cuscús!!!

Três Moça

Patativa do Assaré

	VI
Três moça, três atração, Três anjo andando na terra, Eu ví la no pé da serra Numa noite de São João.	A terceira, a Conceição, Era a mais nova das três Parecia Santa Inês Quando sai na procissão.
II	VII
A primêra era a Benvinda E eu juro pro Jesus Cristo Como eu nunca tinha visto Uma coisinha tão linda	Nunca houve sobre a terra E não pode haver ainda Quem diga qual a mais linda Das moça do pé da Serra.
III	VIII
Benvinda, o premêro anjo Tinha a voz harmoniosa Como as corda sonora Do bandolim dos arcanjo.	Se arguêmandasse eu jurgá E a mais bonita iscuê Eu ficava sem sabê, Pois todas três era iguá.
IV	IX
A segunda Filisbela, Era um mundo de beleza, Não sei como a Natureza Acertou pra fazê ela.	Quando oiei pras três menina Oiei tornei a oiá, Eu fiquei a imaginá Nas coisa santa e divina.
V	X
Os óio era dois primo Com tanta quilaridade Como quem sente a sodade De um bem que nunca vortou.	E o que ninguém desejou Desejei naquela hora Sê o grande Rei da Gulora O Divino Criadô.
	XI
	Mode agarrá as três donzelas, Invorvê num santo véu E levá viva pro céu Pra ninguém mexê com elas.

“Pé Quebrado” é como se chama o quarteto em que o último verso tem medida menor que os três primeiros. Vejamos este *Pé Quebrado aos índios do Brasil*. O último verso de

todas as estrofes é uma frase tirada da oração *Pelo sinal da Santa Cruz*. Ocorre uma única rima entre o segundo e o terceiro versos: *x a a x*. É o quarto esquema de rimas.

Pé Quebrado - Aos índios do Brasil

Neste país invejado	x	Se não respeitam seus troços
De tanto já ter sofrido	a	E as reservas onde estão
O nosso índio é conhecido	a	Estão provando que são
Pelo sinal.	x	Inimigos
Foi Pedro Álvares Cabral		Por causa destes castigos,
O causador desta guerra		O medonho padecer
Quando descobriu a terra		Recorremos ao poder
Da Santa Cruz.		Em nome do padre.
Como cruéis canguços		Daí Senhora Santa Madre,
Contra os índios se bateram		Ao indígena mantimento,
Sofrer o que eles sofreram		Está faltando mantimento
Livre-nos Deus!		Do Filho
Para que o índio e os seus		Para que cesse o empecilho,
Tenham terra e domicílio,		Perseguição e trapaça
Pedimos o vosso auxílio		Pedimos a santa graça
Nosso Senhor.		Do Espírito Santo.
Os índios com o seu valor		Os que maltratam tanto
Eram donos deste chão		Os nossos índios queridos
Merecem a gratidão		Mais tarde serão punidos
Dos nossos.		Amém.

Estudamos atrás a reversibilidade existente entre certo tipo de quarteto e a sextilha composta. Vimos que ambas estas estrofes podem ser convertidas uma na outra desde que a quadra possua duas rimas internas, além das quatro no final de cada verso. As últimas palavras dos primeiros hemistíquios do segundo e quarto versos rimam com as terminações do primeiro e do quinto versos.

Há um poema curioso e único na obra de Patativa que nos mostra o cuidado, o capricho, a astúcia e o grau de consciência técnica com que o poeta elaborava seus poemas, e ainda demonstra como a sua vontade de expressão levava-a ao patamar da originalidade.

Refiro-me ao poema *Dois quadros*, composto de onze quadras em versos hendecassílabos e que, como indica o título, descreve a natureza do sertão em dois momentos distintos e opostos, durante a seca e durante o inverno.

Dois quadros

Na seca inclemente do nosso Nordeste,
O sol é mais quente e o céu mais azul
E o povo se achando sem pão e sem veste,
Viaja à procura das terras do Sul.

De nuvem no espaço, não há um farrapo,
Se acaba a esperança da gente roceira,
Na mesma lagoa da festa do sapo,
Agita-se o vento levando a poeira.

A grama no campo não nasce, não cresce:
Outrora este campo tão verde e tão rico,
Agora é tão quente que até nos parece
Um forno queimando madeira de angico.

Na copa redonda de algum juazeiro
A aguda cigarra seu canto desata
E a linda araponga que chamam Ferreiro,
Martela o seu ferro por dentro da mata.

O dia desponta mostrando-se ingrato,
Um manto de cinza por cima da serra
E o sol no Nordeste nos mostra o retrato
De um bolo de sangue nascendo da terra.

Porém, quando chove, tudo é riso e festa,
O campo e a floresta prometem fartura,
Escutam-se as notas agudas e graves
Do canto das aves louvando a natura.

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

Na copa da mata os ramos embalam
E as flores exalam suaves perfumes.

Se o dia desponta, que doce harmonia!
A gente aprecia o mais belo compasso.
Além do balido das mansas ovelhas,
Enxames de abelhas zumbindo no espaço.

E o forte caboclo da sua palhoça,
No rumo da roça de marcha apressada
Vai cheio de vida sorrindo, contente,
Lançar a semente na terra molhada.

Das mãos deste bravo caboclo roceiro
Fiel, prazenteiro, modesto e feliz,
É que o ouro branco sai para o processo
Fazer o progresso do nosso país.

O poema, composto de onze quadras, divide-se em duas partes. A primeira, que compreende cinco estrofes, descreve o sertão durante a seca; a segunda, nas seis estrofes restantes, descreve o sertão no período do inverno.

No aspecto formal registre-se além das rimas alternadas, a métrica um tanto rara dos versos de onze sílabas. Mas as duas partes sendo diferentes quanto ao conteúdo, conforme já foi dito, também o são quanto à forma, apesar de toda a aparência em contrário. A diferença é sutil, mas significativa e mais significativa porque sutil. A partir da sexta estância, quando começa a pintura da quadra invernososa, cada estrofe ganha duas rimas a mais que as estrofes da primeira parte. Com isso as quadras que descrevem a ventura dos tempos de chuva, são mais alegres, possuem uma expressão mais cantante e musical, têm um colorido sonoro mais vivo do que as quadras que falam do tempo da seca.

Quadra da primeira parte – quatro rimas

Na seca inclemente do nosso Nordeste,
 O sol é mais quente e o céu mais azul
 E o povo se achando sem pão e sem veste,
 Viaja à procura das terras do Sul.

Quadra da segunda parte – seis rimas

Porém, quando chove, tudo é riso e feira,
 O campo e a floresta prometem fartura,
 Escutam-se as notas agudas e graves
 Do canto das aves louvando a natura.

Na primeira parte do poema, cada estrofe possui quatro rimas, enquanto, na segunda, o número destas eleva-se para seis. Diferença expressiva que se funda na sensação de que a rima sendo de certo modo uma espécie de “luzir sensível da idéia” transmite um colorido e um ar mais festivo ao texto, e a sua ausência, ou no caso o seu rareamento, é signo de opacidade afinada com a expressão de uma realidade de tons cinzentos como a da seca. Estamos aqui diante de um virtuosismo formal que revela consciência construtiva e domínio de seus recursos técnicos por parte do poeta.

A seca, assunto da primeira parte, figura em posição inicial no poema, em relação ao inverno, talvez por ser a expressão de um estado de carência característico do Nordeste. Circunstância climática com implicações sociais, convertida em espécie de imagem ícone que, no imaginário coletivo remete imediatamente a uma dada realidade sócio-geográfica. Vemos que corrobora esta hipótese o fato de que o nome Nordeste, aparece duas vezes na primeira parte, e apenas nela. E estrategicamente na primeira e na última estrofe deste primeiro trecho. O nome da região aparece só quando o assunto é a seca e não figura uma única vez na segunda parte que trata do sertão no tempo de inverno.

Em meio a uma sucessão de quadros naturais aparece num e noutro ponto a figura humana. Mas ela também tem tratamento diferenciado em cada uma das partes do poema. Na

primeira, o homem aparece em forma coletiva como povo faminto à procura de salvação nas terras do sul. Na segunda o homem aparece individualizado, e não mais dissolvido no coletivo. Surge na figura do caboclo que feliz com a chegada da chuva vai lançar a semente sobre a terra. E de cujas mãos em seguida vai sair o algodão para fazer a riqueza do país. A tragédia e a penúria provocados pela miséria impedem que o indivíduo ascenda à categoria de pessoa e o dissolvem no coletivo indiferenciado, a perspectiva de uma vida digna individualiza o homem, abrindo espaço para a emergência nele da dimensão da singularidade. O sofrimento aniquila e dissolve; superada a circunstância da miséria, o sujeito assume individualmente a sua cota de trabalho. Por isso o poema começa com um povo errando em busca de abrigo e alimento e termina com o caboclo roceiro marchando esperançoso para lançar a semente sobre a terra.

Nível 3. Décimas

Dos 525 poemas considerados, 271 foram escritos em forma de décimas, o que faz desta a estrofe mais freqüente na obra do poeta. Mas as décimas por ele empregadas não são todas iguais entre si no que se refere ao sistema de rimas. Estão distribuídas em quatro esquemas rítmicos diferentes, sendo que um destes esquemas corresponde a um único poema, *Vaca Estrela, Boi Fubá*. Sua singularidade decorre de ser um poema canção, com uma única rima sempre nos versos pares. As outras 270 composições seguem um dos outros três esquemas.

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

Do primeiro, dos quatro tipos acima, e que tem primazia absoluta na obra de Patativa do Assaré, apenas encontrei estrofe semelhante num único poema de Castro Alves: *O Navio Negreiro*, e mais em nenhuma outra obra de qualquer poeta compulsado para este trabalho. A décima, com esquema de rima tipo A, não foi encontrada nem nos poetas do cordel, nem em Zé da Luz, ou Catulo da Paixão Cearense, nem nos demais poetas literários aqui mencionados, à exceção desta ocorrência isolada na obra do poeta dos escravos.

Nesse caso, totalizam 13 estrofes, sendo quatro na 2ª e nove na 5ª parte do poema. Os leitores do poeta de certo lembrarão de certa passagem especilamente bela:

1	São os filhos do deserto	a
2	Onde a terra esposa a luz.	b
3	Onde voa em campo aberto	a
4	A tribo dos homens nus...	b
5	São os guerreiros ousados,	c
6	Que com os tigres mosqueados	c
7	Combatem na solidão...	d
8	Homens simples, fortes, bravos...	e
9	Hoje míseros escravos	e
10	Sem ar, sem luz, sem razão...	d

[*O Navio Negreiro* – Castro Alves]

Há outro modelo de estância muito parecido com este, que pode ser encontrado na Lira I de Tomás Antônio Gonzaga. A estrofe de Gonzaga pode ser lida como uma oitava seguida de um dístico como refrão. Os três blocos em que se subdivide a décima mantêm o

mesmo esquema rímico empregado por Patativa, apenas noutra ordem: a parêlha de versos que no caso do poeta sertanejo vem no meio da estrofe, entre duas quadras, no caso do poeta inconfidente, é deslocada para o refrão, que difere metricamente dos outros versos:

Eu, Marília, não sou algum vaqueiro,	a
Que viva de guardar alheio gado,	b
De tosco trato, de expressões grosseiro,	a
Dos frios gelos e dos sóis queimado.	b
Tenho próprio casal e nele assisto;	c
Dá-me vinho, legume, fruta, azeite;	d
Das brancas ovelhinhas tiro o leite,	d
E mais as finas lãs de que me visto.	c
Graças, Marília bela	e
Graças à minha Estrela!	e

Faço o registro porque parece-me curiosa a raridade deste tipo de décima no conjunto das obras consultadas, em franco contraste com a sua ampla utilização em Patativa do Assaré. Então, no ponto atual desta pesquisa, podemos dizer que o tipo estrófico majoritário na obra do poeta sertanejo, e que tendo lhe caído no gosto, multiplicou-se em sua obra, é uma raridade na poesia brasileira. E seria exceção absoluta não fossem essas 13 décimas em *O Navio Negreiro* de Castro Alves.

Apesar das cifras mostradas acima, existem na obra do poeta muito mais estrofes escritas no esquema rímico do Tipo A, com suas 110 poemas, do que no Tipo B com suas 151. Ocorre que no caso dos poemas que seguem o primeiro esquema, são poemas longos com muitas estrofes, já os do Tipo B, são quase todos relativos à glosa de motes, cerca de 130 deste total consistem em uma só estrofe. Por isso se a décima é a estrofe majoritária, dentre as três variações apresentadas é a primeira e não a segunda a predominante.

Décima – Tipo B: *a b b a a c c d d e*

Conforme foi dito, a décima é um dos três tipos de estrofes empregados nos folhetos de cordel, e a décima do cordel corresponde ao esquema de rimas do tipo B. Este, diferentemente do anterior, existe em enorme quantidade na tradição de nossas Letras. É o

esquema de rimas que vamos encontrar em todos os folhetos, sempre que a décima for a estrofe adotada. Folhetos de Pelejas entre repentistas, ou estrofes onde se glosam motes, são sempre vazados nesta estrofe e nesse esquema rímico particular. Não só os cordelistas e repentistas da atualidade e do Brasil utilizam-na, encontramos esta forma estrófica em cantadores portugueses, e na obra de Gregório de Mattos, por exemplo, o que atesta sua presença de longa data na tradição da poesia de língua portuguesa.

Vem-nos de Antônio Brum⁴², dos Açores, a glosa abaixo para o seguinte mote: *Luz e sempre luzirá.*

Luz e sempre luzirá:

Luz o sol e tem eclipse,	a
A lua da mesma sorte;	b
Luz a estrela do Norte	b
De noite e então sumiu-se.	a
Se o diamante não visse	a
A luz que outrem lha dá,	c
Não luzia, pois não há	c
Luz que luza contínuo;	d
Só Deus, que é sol divino,	d
Luz e sempre luzirá	c

Em *Cinco Livros do Povo*, Câmara Cascudo transcreve uma passagem de uma longa poesia versada em décimas em que ao glosar o mote: *tudo são honras da casa*, o poeta popular Nicandro Nunes lembra as três espécies de livros existentes nas residências do sertão no Brasil colônia. Trata-se de outra confirmação da ancestralidade da décima com as rimas *a b b a a c c d d c*.

Grelha, espeto, frigideira,
 Tesoura, agulha, dedal,
 Mesa muro, horta, quintal,
 Bule, prato, chocolateira,

⁴² LIMA, Gervásio. *Poetas e cantadores*. Livraria Editora Andrade. Angra do Herísmo, 1931.

Caldeirão, tacho, sopeira;
 Meu estro em rima se apraza,
 Não deixo nenhuma vasa
 Para entreres na espadilha;
 Novela, Bíblia, Cartilha
 Tudo são honras da casa!

Do século XVII, podemos colher muitos exemplos na obra de Gregório de Matos. Na antologia do poeta baiano, organizada pelo Prof. Segismundo Spina, encontramos entre sonetos e poemas em quadras, uma expressiva quantidade de poemas compostos com décimas segundo este esquema de rimas. Há poemas relativamente longos como: *Observações críticas – sobre várias matérias , por ocasião do cometa aparecido em 1680*, com dezesseis estrofes, ou ainda *Milagres do Brasil São...*, dez estrofes, ao lado de outros em que o poeta glosa motes. Fiquemos com dois exemplos, o primeiro, apenas a primeira estrofe de uma resposta dada pelo poeta *A Uma Dama – que pediu ao autor certa quantia de dinheiro, que ele com efeito não lhe deu*:

Senhora: é o vosso pedir	a
Um impedir de vontades	b
Que pretendem humildades	b
De quem deseja servir:	a
Faz-me vontade de rir	a
Um pedir tão despedido;	c
Que nele tenho entendido,	c
Que o pedir, despedir é;	d
Pois podeis viver na fé	d
Que esse pedir, é perdido.	c

O outro é a glosa ao mote de um verso apenas em que o poeta joga com a ambigüidade de sentido decorrente da colocação ou subtração da vírgula. A peça é apresentada abaixo do longo título: *A Glosa Seguinte Deu Ocasião a que os ignorantes, por mal entendida, dissessem que o poeta havia satirizado o Santo Antônio*.

Mote: *Bêbado, está Santo Antônio*

Glosa:	Entrou um bêbado um dia	a
	Pelo templo sacrossanto	b

Do nosso português Santo,	b
E para o Santo investia.	a
A gente, que ali assistia,	a
Cuidando tinha o Demônio,	c
Lhe acudiu a tempo idôneo,	c
Gritando-lhe todos: “Vá,	d
Tem mão, olha, que acolá,	d
<i>Bêbado, está Santo Antônio</i>	c

Anastácio e Zé Limeira⁴³ estão numa peleja poética, vem do público o seguinte mote:

“Vou fazer serenata na calçada/ Da menina que amei na minha vida”

Anastácio improvisou:

Venho amando do tempo da infância	a
Uma linda menina que ainda prezo,	b
Inda quase maluco eu não desprezo	b
Sua imagem e sua rutilância.	a
Despreza-la seria ignorância,	a
Minha deusa bonita e preferida	c
Que por Deus para mim foi escolhida,	c
Minha estrela brilhante e consagrada...	d
Vou fazer serenata na calçada	d
Da menina que amei na minha vida	c

Limeira:

Pra fazê serenata eu sou bambão,	a
Toco em frente, de banda, quina e lado.	b
Na viola eu até toco um bocado,	b
Sou ribombo e zuada de truvão.	a
Muitas vez eu descanto uma canção	a
Lá no açude de Santa Margarida.	c
Eu me lasco mais faço uma ferida	c
No toitiço da velha madrugada...	d
Vou fazer serenata na calçada	d
Da menina que amei na minha vida.	c

Aqui mudou apenas a métrica, agora decassílabo, o esquema de rimas é o mesmo. Em cordéis de peleja, a décima vem muitas vezes misturada com a sextilha, ou até mesmo com

⁴³ MOTA, Leonardo. *Cantadores*. Editora Itatiaia Ltda. Belo Horizonte.

quadras, pois é comum os dois contendores irem variando as formas ao longo do desafio.

Neste que veremos agora, de autoria de Firmino Amaral, enfrentam-se Cego Aderaldo com Zé Pretinho⁴⁴. A métrica é a redondilha menor.

Pretinho:

Dou-te uma surra	a
De cipó de urtiga,	b
Te furo a barriga,	b
Mais tarde tu urra.	a
Hoje o cego esturra,	a
Pedindo socorro.	c
Sai dizendo: "Eu morro,	c
Meu Deus que fadiga,	d
Por uma intriga,	d
Eu de medo corro!"	c

Cego:

Se eu der um tapa	a
Num negro de fama,	b
Ele come lama,	b
Dizendo que é papa!	a
Eu rompo-lhe o mapa,	a
Lhe rasgo de espora;	c
O negro hoje chora	c
Com febre e com íngua !	d
Eu deixo-lhe a língua	d
Com um palmo de fora!	c

E para terminar vejamos uma glosa de Luís Dantas, registrada por Leonardo Mota, de que transcrevo apenas a primeira e última estrofes. Mote: Nem todo pau dá esteio.

⁴⁴ Idem.

Nem todo pássaro voa,	a	Nem todo lente é sabido,	a
Nem todo inseto é besouro,	b	leite,	b
Bem todo judeu é mouro,	b	Nem todo óleo é azeite,	b
Nem todo pau da canoa;	a	Nem todo rogo é ouvido;	a
Nem toda notícia é boa,	a	Nem todo pleito é vencido,	a
Nem tudo que vejo eu creio,	c	Nem todos vão ao sorteio,	c
Nem todos zelam o alheio,	c	Nem todo sítio é recreio,	c
Nem toda medida é reta,	d	Nem toda massa é de trigo,	d
Nem todo homem é poeta,	d	Nem todo amigo é amigo,	d
Nem todo pau dá esteio.	c	Nem todo pau dá esteio.	c

Das 151 composições de Patativa do Assaré que adotam a décima segundo este esquema de rimas, 123 encontram-se em *Ao pé da mesa: motes e glosas*, livro do poeta em parceria com seu sobrinho, o poeta Geraldo Gonçalves. Todos estes são glosas de uma estrofe. Dos outros 28 poemas, espalhados pelos outros livros, onze também são glosas e os outros dezessete são poemas mais longos, com várias estrofes. Todas as 151 composições aqui mencionadas foram registradas em ordem alfabética, no levantamento publicado em anexo, com a relação de todos os poemas de Patativa. Abaixo destaquei apenas os vinte e oito títulos em estrofes do tipo B, que constam dos outros livros de autoria exclusiva do poeta. A relação vem acompanhada de alguns versos exemplificativos.

Estrofes: Décimas - Esquema rímico - Tipo B : **a b b a a c c d d c**

Número de ocorrências: 28

- 01 A Política
- 02 ABC do Nordeste flagelado
- 03 As proezas do padre Nonato
- 04 Conversa de matuto
- 05 É coisa do meu Sertão
- 06 Encontro com a alma de Zé Limeira
- 07 Fonte Patativana
- 08 Lagartixas verdinhas pelo chão
- 09 Meu Palito
- 10 Meu recado a São Pedro
- 11 Mote: A mulher do cachaceiro
- 12 Mote: Com o grito do dinheiro
- 13 Mote: Coronel tenha cuidado...
- 14 Mote: No terror da tempestade
- 15 Mote: O café de dona Santa
- 16 Mote: O título sem retrato
- 17 Mote: Quem persevera no bem
- 18 Mote: Quem quiser ser meu amigo
- 19 Mote: Refúgio dos pecadores
- 20 Mote: Só desgraça traz a guerra
- 21 Mote: Uma mulher ciumenta
- 22 O banco do Chico Rosado
- 23 O bode do Serafim
- 24 O Padre e o Matuto
- 25 O rapaz do pé frio
- 26 Prefeitura sem prefeito
- 27 Rogando pragas
- 28 Um mundo desconhecido

Exemplos

Eu sei que dizendo assim, **a**
 Eu não tou falando à toa, **b**
 Meu sertão tem coisa boa **b**
 E também tem coisa ruim; **a**
 Umas fede a cupim **a**
 Ôtras que chera a melão. **c**
 De tudo eu sei a feição **c**
 Pois conheço uma por uma **d**
 Vou aqui dizer alguma **d**
 Das coisa do meu sertão **c**
 (É coisa do meu Sertão)

Um calango nas árvores trepou **a**
 E ficou a vagar de copa em copa **b**
 Qual vaidoso rapaz que tudo topa, **b**
 Lagartixa do mesmo se agradou **a**
 E com ele a seu lado passeou **a**
 Pelos matos frondosos do sertão, **c**
 Surgiu logo uma nova produção **c**
 Porque Deus dessa forma permitiu **d**
 E mais tarde na terra a gente viu **d**
 Lagartixas verdinhas pelo chão. **c**
 (Lagartixas verdinhas pelo chão)

Mote

Nesta vida atroz e dura **a**
 Tudo pode acontecer, **b**
 Muito breve há de se ver **b**
 Prefeito sem prefeitura; **a**
 Vejo que alguém me censura **a**
 E não fica satisfeito, **c**
 Porém, eu ando sem jeito, **c**
 Sem esperança e sem fé, **d**
 Por ver no meu Assaré **d**
 Prefeitura sem prefeito. **c**

 Não vou teimar com quem diz **a**
 Que viu ferro dar azeite, **b**
 Uma avestruz dando leite **b**
 E pedra criar raiz, **a**
 Ema apanhar de perdiz **a**
 E um rio fora do leito, **c**
 Um aleijão sem defeito **c**
 E um morto declarar guerra, **d**
 Porque vejo em minha terra **d**
 Prefeitura sem prefeito. **c**

(Prefeitura

Uma mulher ciumenta

Glosas

.....

Eu antes quero agüentar **a**
 O choque da hidrofobia, **b**
 Bexiga e paralisia, **b**
 E as lepras do lupanar, **a**
 Atirar-me sobre o mar **a**
 Contra a fúria da tormenta, **c**
 Numa noite turbulenta, **c**
 Triste, tenebrosa e fria, **d**
 Do que ter em companhia **d**
 Uma mulher ciumenta. **c**

sem prefeito)

A Décima tipo C: *x a x a b b c d d c* foi empregada por Patativa do Assaré na composição de nove poemas. Eis o quadro:

Décimas - Métrica: Redondilha Maior

Esquema rímico – Tipo C: *x a x a b b c d d c* - Número de ocorrências: 9

Exemplos:

1	A Escrava do Dinheiro	
2	A menina e a cajazeira	Quando ela tinha seis ano x
3	A vida aqui é assim	Eu seis ano também tinha. a
4	Bertulino e Zé Tingó	A minha casa era a dela, x
5	Chiquita e Mãe Veia	E a casa dela era a minha. a
6	Filosofia de um trovador sertanejo	Quando eu não ia pra lá b
7	No meu sertão	Chiquita vinha pra cá: b
8	Um candidato político na casa do caçadô	Era assim que nós vivia, c
9	Vou vortá	Como dois pombo inocente, d
		Ela se rindo e eu contente, d
		Querendo o que ela queria. c

(Chiquita e Mãe Véia)

Seu dotô pede que eu cante	Boa noite, home e menino x
Coisa da filosofia;	E muié deste lugá! a
Escute que eu vou agora	Quero que me dê licença x
Cantá tudo em carretia;	Para uma histora contá. a
O senhô pode escuta,	Como matuto atrasado b
Que se as corda não quebra,	Eu dêxo as língua de lado b
Nem fartá minha cachola,	Pra quem as língua aprendeu, c
Eu lhe atendo num instante:	E quero a licença agora d
Nada existe que eu num cante	Mode eu contá minha histora d
Nas corda desta viola.	Com a língua que Deus me deu c

(A escrava do dinheiro)

...	
...	
Não vou dizê que os poeta	Aqui pra nós sempre tá x
Não tão comparando bem.	Chegando de quando em vez a
Mas como o assunto me cabe,	Gente com cara de saibo, x
Eu quero falá tombem.	Embruiando os camponês. a
O mundo é uma cadeia	Causa raiva e dá desgosto b
Que de preso véve cheia,	A gente pagá imposto b
Ninguém me diga que não;	Cobrado cronta a razão, c
A morte é seu sentinela,	E além de certos direito, d
E é quem arranca as tramela	Ainda vivê sujeito d
Das porta dessa prisão.	Ao tá fiscá do argodão. c

(Filosofia de um trovador sertanejo)

(A vida aqui é assim)

Este esquema de rimas *x a x a b b c d d c*, aparece nos folhetos de cordel numa frequência muito pequena, expressivamente menor do que o tipo anterior. Há registro do seu emprego no livro de Leonardo Mota. No caso, são versos do cantador Manuel Martins de Oliveira, conhecido por Neco Martins, em que o poeta, em folhetos manuscritos intitulados “Marcos”, põe-se a falar das frutas, dos peixes e dos outros animais existentes no sertão. Todos os versos destes “Marcos” seguem esta estrofe e seu respectivo esquema de rimas:

Frutas do sertão	Peixes	Feras
Tem laranja, manga e jaca,	x Os peixes que eu conheço	X Tem onça suçuarana, x
Abacate, sapoti,	a Os nomes vou declarar:	A A tigre e a canguçu a
Graviola, jenipapo,	x Piaba, bagre, traíra,	X Maçaroca verdadeira, x
Ananás, abacaxi,	a Eiú, moré e cará,	A Pintada, maracajá-açu, a
Uvas e maracujá,	b Tamboatá, acari,	B Atraente puraqué, b
Goiaba, bacumixá,	b Carapeba, cangati,	B Perigoso jacaré, b
Condessa e araticum,	c Saúna, carimã,	C Bravo lobo comedor, c
Catolé, coco, melão,	d Pescada, tamatarana,	D Tem lobo! é como lhe digo d
Iaracatiá e mamão,	d Garopa e chancarona,	D Porém é pra castigo d
Melancia e jerimum.	c Piau e curimatã	C De prosa de cantador... c

Comparando os três primeiros esquemas de rimas, vistos no início dessa seção, pois do quarto há uma única ocorrência, percebe-se que uma maior semelhança entre os tipos A e C, na medida em que ambos têm os versos quinto e sextos rimando entre si. Com isso estes dois esquemas parecem fazer dos versos centrais uma parelha que divide a décima ao meio, e esta pode, então, ser visualizada, nos dois casos, como duas quadras separadas entre si por um dístico. Sendo assim apenas difere o tipo A do C por causa dos dois versos brancos, o primeiro e o terceiro. Feita essa modificação as duas décimas ficam iguais. Já o esquema de rimas do tipo B é bem diferente. Nele os versos quinto e sextos estão separados e cada um forma o limite de uma quintilha. Assim enquanto os dois tipos vistos atrás semelham duas quadras separadas por um dístico, este agora pode ser descrito como duas quintilhas justapostas.

Em todo caso o que vale notar é a expressiva predominância do tipo A na obra de Patativa do Assaré e a sua ausência em folhetos de cordel, em registros de cantorias, o que levanta uma questão sobre a origem desta forma particular, conforme já foi dito. A esta altura da pesquisa talvez seja precipitação supô-la invenção de Patativa, no entanto, muito admira não encontrarmos com maior facilidade o mesmo tipo de estrofe e correspondentes rimas na obra de outros poetas.

O que o caminho percorrido até aqui nos mostra é um anseio de expressão como fator desencadeante de um movimento expansivo que leva Patativa do Assaré a cruzar fronteiras e extrapolar limites, permanecendo, no entanto, fiel a uma concepção de poesia que não admite desvinculá-la de uma função social agregadora. Para isto este anseio de expressão procura validar suas expansões na medida em que não distanciam esta poética do seu compromisso com a comunicação.

Por expansão entenda-se a própria mescla de tradições que o caminho que percorremos nos revelou como uma das características peculiares ao poeta. Foi nesta perspectiva que vimo-lo nascer do cordel e da cantoria, mas trabalhar com formas poéticas de outras origens, caso do soneto, por exemplo, assim como quando se mantém muito próximo das formas ligadas àquelas poéticas populares e ao universo da oralidade, aí também construir um caminho próprio. É o caso da sua afinidade com as estrofes típicas do cordel, a sextilha e a décima, sobretudo, mas numa relação estatística de utilização das variantes existentes completamente avessa, ou oposta, àquela predominante entre os cordelistas.

Sendo em vários aspectos caudatário da poética do cordel e da cantoria, Patativa do Assaré é muito pouco ou quase nada cordelista e cedo abandonou as cantorias, embora a oralidade continue a ser parte indissociável de sua poética. Apesar dos territórios contíguos em que se situa em relação a certas diretrizes tradicionais, é um poeta significativamente autoral.

Vimos que uma marca desta sua particularidade pode ser descrita como o anseio de se expressar através de formas poéticas mais exigentes, por exemplo, no que se refere à rima. Sempre que determinada estrofe possui variantes com maior ou menor número de versos rimados, sua preferência é sempre por aquele esquema mais difícil, mais exigente, em que a perícia ou a virtuosidade do poeta é posta à prova. Sua quadra é a de duas rimas; em sua sextilha majoritária rimam todos os versos e não apenas os pares como na sextilha do tipo antigo, que também pratica, mas em porcentagem significativamente menor. O mesmo vale para as demais estrofes que vimos. Recorde-se o caso do quarteto com seis rimas, duas das quais internas, em que compôs poemas importantes, e aprendemos, em lição ministrada pelo próprio poeta, como esta estrofe mantém reversibilidade com a sextilha composta. E finalmente vimos o caso da décima cuja variante rímica preferida é a mais incomum e a mais variada em termos de arranjo das rimas se comparada com as outras duas opções. Creio que esta é a conclusão que podemos colher deste percurso empreendido. Patativa não se desliga de pressupostos importantes da tradição em que se formou, mas sua expressão poética não se acomoda inteira nos limites desses cânones e sua produção possui características que a fazem adentrar no âmbito da poesia literária.

Capítulo 2

PATATIVA DO ASSARÉ: TRÊS SONETOS

Patativa sonetista.

O Poeta Lírico

Em Patativa do Assaré predomina o lirismo. Tanto nos poemas mais abstratos onde o poeta medita sobre alguma questão social, quanto naqueles propriamente narrativos, sempre surge, associada à reflexão ou à narratividade, uma expressão lírica.

Acompanhar e compreender o seu lirismo significa conviver com uma aguda e inquietante oscilação entre os pólos do otimismo e do desencanto. Essa polarização é característica essencial desta vertente de sua produção. De um lado, poemas repletos de luz e alegria de viver, cheios de otimismo, nutridos numa confiança e numa esperança viris, de outro, um olhar sensível e dolorido para o que na vida é o aprendizado da dor, das decepções e do desengano. Este lado sombrio e triste pode resultar tanto de um olhar para fora, para as forças hostis e destrutivas do mundo, quanto reflete também o sentimento interior, expressão de uma dor que parece emergir de dentro para fora. É o sentimento da ruína trazida pelo tempo, considerado em sua dimensão existencial. Emerge com frequência, de alguns de seus poemas, um desencanto e um sofrimento lastreados, sobretudo, nas misérias da nossa própria condição humana. Para dar conta dos contornos de seu lirismo é preciso assinalar esta polaridade entre esperança e decepção e compreender como estes dois pólos se complementam e se articulam.

Para melhor conhecimento deste lirismo, passo à análise de alguns sonetos que podem ilustrar em parte algumas destas características a que me refiro acima.

Patativa do Assaré: estudo de alguns sonetos

Minha serra

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

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

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

Beijando a choça do feliz caipira,
Sinto brotar da minha rude lira
O tosco verso do cantor selvagem.

Na primeira quadra, surge o sol, abrindo o poema. Em cada um dos quatro versos da estrofe, o poeta vai guiando nosso olhar do mais amplo e distante para o mais próximo e restrito, no primeiro verso, o sol, no segundo, a terra, no terceiro a mata que recobre a serra e, finalmente, no último, pousado num galho, um passarinho a cantar. Sintaticamente a quadra inicia por orações subordinadas que antecedem a principal que só se dá a conhecer no último verso, como uma espécie de coroamento da cena que é uma pintura do alvorecer. E tal pintura conclui-se com a oração principal que define o sentido e dá unidade ao período que se constitui de todo o primeiro quarteto. Com isso a quadra está construída de forma a retardar até o verso final o miolo do sentido guardado na oração principal.

Nos dois primeiros versos, descemos do sol à terra, levados por uma corrente de sons sibilantes que insinuam o deslizamento, transmissão, passagem. No terceiro verso, já em

plena serra e no meio da mata, estamos agora rodeados de passarinhos louvando com seu canto o esplendor da natureza. E são o canto, metonímia do poema, e o passarinho, metáfora do poeta, os dois elementos, que, situados na oração principal, vêm fechar o primeiro quarteto.

Duas frases exclamativas e nominais formam o primeiro verso da segunda quadra. Contando cada frase com o mesmo número de palavras, dividem o verso ao meio também quanto ao número de sílabas. Coincidente com esta metade numérica, dá-se a natural pausa expiratória indicada pelo sinal de exclamação. Olhando para os constituintes de cada uma das duas metades do verso chama a atenção a estrutura sintática simétrica das duas frases. Ambas iniciam pelo pronome relativo *Que* e terminam pelo ponto de exclamação. Entre o *que* e a exclamação, um sintagma composto de determinante e determinado. Na primeira frase a ordem é determinante-determinado, na segunda, determinado-determinante. No primeiro caso: *que bela festa!* precedendo o substantivo, desloca-se para o adjetivo o peso semântico da expressão. No segundo caso: *que alegria tanta!* Firma-se no substantivo mesmo, que neste caso ocupa a posição central na expressão, o peso semântico do sintagma. Nos dois casos a centralidade semântica coincide com a centralidade no sintagma, fazendo com que num caso ela recaia sobre o adjetivo e no outro sobre o substantivo.

Este primeiro verso, com ser completamente nominal, é dotado de força icônica que ecoa e redobra a iconicidade do verso de abertura do soneto que acionava a força e o brilho latentes na palavra sol. De certa forma repete-se no segundo quarteto a estrutura do primeiro. Imagem icônica na abertura ora pela força imagética evocada, ora pelo tom exclamativo reforçado pelo insulamento das estruturas nominais.

O sentimento da beleza e da alegria é despertado por estas duas frases, que vindo expressas por termos genéricos carecem de concretização que já se iniciara no quarteto anterior e prossegue neste. O sexto e o sétimo versos vão constituir uma enumeração de

elementos que ilustram e concretizam as idéias de beleza e alegria. Podemos dizer assim que o quinto verso funciona de um lado como recolha, síntese ou tradução sentimental da primeira quadra, e de outro como anúncio da enumeração dos versos seguintes.

O sexto verso: *e que poesia o verde campo encerra* opera uma transição entre a estrutura do verso anterior e a do que lhe segue. Do anterior conserva o iniciar-se pelo *que* logo seguido da palavra *poesia*, termo aqui, também genérico. Depois vem a diferença, este termo abstrato vem imediatamente seguido da sua ilustração numa figura que o concretiza, a poesia está contida no *verde campo*. Com isso o sexto verso torna-se parcialmente semelhante ao sétimo que consiste em duas figuras ilustrativas da alegria e da beleza antes mencionadas.

Vale a pena observar atentamente como o poeta construiu este verso: “*E que poesia o verde campo encerra!*” Há no caso uma figura sintática curiosa, o adjetivo é deslocado para antes do substantivo, este tipo de inversão não sendo corriqueiro na língua coloquial, o é na linguagem poética. O interessante aqui é o fato de que por conta do deslocamento de posição o adjetivo aparece precedido pelo artigo, estando, por isso, substantivado. O resultado é um sintagma formado de dois termos com valor de substantivo, como se um substantivo fosse adjetivado por outro. O evidente efeito estilístico deste deslocamento é a revitalização semântica decorrente da anteposição do artigo e do relativo desvio implicado nesta construção. A carga semântica de verde ganha vigor e intensidade. O poeta, como veremos, aciona em sua obra com maior frequência os sentidos da visão e da audição. São da esfera da audição as figuras que nesta mesma estrofe completam o quadro descritivo da paisagem sertaneja.

Após esta referência abrangente à poesia contida no campo, o poeta evoca o novilho e a cabra que comparecem com suas diferentes vozes para somando-se a outras já mencionadas juntarem-se num concerto em louvor à natureza. O oitavo verso conclui a oitava formada por

estes dois quartetos. *Tudo saudando a natureza santa!* É um verso também de fechamento, de síntese, de recolha, que conclui a pintura numa expressão comovida.

Se o foco da descrição até o momento consistiu na paisagem, agora, nos tercetos, deslocar-se-á para o sujeito e sua comoção diante da natureza. Com isso vemos bem marcada a transição da oitava para a sextilha do soneto. O primeiro bloco contém a descrição, a pintura do alvorecer na serra, o segundo traz a repercussão deste evento no sujeito que observa, sente e enuncia em forma de discurso a sua experiência.

Veremos que os tercetos constituem uma unidade, como as quadras também o são. O modo de desenvolver o poema nos tercetos consiste numa sucessão de orações subordinadas seguidas pela principal. Vimos que procedimento idêntico foi usado nos quartetos. Aqui do nono ao décimo segundo verso apresenta-se uma sucessão de orações subordinadas,

Ante o concerto desta orquestra infinda,
Que o Deus dos pobres ao serrano brinda
Acompanhada da suave aragem
Beijando a choça do feliz caipira

o décimo terceiro verso contém a principal,

Sinto brotar da minha rude lira

e o soneto termina com um verso metalingüístico

O tosco verso do cantor selvagem

que é uma remissão ao próprio poema. Sintaticamente o décimo quarto verso é objeto direto da locução verbal *sinto brotar* que aparece no verso anterior. O soneto termina, portanto com uma menção ao próprio poema como produto nascido da rude lira, figura que é uma objetivação da subjetividade do eu lírico.

A sextilha composta pelos dois tercetos tem uma estrutura sintática que podemos melhor apreender mediante uma espacialização do seu esquema. Esta espacialização, por sinal, pode ser estendida a todo o soneto. Os dois quartetos seriam o lugar onde se desenha a paisagem que se descortina aos olhos do expectador. Os tercetos são o lugar onde está situado o expectador que contempla a cena.

O advérbio *Ante*, que inicia a sextilha, abre um arco de expectativa semântica, pois encabeça uma sucessão de palavras cujo sentido fica em suspenso; esta suspensão se repõe no verso seguinte, e no seguinte e no outro ainda, só se desfazendo no décimo terceiro verso onde encontramos a oração principal com seu sujeito curiosamente elíptico, o eu lírico, sujeito oculto, expresso pela desinência verbal. Temos assim quatro versos que mantêm o sentido em suspenso num crescendo que deságua no verso onde reponta o sujeito da oração que coincide com o eu lírico. Este faz uma aparição discreta, pois o sujeito elíptico apresenta-se por meio de uma aparição que é em parte ausência, ao tempo em que se projeta no adjunto adnominal de origem na expressão *minha rude lira*.

A sextilha do nono ao décimo segundo verso, também, como já foi dito, consiste numa seqüência de orações subordinadas que vão retardando o aparecimento do sujeito do período e da oração principal que é o verso de número treze. Uma espacialização possível desta estrutura consiste em ver estes cinco últimos versos como uma sucessão de camadas ou como as fileiras de um anfiteatro onde se acha sentado o poeta, na quinta fileira, admirando a beleza que tem diante e dentro de si.

A natureza das palavras

Há um predomínio maciço de substantivos sobre as demais classes de palavras lexicais como o verbo, o adjetivo e o advérbio. Contamos nada menos que 25 substantivos entre concretos e abstratos, distribuídos pelos quatorze versos. São onze os versos onde figuram

dois substantivos, e apenas três possuem um único substantivo. Mas ressalte-se, não há um único verso onde não figure uma palavra deste tipo. E quanto a sua distribuição entre concretos e abstratos, os primeiros são quase quatro vezes mais numerosos que os segundos.

Verso 1:	sol / nascente	concreto/ concreto
Verso 2;	raios / terra	concreto / concreto
Verso 3:	mata/ serra	concreto / concreto
Verso 4:	galho/passarinho	concreto /concreto
Verso 5:	festa/ alegria	abstrato /abstrato
Verso 6:	poesia / campo	abstrato / concreto
Verso 7:	novilho / cabra	concreto / concreto
Verso 8:	natureza	abstrato
Verso 9:	concerto / orquestra	abstrato / concreto
Verso 10:	pobre / serrano	concreto / concreto
Verso 11:	aragem	concreto
Verso 12:	choça / caipira	concreto / concreto
Verso 13:	lira	concreto
Verso 14:	verso / cantor	concreto/ concreto

Este esquema revela-nos uma linguagem na qual o predomínio de palavras concretas figurativiza e presentifica os seres conferindo à expressão uma grande plasticidade. O poema abrindo-se com o “sol” é um primor de luz e sonoridade. Um simples levantamento dos nomes e dos verbos pode confirmar esta impressão. Os substantivos evocam seres variados cuja vitalidade exprime-se por meios de vozes. O canto reponta por toda parte, nos quatro cantos do poema, vibrando como loas à natureza e à alegria de viver. O canto dos seres faz-se presente desde a primeira até a última estrofe. Começando pelos passarinhos, vêm depois o novilho e a cabra, um gaiteira e o outro berra, para em seguida reunirem-se todos e formarem uma orquestra em concerto “*tudo saudando a natureza santa*”. Coroando esses sucessivos e simultâneos cantos, brota na última estrofe o *tosco verso*, metonímia do poema, e presença discreta do próprio poeta.

Ocorre-nos observar o trabalho de composição em que se correspondem sol e poesia, aquele abrindo o poema como quem abre o dia, surgindo no primeiro verso; esta emergindo

metonimicamente na última linha , quando brota da lira do poeta, como mais um filho do sol, o tosco verso do cantor selvagem. As posições dentro do soneto das palavras *sol* e *verso* estão em simetria especular. O astro e o espetáculo que ele protagoniza, repercutem no eu lírico e engendram a construção do poema, os versos reconstituem o movimento do alvorecer e a emoção diante da sua beleza. O sol que contemplamos nesta pintura de palavras só há porque existe o poema, e este, igualmente, só existe porque a nossa estrela desentranhou das trevas a beleza que comove o poeta. E assim sol e poesia podem fundir-se em símbolo de vitalidade e iluminação. Ele, astro rei, luzindo sobre a natureza exterior, e depois introjetando-se na subjetividade lírica onde vai, refulgente, transfigurar-se em estro numinoso.

O lírico é o gênero do eterno presente. A obra será tanto mais lírica quanto mais apresentar-se como a notação de um instante cuja fruição efetua-se no eterno hoje, a expressão lírica captura e objetiva o encontro entre o eu e o mundo no frescor do instante. O lirismo mais puro tende ao zero narrativo. É exatamente assim que se nos apresenta este soneto.

O Pau D' Arco

Aquela árvore, pobre e ressecada,
Pelos feios carunchos corroída,
Foi outrora, na luz da sua vida,
Qual rainha do campo coroada.

É um velho pau d'arco, e quem da estrada
O contempla, sente a alma dolorida.
A sua haste parece, assim erguida,
A estátua da glória já passada.

Aqui dentro do peito eu também tenho
Infeliz coração – fiel desenho
Do pau d'arco daquela soledade.

Com o peso dos anos abatido,
Sem prazer, sem amor e carcomido
Dos carunchos cruéis de uma saudade.

O poema inicia pela contemplação da imagem de uma grande árvore. A descrição dela no presente, decrépita e decadente, é contrastada com outra imagem da mesma árvore no passado, quando tamanho fora seu esplendor, que ela era tida por verdadeira rainha do campo. Esse contraste entre o hoje, pobre, feio e o ontem belo e glorioso está construído nos dois quartetos.

Em seguida, nos tercetos, o pau d'arco converte-se numa imagem da subjetividade do poeta. Com isso ele se transforma num símbolo ou numa espécie de duplo do eu lírico. O que há de comum entre o vegetal e o homem é o movimento de passagem do esplendor e da glória para a ruína, o desencanto e o abandono.

Mais uma vez o soneto segmenta-se em dois blocos distintos. No primeiro, a oitava, vemos a imagem da grande árvore, evocada no seu fausto, e praticamente no mesmo gesto, mostrada na sua decadência. Apresentada em dois ângulos, em dois momentos de sua existência, seus dois retratos, no entanto, perfazem uma unidade. A unidade nos é dada pela

passagem do tempo. Não são duas imagens de dois seres, mas dois momentos de um mesmo ser. Trata-se, portanto de um retrato mais completo. Aquilo que parece dois, é na realidade o efeito da passagem do tempo sobre a vida, desencadeando no ser uma mudança, um movimento que o faz passar de um a outro estado.

No outro bloco, a sextilha, surge o eu lírico como um equivalente, um eco, ou um duplo daquela tristonha trajetória que resumiu o processo de mudança do portentoso vegetal. No primeiro terceto, opera-se a passagem da árvore para o homem, o pau d'arco converte-se numa imagem especular do eu lírico. A passagem da árvore para o poeta é tão mais poética quanto o que aproxima ambos é um tipo de equivalência imperfeita, assimétrica.

Dizer que o *pau d'arco* converte-se em imagem do eu lírico talvez não seja a melhor forma de exprimir a relação que neste poema se constrói entre o mundo objetivo e a subjetividade. Entre estas duas ordens não parece ocorrer aqui uma fusão em que uma se dissolva na outra. Há uma distância entre as duas esferas, de forma que o enlace lírico entre sujeito e mundo é de forma a preservar esta distância.

Nos dois sonetos analisados estamos face a um lirismo que se desenvolve ancorando-se num assunto objetivo. São sempre desenhos e paisagens reais aquilo com o que interage o poeta, ele jamais mergulha no poço sem fundo do eu, o olhar lírico se constitui passando pelo mundo, e não apenas mergulhando narcisicamente na subjetividade. No primeiro poema, fora a paisagem do alvorecer na serra, agora é a imagem de uma majestosa e comovente ruína. Nos dois casos o poeta está frente ao mundo, e para falar de si precisa do mundo. O pau d'arco é descrito tão nitidamente, de forma a marcar a sua existência objetiva e não como um vulto ou um fantasma projetado de dentro para fora. Depois de concluída esta descrição, acompanhada dos comentários valorativos, o poeta toma a pintura recém-composta e a utiliza como ferramenta para ler a si próprio. A figura do pau d'arco fornece ao poeta um signo com o qual pode sondar e exprimir a sua própria experiência. O conhecimento de si passa pela observação

do mundo. As duas ordens se assemelham, mas não perdem a sua identidade. Isso podemos confirmar num exame mais atento daquele primeiro terceto:

Aqui dentro do peito eu também tenho

Infeliz coração – fiel desenho

Do pau d’arco daquela soledade

Inicialmente observemos o advérbio com que se abrem os tercetos, um deítico que marca novo espaço em contraposição ao desenvolvido nas quadras. Lá, estava o espaço da paisagem que também fora aberto por um deítico, o pronome demonstrativo *Aquela*. Agora, o advérbio *Aqui* indica o espaço do sujeito. Os dois termos *Aquela* /*Aqui* situados em pontos simétricos, demarcam no poema dois campos opostos, espaços distintos que representam o mundo e o eu um diante do outro e um dentro do outro. E então nos deparamos com a assimetria da figura, porque o que se insinua é que *aquela árvore* entra/mora/está *aqui dentro*. Mas não, o que está *aqui dentro* é um *Infeliz coração*, coisa que não se possa dizer que *aquela árvore* tenha. No entanto, apesar destes contrastes entre as duas realidades do objeto e do sujeito, o poeta embaralha esta relação acrescentando um *também*. O que é também? *Aqui dentro do peito eu também tenho*. A rigor o também não caberia se se tratasse de uma relação de correspondência perfeita, uma vez que a árvore não tem coração, o que torna o *também* um problema. Por que vem o poeta dizer que ele *também* tem um coração se o pau d’ arco cuja imagem deflagra nele o discurso não tem coração? Então a correspondência entre o objeto e o sujeito é imperfeita, mas metaforicamente correta. O pau d’arco e o que a sua imagem sugere valem por um coração infeliz, por isso o poeta pode dizer que *também* tem dentro de si um coração apesar de que na paisagem do poema ninguém mais tenha tal coisa a não ser ele próprio. Com isso o *também* fica sobrando, mas fica também vibrando na sua estranheza de

imagem que se derrama além do razoável e por isso mesmo nos faz sentir a sua beleza ao nos falar de algo improvável mas verossímil.

O pau d'arco não tem, mas é como se tivesse um coração. A sua derrota, a rasteira que o tempo lhe dá, gera uma dor que só um coração sabe traduzir, e por isso sendo um duplo do poeta, tudo se passa como se ele tivesse um coração, pois só assim sua sina pode ser igualada à do poeta.

O verso de número dez é belo sintática, sonora e graficamente. Composto de quatro palavras separadas duas a duas em dois sintagmas com a mesma composição, adjetivo-substantivo, cada par deste está separado do outro por um hífen. O verso todo é nominal, dois sintagmas um diante do outro, separados por um hífen,

Infeliz coração – fiel desenho

esta construção graficamente sugere o ícone de uma relação especular, os dois pares de termos estão um diante do outro, mirando-se, simétricos e opostos como um objeto diante de sua imagem. Mas tal configuração pode representar também uma relação de equivalência, na evocação da imagem de dois pratos de uma balança. A reforçar estas sugestões, deparamo-nos com a semelhança sonora e gráfica dos fonemas e das letras dos termos *Infeliz* e *fiel*, adjetivos distribuídos em posição inicial nos seus respectivos sintagmas. Observe-se que todas as letras de *fiel* estão em *infeliz*, e esta última tem as vogais *i* e *e* primeiro na mesma sequência e depois do *f* na sequência invertida em que aparecem em *fiel*, inversão de vogais que remete ao efeito visual de uma imagem especular. Com isso podemos dizer que estas palavras ecoam uma à outra porque têm os mesmos fonemas, e mais ainda, se for razoável evocar a imagem da balança para descrever a relação entre estes dois grupos de palavras, então a palavra *fiel* pode ganhar mais um sentido subliminar, que nos seria evocado pela lembrança do seu significado como substantivo. Assim o verso tem enorme plasticidade e força expressiva

porque agrupa e condensa diversos planos semióticos convergindo todos para a intensidade da expressão nutrida nas dimensões sonora e visual que vêm concretizar a abstração do conteúdo. No décimo verso, o traçado das letras e o som dos fonemas se harmonizam e ajudam a construir uma imagem dos conceitos. A vogal *i* com seu som agudo atravessa quase todo o verso, está primeiro fora, em posição externa, em *Infeliz* e depois em posição interna em *fiel*, marcando que entre o poeta e seu duplo, o pau d'arco, há uma fidelidade por identificação na infelicidade. Este fio fino trazido pelo som agudo do *i* semelha o traço retilíneo, o risco de um desenho.

Este soneto diferentemente do outro não apresenta uma disposição mais ou menos simétrica das frases nos versos. Pelo contrário, o que nele chama a atenção é a assimetria. Seria isso, primeiro, reflexo da impossibilidade de uma correspondência perfeita entre comparante e comparado, segundo, sinal do mal-estar implícito ao tema. Enquanto o primeiro soneto se resolvia numa celebração, num ato de louvor diante de uma natureza santa e bela, aqui o que se tem é a dor provocada pelo agulhão do tempo. Este é o soneto da derrota, daquela derrota que é intrínseca à experiência da condição humana. Os dois sonetos *Minha serra* e *O Pau d'arco* representam cada qual um daqueles dois pólos em que se desdobra o sentimento lírico em Patativa do Assaré.

A minha cinza

Arde o cigarro em direção da boca,
Pelo espaço a fumaça vai subindo
E a cinza em seu curso é muito pouca
Pois em migalhas vai no chão caindo

Fica o fumante de garganta rouca,
Mas iludido com um sonho lindo
E enquanto sonha esta esperança louca
Cinza e cigarro vão diminuindo.

Do cigarro eu terei a mesma sorte,
Serei fumado um dia pela morte,
Pois da vida conheço este mistério.

A morte há de chegar, ela me pita,
E alguém choroso um dia deposita
A minha cinza lá no cemitério.

O tema do soneto “A minha cinza” pode ser a finitude da vida evocada por meio da cena de um fumante que se entrega ao hábito para desfrutar de um prazer capcioso, e ambíguo. O cigarro, que seus lábios a cada toque consomem, presta-se a imagem contrapontística do beijo traiçoeiro e paulatino com que a morte, do outro lado do espelho, vai resgatando cada migalha do gozo concedido.

O mesmo vício que o enleva, envolvendo o homem em nuvens de fantasias vai sorrateiramente roubando-lhe o sopro de vida de que paradoxalmente se alimentam as vãs baforadas de seu devaneio.

Este soneto traz em si uma mistura de sentimentos de diferentes matizes: uns, menos sombrios, são frágeis e fugazes, aludem a vagos e imprecisos sonhos, a tênues e difusas esperanças que logo se dissolvem no ar como fumaça; outros, mais cinzentos ainda, trazem um sabor de desencanto, desolação e queda que nos sobe aos lábios como o gosto da borra que se precipitou no fundo da xícara, como o travo amargo de angústia que nos espreita ao fim de cada experiência ilusória.

Escrito de forma eficaz, tudo no poema funciona à maneira de um cigarro que se consome: o movimento desenhado é o de um passo que só se efetiva à custa de um recuo da mesma extensão, ou ainda à custa de uma traição. O desejo, que se transmuta em devaneio e sonho, desejo que é a própria expressão do impulso de vida, vai sorrateiramente convertendo-se na contra face da morte.

O poeta, meditando sobre as circunstâncias em que só nos é dado viver na medida em que entregamos à morte um quinhão de nosso ser, exprime o sentimento de aflição, impotência e derrota que toca o homem em contato com a sua finitude e a precariedade de nossa condição.

Esse conjunto de elementos antagônicos aparecem articulados numa unidade contraditória em que se embaralham e se retro-alimentam as forças da vida e da morte; o movimento narrativo, o percurso semântico do sentido que vai sendo construído cria relações em que alguns elementos ou valores crescem à custa da subtração de outros, chegando ao paradoxo de ao esgotar um elemento aquele outro que provocou o esgotamento deste extingue-se junto com ele: *cinza e cigarro vão diminuindo*. E, chama nossa atenção, todo esse caminho ser perpassado por um sentimento de logro ou derrota, pois a rigor não se verifica nenhum ganho em qualquer momento do processo apenas o aceno ilusório de um devaneio fugaz que se evola como fumaça ou fere nocivamente o homem ávido de sedativos.

Escutemos atentamente o primeiro verso e vejamos como ele se constitui numa promessa ameaçadora: *Arde o cigarro na direção da boca*. Aviso sombrio na tinta forte da ironia.

O soneto inicia por um verbo expressivo e imagético. O verbo arder flexionado na terceira pessoa do presente do indicativo abre o poema insinuando diante do leitor um movimento, movimento que além de vir embutido no próprio sentido do vocábulo arder, que por seu significado implica um devir, um processo, está presente também no percurso

indicado no plano semântico. Arder, no caso, significa o avanço ou o movimento do fogo sobre a matéria que o alimenta.

Além deste movimento, ressaltamos a força plástica do verbo que desperta no leitor a imagem luminosa da brasa de um cigarro.

[Esta imagem que nos chega pelo conceito é reforçada ainda pela prosódia da primeira sílaba que pronunciamos fazendo jorrar uma corrente de ar com a qual se faz soar a vogal mais aberta do alfabeto, que, no caso, atrita-se e vibra em seu encontro com a consoante *R*. A prosódia dessa primeira sílaba consiste assim numa experiência corporal que podemos sentir como muito próxima de uma representação sensível do próprio conceito contido na palavra.]

O que arde? Observe-se que o sujeito está posposto ao verbo: *arde o cigarro na direção da boca*. O sujeito posposto dá precedência ao verbo que assim aparece em posição de destaque.

O verso “*Arde o cigarro na direção da boca*” contém ainda três dos quatro núcleos semânticos importantes do texto. São eles, além deste verbo a que nos referimos, os substantivos *cigarro* e *boca*. A disposição em que os três termos seguem-se na frase aponta em uma direção, iniciando pela brasa (tradução substantiva do termo *arde*) vem depois o cigarro e no outro extremo a boca do fumante. Visto nesta perspectiva o desenho da frase tem o sentido e a direção daquela “promessa” a que nos referimos. Afirma-se uma ação em curso numa frase carregada de sutil tensão. Lido o poema inteiro, e relida depois esta frase, ela pode imediatamente ser vista como um anúncio do processo ameaçador, irônico e incontornável da devoração a que a vítima se entrega com prazer. O inexorável caminhar do fogo (morte) em direção ao homem. Nos dois extremos estão a brasa que arde e a boca do fumante. Ao arder na direção da boca o cigarro vai sendo consumido, vai sumindo, sendo eliminado pouco a pouco e a brasa vai então se aproximando lentamente dos lábios. O hábito de fumar, tão prazeroso para o fumante, como tudo o que se desdobra no tempo, exaure-se e

transforma-se qualitativamente em outra coisa. Consumido o cigarro até o fim, a brasa e a boca podem encontrar-se e passaríamos rapidamente do prazer à dor. Aquela promessa de felicidade contida na volúpia do cigarro revelou-se o caminho para a morte. Esse movimento desenhado e sugerido no verso condensa o espírito do próprio poema. A oscilação entre ameaça e promessa apenas aponta para duas dimensões distintas e contraditórias inerentes ao hábito de fumar. A estimulação prazerosa e a consumição onerosa, resultando do mesmo ato, convergem dialeticamente.

Os dois quartetos mostram-nos um fumante em ação. Os tercetos convertem esta imagem em metáfora irônica de nossa condição, em símbolo da nossa triste miséria.

O primeiro quarteto desenvolve-se em torno de um duplo movimento de elevação e queda descrito através dos verbos *subir* e *cair*. Note-se a oposição semântica e expressivamente simétrica entre os dois. No primeiro par de versos temos o movimento ascensional, nossos olhos acompanham a imagem da fumaça elevando-se pelo espaço. O poeta emprega o gerúndio do verbo subir: *pelo espaço a fumaça vai subindo*. Uma marcação tripartida e espaçada dos acentos tônicos que recaem sobre a terceira, sexta e décima sílabas, ajuda a ritmar este movimento e imprimindo-lhe a cadência vagarosa e solene do movimento ascensional da fumaça. Cadência esta que sugere a atitude da meditação a que se entrega o fumante. Assim os dois versos iniciais do primeiro quarteto indicam elevação e levam o olhar do leitor em direção ao alto.

Nos dois versos seguintes, o movimento se inverte e toma a direção contrária, para baixo. O poeta agora, fala da cinza, empregando o verbo cair, também no gerúndio: *E a cinza em seu curso é muito pouca/ pois em migalhas vai no chão caindo*.

Os dois quartetos mostram-nos um fumante em ação. Os tercetos fazem a transposição desta cena em metáfora, quando então ao prazer mistura-se insidiosamente a morte. E a delícia que ele proporciona somente parece servir para encobrir a consciência da

destruição. Desenha-se em detalhe a consumação do cigarro, sua transformação em cinza, e estas mostradas como migalhas que vão caindo no chão, tudo compondo uma alegoria do nosso caminho para a morte num processo de devoração em que somos consumidos à maneira de um cigarro.

Nessa primeira quadra aparecem reunidos numa unidade as forças contraditórias que governam a vida, de um lado, o anseio de elevação, a necessidade de fantasia e transcendência e, de outro, o fracasso decorrente de nossa própria condição. Esta armação vem tramada entre os dois pares de versos em que se divide o quarteto: fumaça e elevação, logo convertidos em cinza e migalhas pelo chão.

Uma estrutura semelhante iremos encontrar no segundo quarteto também composto como uma unidade construída sobre a aproximação e convívio de forças contraditórias. Se no primeiro quarteto, como vimos, a oposição se estabelecia entre o primeiro e o segundo par de versos, agora os versos opõem-se um a um, o verso cinco conflita com o seis e o sétimo com o oitavo, seguidamente. Começando pelo aspecto negativo, pela perda, está dito que o fumante fica de garganta rouca, isso precisa ser logo seguido de uma compensação ou consolação trazida no verso que inicia por uma adversativa *mas iludido com um sonho lindo*. Note-se como o processo de afirmação e negação vai se adensando, pois o próprio verso que traz o elemento positivo que vem compensar a rouquidão, nele pulsa a força do adjetivo *iludido*. O fumante tem um ganho que é imediatamente desqualificado: vem-lhe um lindo sonho que, no entanto, ocupa em sua alma o lugar de uma ilusão. A negatividade é interior ao próprio verso que anuncia o elemento positivo: *fica o fumante de garganta rouca/ mas iludido com um sonho lindo*.

Processo semelhante encontramos entre os versos sete e oito: *e enquanto sonha esta esperança louca/Cinza e cigarro vão diminuindo*. Aqui o primeiro verso marca o momento de positividade e o seguinte marca a ruína que fatalmente sobrevém. O fumante de garganta rouca e iludido põe-se a sonhar uma esperança louca. E enquanto confunde-se como um brinquedo entre realidade e ilusão, enquanto distrai-se ou debate-se perdido entre os frutos de uma colheita enganosa, à sua revelia e à custa dos seus erros e escolhas: *Cinza e cigarro vão diminuindo*. Ora, sonho e esperança são os termos carregados de positividade, no entanto, como ocorria pouco acima com o termo *iludido*, aqui também em meio à afirmação surge uma palavra ambígua como a entrar a real possibilidade de o homem alcançar efetivamente o que procura, pois a esperança com que sonha é imediatamente desqualificada como *louca*, palavra que aqui comparece, provavelmente, com o sentido de vã, impossível. Agora como acima, a negação vem embutida dentro do próprio verso que afirma o momento positivo. E após esse movimento de enlevo e devaneio, outra vez a queda, no fim da experiência, findo o devaneio, resta apenas a amarga constatação de que enquanto nos distraímos com as ilusões *cinza e cigarro vão diminuindo*. Ficamos assim com um esquema semelhante nos dois primeiros quartetos: ambos formam unidades sobre forças contraditórias e agasalham ou arranjam estas contradições cindindo cada quadra em pares de versos um voltado para a positividade outro para a negatividade. No primeiro quarteto opõem-se o primeiro contra o segundo par de versos, no segundo há dois versos de cada sinal, mas alternam-se um a um, contiguamente, com seu contraditório.

Na estrutura do soneto os quartetos fixam a imagem tema do fumante em busca de desafogo e enlevo, mas pagando um preço por isso, entrando em contato com a efemeridade da ilusão e o desencanto dela decorrente. Estabelecem os quartetos a imagem tema e o conjunto de forças em conflito, determinam o âmbito onde se move agônico este fumante. Os verbos e os substantivos escolhidos combinam-se para fixar com eficácia esta imagem do

desconcerto humano. Na primeira estrofe os verbos subir e cair e um circuito de substantivos muito encadeados entre si completam o quadro: cigarro, boca, fumaça, cinza, migalhas e chão . Juntos projetam a imagem do homem, sua ação, sua volúpia falaz e sua queda. No segundo quarteto, os adjetivos prevalecem , são eles a estabelecer um circuito que rodizia e elenca os elementos conflituosos: garganta *rouca*/ *iludido*/sonho *lindo*/ esperança *louca* e um gerúndio expressivo “*vão diminuindo*”.

Concluída a composição deste quadro: o fumante, suas circunstâncias e sua miséria, o soneto prossegue nos tercetos convertendo esta pintura ou este quadro numa metáfora da condição humana no que diz respeito à consumição da vida pelo tempo e à luta do homem com a morte. E este é afinal o tema abstrato e profundo do qual a primeira parte, a oitava, foi uma ilustração, uma metáfora.

Os dois tercetos desatam o nó da imagem criada acima, e o poeta se compara a um cigarro que será fumado pela morte. Desde o título, a cinza referida é a de um morto que desce ao cemitério, o tema do soneto é, pois este aspecto da condição humana antes que uma reflexão sobre o hábito de fumar. No entanto, a escolha do fumante é rica porque traz a esta meditação sobre a condição humana um caráter de atração e auto-destrutividade que só emerge graças à seleção da figura do fumante para ilustrar aspectos doloridos de nossa relação com as energias da vida e da morte. Colocar no quadro um fumante e suas circunstâncias como faz o poeta é a opção de representar o homem com sua fragilidade, este é um homem que se submete a escolhas falazes e nocivas que só aumentam a melancolia de nosso inescapável caminho para a morte. Mas bem pesadas as coisas, toda esta temática com sua tragicidade seria a mesma se nosso personagem não fosse um fumante. O fato de sê-lo apenas realça melhor esta ironia trágica. Fumantes ou não, todos nós perecemos um dia.

Capítulo 3

LIRA SERTANEJA

Lira sertaneja

Neste capítulo analiso um conjunto de poemas que falam do sertão. Este tema reúne duas realidades muito caras ao poeta lírico, e particularmente a Patativa do Assaré. O sertão significa para o Poeta a fusão numa só entidade da Natureza e da terra natal ou, nos seus termos prediletos, a *Natura* e o *Torrão natá*.

Além de entender justificada a escolha do tema pela sua relevância e centralidade na obra do autor, procuro nas análises que se seguem compreender melhor um movimento de passagem de um estado de fusão lírica irrestrita, no primeiro poema, para uma paulatina e crescente incorporação de uma perspectiva crítica nos demais textos que formam o conjunto estudado. Interesse-me em averiguar as possíveis correlações e arranjos entre tons e gradações líricas e certas atitudes e objetivos, que pressupõem graus maiores ou menores de distanciamento do objeto, como a denúncia e o louvor, a reivindicação e o canto.

Noto, na seqüência dos poemas selecionados neste capítulo, a passagem de um momento de fusão e enlace lírico plenos, em que há unicamente celebração e adesão ao objeto, para outro em que se abre um espaço para a enumeração e o comentário de aspectos negativos ligados à realidade sertaneja. A questão que se coloca então é a de saber como esta mescla de lirismo e questionamento ou protesto social determina novos arranjos entre elementos como o “eu lírico”, o ponto de vista da enunciação ou o foco narrativo, o equilíbrio e a organização interna, para fins do bom desenvolvimento do poema, destas perspectivas conflitantes.

Foram selecionados para estudo do núcleo temático sobre o Sertão quatro poemas, todos eles versados em linguagem matuta: *Eu e o sertão*, *É coisa do meu sertão*, *Vida sertaneja* e *Coisas do meu sertão*.

EU E O SERTÃO

I

1 Sertão, arguém te cantô
 2 Eu sempre tenho cantado
 3 E ainda cantando tô,
 4 Pruquê, meu torrão amado,
 5 Munto te prezo, te quero
 6 E vejo qui os teus mistero
 7 Ninguém sabe decifrá.
 8 A tua beleza é tanta,
 9 Qui o poeta canta, canta,
 10 E inda fica o qui cantá

II

11 No rompê de tua orora,
 12 Meu sertão do Ciará,
 13 Quando escuto as voz sonora
 14 Do sodoso sabiá,
 15 Do canaro e do campina,
 16 Sinto das graça divina
 17 O seu imenso pudê,
 18 E com munta razão vejo,
 19 Que a gente sê sertanejo
 20 É um dos maió prazê.

III

21 Sertão, minha terra amada,
 22 De bom e sadio crima,
 23 Que me deu de mão bejada
 24 Um mundo cheio de rima.
 25 O teu só é tão ardente,
 26 Que treme a vista da gente
 27 Nas parede de reboco,
 28 Mas tem milagre e virtude,
 29 Que dá corage, saúde
 30 E alegria aos teu caboco.

IV

31 Acho mesmo que ninguém
 32 Sabe direito cantá
 33 Tanta beleza que tem
 34 Tuas noite de luá
 35 Quando a lua sertaneja,
 36 Toda amorosa despeja
 37 Um grande banho de prata
 38 Pro riba da terra intera
 39 E a brisa assopra manêra,
 40 Fazendo cosca na mata.

V

41 Sertão do Bumba Meu Boi
 42 E da armonca de oito baxo,
 43 O teu fio sempre foi
 44 Corajoso, Cabra Macho;
 45 O tempo nunca destrói
 46 A fama do teu herói
 47 De pernera e de gibão,
 48 Caboco que não resinga
 49 Corrê dentro da caatinga,
 50 Na pega do barbatão.

VI

51 Tu é belo e é importante,
 52 Tudo teu é natura
 53 Ingualmente o diamante,
 54 Ante de arguém lapidá.
 55 Deste jeito é que te quero,
 56 Munto te estimo e venero,
 57 Vivendo assim afastado
 58 Da vaidade, do orguio,
 59 Guerra, questão e baruio
 60 Do mundo civilizado.

VII

61 Tu veve munto esquecido
 62 Dos meio da inducação,
 63 Sempre, sempre tem vivido,
 64 Sem escola e sem lição.
 65 Teu mundo é bem pequenino,
 66 Por isso do teu destino,
 67 Da tua simplicidade
 68 Nasce a fé e a esperança;
 69 tua santa inguinorança
 70 Incerra munta verdade.

VIII

71 Rescordo com grande amô
 72 O meu tempo de rapaz,
 73 Tempo qui os ano levou
 74 E os desengano não traz,
 75 Quando toda noite eu ia
 76 Cheio de doce alegria,
 77 Sem infado do trabaio,
 78 Uvi, de peito contrito,
 79 As oração e os bendito
 80 Das festa do mês de maio.

IX

81 Uma singela bandêra
 82 Bem no terreiro se via,
 83 Homenage verdadêra
 84 Do santo mês de Maria,
 85 Na sala, inriba da mesa,
 86 Umas quatro vela acesa
 87 E de juêio no chão,
 88 Uma muié paciente
 89 Lendo vagarosamente
 90 Com a cartia na mão.

X

91 Inquanto lendo seguia
 92 Aquela boa sinhora,
 93 De quando em vez repetia
 94 Bonita jaculatória;
 95 Todo o povo acompanhava
 96 E quando a mesma rezava
 97 Padre Nosso e Ave Maria,
 98 De contrição todas cheia,
 99 Com suas voz de Sereia,
 100 As caboca respondia.

XI

101 __Neste mês de alegria,
 102 Tão lindro mês de frô
 103 Queremo de Maria
 104 Celebrá o seu louvô. __

XII

105 Sertão amigo, eu tô vendo
 106 Que os teu novo camponês,
 107 Hoje ainda tão fazendo
 108 Aquilo que os véio fez.
 109 Que doce felicidade
 110 Eu gozei na mocidade,
 111 Nesta santa ingorfação!
 112 Quando se acabava Maio,
 113 Já começava os insaio
 114 Do santo mês de S. João.

XII

115 Como o ricaço usuraro
 116 Guarda uma moeda de ôro
 117 Fiz do meu peito sacraro
 118 E guardei estes tesôro.
 119 E aqui dentro do meu peito,
 120 Inda tá tudo perfeito,
 121 Não mudaro de feição
 122 As duas fotografia,
 123 Do santo mês de Maria
 124 E das festa de São João.

XIV

125 Como é bom a vida intêra
 126 Passá contente e feliz
 127 Sem sabê das bagacêra
 128 De país contra país!
 129 Caro sertão inocente,
 130 Não fugiu de minha mente
 131 E nem vai fugi tão cedo
 132 As diversão de advinha,
 133 Manero pau, Cirandinha
 134 E muntos ôtro brinquedo.

XV

135 Hoje sou véio e to vendo
 136 Que já tô perto da morte,
 137 Mas porém, morro dizendo
 138 Que fui caboco de sorte,
 139 Não dou cavaco in morrê,
 140 somente por conhecê
 141 Qui há tempo tá reservado
 142 In tu, querido sertão,
 143 O meu quadrinho de chão
 144 Pra nele eu sê sipurtado.

XVI

145 E mesmo depois de morto,
 146 Mesmo depois de morrê,
 147 Ainda gozo conforto,
 148 Ainda gozo prazê,
 149 Pois, se é verdade que as arma,
 150 Mesmo as que vivero carma
 151 E arcançaro a sarvação,
 152 Fica vagando no espaço,
 153 Os meus caracó eu faço
 154 Pro riba do meu sertão.

“Eu e o sertão”: análise

Dos vários poemas que falam do sertão, esse tem uma característica peculiar anunciada no título. O pronome pessoal ligado ao substantivo pela conjunção resulta numa fórmula que é em si uma formulação lírica, ostentando em seus elementos e no arranjo que os relaciona a pureza paradigmática do gênero. O tema é o fusionamento de sujeito e objeto, duas instâncias que existem uma na outra e uma através da outra. Espécie de amálgama, ou síntese resultante da interpenetração destas duas entidades. O discurso poético no gênero lírico é expressão da subjetividade que se revela através de um movimento em direção ao mundo. O que o poeta almeja na poesia lírica é tomar consciência de si mesmo por meio dos efeitos em sua subjetividade do contato com o mundo exterior, essa a sua meta, e não a expressão objetiva deste mundo exterior. Ou nas palavras precisas de Hegel: “O conteúdo da poesia lírica é, pois, a maneira como a alma, com seus juízos subjetivos, alegrias e admirações, dores e sensações, toma consciência de si mesma no âmago deste conteúdo” e continua “A verdadeira poesia lírica, como toda verdadeira poesia, tem por missão o conteúdo autêntico da alma humana. Porém, enquanto líricos, até os conteúdos mais positivos, mais concretos e mais substanciais devem ser o reflexo de sentimentos, intuições, idéias ou reflexões subjetivas”.

Se o sertão fosse o sol, o que aqui contemplamos é sua luz refletida na lua. E a lua é o poema, e o poema é o poeta que se projetou fora de si num corpo de palavras. Corpo por natureza ambíguo, compósito, misto de sujeito e objeto. O sertão possível de ser conhecido é somente este que se entrega através da experiência de um sujeito e do discurso em que se cristaliza esta experiência. O sertão, como o sol, é um mito, e o mito é mais da ordem do discurso que da realidade exterior à língua. A isto acrescente-se a especificidade do discurso lírico. Retomando a imagem solar, temos que não veríamos a luz se não existisse um corpo para refleti-la, e por outro lado, ainda no âmbito da visão, nenhum corpo emerge para a

existência se a luz não incide sobre ele. Assim como luz e corpo necessitam um do outro para cruzarem o limiar da consciência, assim também o eu do poeta e o sertão revelam-se um no outro e não existe um sem o outro.

Mais do que uma mera poesia descritiva do espaço, o que ***Eu e o sertão*** realiza é um amálgama consistente do homem com o seu mundo. E a única maneira de dizer este mundo que é o sertão, berço do poeta, é mostrando-o como um conjunto de vivências pelas quais o sujeito vai se constituindo como homem, poeta e cidadão. A figura humana que resulta desta pintura é composta a partir de cores e retalhos deste mundo exterior acessível à nossa consciência apenas porque formou uma unidade com o sujeito. E, assim, talvez possamos formular melhor o nosso comentário sobre a atenuação da descritividade do discurso, dizendo que este poema só alcança ser descritivo do objeto na medida em que se faz “biográfico” do sujeito.

Uma sequência de tópicos na sucessão das estrofes vai nos levando ao conhecimento cada vez mais profundo e dentro deste sertão que o poeta, envaidecido, nos apresenta como imagem refletida no seu próprio ser.

O “eu lírico” assume o feitio de entidade correlata ao Poeta Patativa do Assaré, cuja expressão mais plena é o canto. É por aí que o poema inicia. O poeta tem nome de pássaro, e nos leva nas asas de seu canto em sobrevôo sobre a paisagem do sertão, cenas e cenário que constituem a sua história, e, em parte, a de tantos outros sertanejos. O canto decola na primeira estrofe e nos alçamos junto com ele para contemplar as estações, neste caso, pontilhadas de alegria, entusiasmo e admiração.

1ª) o canto dos poetas louva a beleza do sertão.

2ª) o canto dos pássaros rebenta com a aurora.

3ª) o sol faz milagres e distribui saúde.

4ª) a lua despeja um banho de prata sobre a terra inteira.

5ª) pé no chão para dançar o Boi Bumbá, para caçar o boi fujão.

6ª) pedraria preciosa em estado bruto, o sertão reluz longe da civilização.

7ª) no homem esquecido dos poderosos a fé nasce da simplicidade.

8ª) juventude, alegria, trabalho e oração.

9ª) bandeira no terreiro, vela acesa, festa na igreja

10ª) Padre Nosso, Ave Maria, as caboclas têm vozes de sereia.

11ª) vivamos a tradição.

12ª) a vida sertaneja é tesouro e relíquia da memória.

13ª) sertão é paz ; civilização é país contra país.

14ª) a morte não assusta, o sertão será novo berço.

15ª) depois da morte, o pássaro-poeta, com seu corpo de palavras, sonha voar eternamente sobre o sertão.

O canto flui como um sobrevôo que nos leva em visita pelos estados de alma e pelas etapas de formação do sujeito que se foi fazendo poeta e sertanejo. São de pássaros propriamente a 1ª, a 2ª e a 15ª estrofes. A primeira com o canto dos poetas e em particular do poeta Patativa. A segunda com o canto dos pássaros que co-habitam o mesmo habitat do poeta. A décima-quinta é promessa de um vôo para depois da morte que só com asas de palavra pode-se cumprir.

O poema se desenvolve segundo o seguinte plano ou seqüência de motivos: uma estrofe de abertura, seguida de três que falam da natureza, e podem ser assinaladas cada uma por três signos: a aurora, o sol e a lua. Em seguida, numa só estrofe, fala-se de expressão artística e lazer (Bumba Meu Boi e a harmônica de oito baixos) e de um dos ícones do sertão: o vaqueiro. Estão, motivadamente, reunidos na mesma estância o Boi da festa popular e o trabalhador que cuida do gado. A estrofe sexta assemelha-se à primeira, ambas são espécies de amplexo sentimental entre o poeta e seu tema, nelas o poeta suspira ou respira lirismo, como se tomasse fôlego para prosseguir suas enumerações emocionadas. Depois disso surge

um assunto, diríamos, de natureza social e política, o sertão como lugar onde falta escola, distante dos recursos da Educação. Depois deste motivo, o foco do poema desloca-se para o plano das recordações do sujeito. São quatro estrofes em que vários aspectos da vida sertaneja são mostrados pela óptica das vivências do poeta em sua juventude. O homem traz de volta a lembrança dos seus tempos de rapaz quando após o dia de trabalho, sentia-se disposto e eufórico para participar das festas religiosas nos meses de Maio e Junho. Terminado este roteiro que abrange diversos aspectos: natureza, vida social, costumes, trabalho, lazer, religiosidade, etc, o poeta faz apologia e o elogio dos novos camponeses que continuam a seguir pelos valores da mesma tradição. Já caminhando para o fim, convergem velhice e gratidão, pois outro não pode ser o sentimento de quem viveu a beleza e os valores da vida sertaneja. Finalmente, na última estrofe, o poeta sonha com uma possibilidade de transcendência que lhe permita perpetuar-se por toda a eternidade no território mítico do sertão.

A forma do verso

A métrica é a redondilha maior. O poema possui quinze estrofes de dez versos e uma quadra entre as décimas de número dez e onze, único trecho em discurso direto, representando uma prece entoada pelas mulheres no mês de Maria. O esquema rímico das décimas, que pode assumir três variantes na obra de Patativa do Assaré, aqui, é o que identificamos pelo Tipo A: **a b a b c c d e e d**. Observamos que do ponto de vista sintático, as décimas, de acordo com a pontuação, podem apresentar-se em uma das duas situações: ou como uma unidade inteira, marcada pelo ponto final no último verso, ou subdividir-se em partes menores, seja com um ponto interno, seja com uma pausa interna maior assinalada por ponto e vírgula antes do ponto final. Das quinze décimas de *Eu e o sertão*, nove subdividem-se em partes ou períodos menores, enquanto as outras seis contam com um só período. Para melhor visualização:

NOVE ESTROFES → SUBDIVIDIDAS: 1ª, 3ª, 5ª, 6ª, 7ª, 10ª 11ª, 12ª e 13ª.

SEIS ESTROFES → INTEIRIÇAS: 2ª, 4ª, 8ª, 9ª 14ª e 15ª.

Das nove que se subdividem internamente, sete apresentam o corte no quarto verso, a maioria por meio de um ponto, outras por ponto e vírgula ou ainda ponto de exclamação. Podemos considerá-las como *décimas* compostas da adição de uma quadra e uma sextilha: 4 + 6 → **a b a b + c c d e e d**. Apenas uma desta categoria, a primeira, não segue este esquema, segmentando-se no sétimo verso .

Exemplos de *décimas* com subdivisão interna:

A) Combinando uma quadra e um sextilha: 4 + 6:

- 1) A terceira estrofe traz um ponto, no 4º verso: *Um mundo cheio de rima.*
- 2) A quinta, um ponto e vírgula, também no 4º verso: *Corajoso, Cabra Macho;*
- 3) A 13ª um ponto de exclamação no 4º verso: *De país contra país!*

Este mesmo esquema se reproduz em mais quatro *décimas*.

B) Outro esquema de segmentação:

- 4) A primeira estrofe traz um ponto no 7º verso: *Ninguém sabe decifrá.*

As *décimas* inteiriças, apesar de só apresentarem ponto final no último verso, em algumas podemos identificar uma sutil flexão na altura do quarto verso, mesmo que tal seja assinalado apenas por uma vírgula. É o que vemos ocorrer nas estrofes oitava e nona, mas não podemos dizer o mesmo sobre a segunda estrofe, onde apesar da vírgula no fim do 4º verso: *Do sadoso sabiá*, sentimos que o primeiro membro do pensamento só se completa no verso seguinte: “*Do canaro e do campina,*”.

Aspectos sintáticos

Podemos, pela feição geral dos períodos, coincidentes com a estrofe inteira, ou com parte dela, conforme vimos acima, confirmar o caráter peculiar deste poema quando

comparado aos demais que tematizam o sertão. Dissemos linhas atrás que o título indicava ser o gênero destes versos o enlace lírico de sujeito e objeto, do “eu” e do “sertão”.

Pela forma como se apresentam nestes versos os dois pólos, o “eu” e o “tu”, somos induzidos a associar o primeiro destes ao próprio poeta. Já o sertão é o “tu” a quem se dirige a voz lírica; se na maioria das vezes o sujeito remete-se ao objeto do seu canto, nomeando-o pelo pronome de segunda pessoa, em quatro estrofes, no entanto, ele o faz utilizando a palavra *sertão*.

Nas quatro estrofes em que o substantivo sertão é empregado, o termo aí desempenha a função de vocativo. Isso ocorre na primeira, na terceira, na quinta e na décima primeira estâncias.

1ª ➔ “*Sertão, arguém te cantô,*”

3ª ➔ “*Sertão, minha terra amada,*”

5ª ➔ “*Sertão do Bumba Meu Boi/ E da armonca de oito baxo,*”

11ª ➔ “*Sertão amigo, eu tô vendo*”

Após o vocativo, o “eu lírico” passa ao primeiro plano e rememorando paisagens, tipos humanos e vivências, apresenta-nos imagens que são o reflexo de um mundo entrevisto por meio da história, dos sentimentos e das ações que constituem o corpo vivo no corpo-memória do poeta.

Na 1ª estrofe, imediatamente após o vocativo, conta a voz lírica como o sertão tem desafiado através do tempo o talento dos poetas, cujos cantos sempre parciais não recobrem nem fazem jus à plenitude de uma beleza inexaurível. Esta reflexão, que não deixa de ser um juízo sobre o objeto desenvolve-se com o pronome “eu” na função de sujeito. Percebe-se que apesar de ter por meta dizer o sertão, o poeta o faz recorrendo, sobretudo, à função emotiva e não à função referencial. O que ocupa o centro desta estrofe são os sentimentos de amor e admiração que este “eu” nutre pelo seu “torrão natal”

*Sertão, arguém te cantô,
 Eu sempre tenho cantado
 E ainda cantando tô
 Pruquê, meu torrão amado,
 Munto te prezo, te quero
 E vejo qui os teus mistero
 Ninguém sabe decifrá.
 A tua beleza é tanta,
 Qui o poeta canta, canta,
 E inda fica o qui cantá*

Esta estrofe de abertura condensa e exemplifica de maneira eloquente um conjunto de recursos mobilizados com grande maestria e primorosamente afinados com o tom lírico da composição. De sua análise podem emergir valores estéticos disseminados por todo o poema.

Começo insistindo nas marcas de intenso lirismo aqui presentes. Sertão, a primeira palavra do poema, é puro vocativo. Um chamado do poeta, que traz para dentro do canto o seu objeto. Presença que irradia um halo difuso a recobrir todo o discurso, mudo, apenas inspira o poeta e, talvez escute o canto laudatório que ele lhe dedica e oferta.

A voz lírica coloca no centro do discurso mais que a entidade de que fala, os sentimentos e as ações do sujeito motivados pelo seu encontro com esta entidade. Observe-se a seqüência dos verbos flexionados na primeira pessoa. Quando abandona este tipo de fala, o sujeito passa a outro que consiste em declarar juízos de valor sobre o objeto do seu canto. No primeiro caso, o das flexões verbais, o poeta atua, cantando ou sentindo: “te prezo, te quero”. No outro caso, a contemplação faz aflorar na fala do sujeito uma série de juízos tais como “*teus mistero/ ninguém sabe decifrá*”, ou “*A tua beleza é tanta*”, etc. É o tipo do discurso que revela o sujeito através da sua interpenetração com o objeto, pois mais do que uma imagem precisa do sertão, o que salta destes versos é a natureza de cantor do poeta, tomado de entusiasmo pelo sertão e do desejo de cantá-lo, é, ainda, o retrato do homem que não economiza sentimentos como apreço, bem querer e amor quando diante de algo que lhe toca o coração, e, finalmente, que tem em alta conta a importância e o valor do mistério. Este é o

verdadeiro conhecimento que nos é transmitido por meio desta primeira estrofe, e podemos adiantá-lo, é o caso do poema inteiro, o que nos levou a enfatizar o alto teor lírico da composição.

O verbo cantar domina de maneira quase absoluta a primeira estância. Há seis ocorrências distribuídas em cinco versos, nos três primeiros e nos dois últimos; estrategicamente posicionado o verbo, que revela a presença substantiva do canto, rege a abertura e o fechamento da estrofe:

1. <i>te cantô,</i>	9. <i>canta, canta</i>
2. <i>tenho cantado</i>	10. <i>cantá</i>
3. <i>cantando tô</i>	
...	

Outros estudos da forma: acentos métricos

Redondilha maior: acentuação e ritmo

Transcrevo a seguir trecho da lição do mestre M. Said Ali sobre a métrica e o ritmo dos versos em redondilha maior. Ele os considera de oito sílabas, porque “volta ao uso antigo de tomar o verso grave como critério para a especificação e denominação dos versos” como observa Manuel Bandeira no prefácio da obra. Aqui resolvi adotar o critério inaugurado na língua portuguesa por Castilho e seguido pela maioria dos nossos estudiosos do assunto, a contagem até a última sílaba tônica. No trecho transcrito apenas substituí a expressão do original “oito sílabas” por “sete sílabas”.

“De todos os versos o mais usado e o mais popular em português como em espanhol é o de “**sete sílabas**”, muito antigo nos dois idiomas e conhecido como verso de redondilha maior. Desmente o princípio ilusório de acentuação obrigatória em determinadas sílabas, tratando-se de versos cuja estrutura se baseia na alternância combinativa. Um poema em versos de sete sílabas não só é cômodo para o autor, mas agradável ao leitor que os haja de todas as contexturas.

Essas contexturas diferentes, de que todos os poetas se utilizam, abrangem todas as localizações possíveis das sílabas acentuadas, desde que as separe uma ou duas inacentuadas.”

Em seguida o autor ilustra as cinco séries rítmicas em que os versos de sete sílabas podem apresentar-se

I: ~' ~ ~' ~ ~' ~ ~'

Ama um **canto** o **pescador**

II: ~ ~ ~' ~ ~' ~ ~'

Quando o **vento** **rumoreja**

Um acento a menos que no esquema anterior. A primeira sílaba não é necessariamente inacentuada, mas soa como tal. Sua pronúncia é atenuada reforçando a terceira.

III: ~ ~' ~ ~ ~' ~ ~'

Gostavam do **sol** brilhante
As **Aves** que **aqui** gorjeiam

A primeira sílaba é inacentuada muitas vezes numa palavra polissílaba. São três acentos, ao primeiro sucedem-se duas sílabas átonas. A primeira sílaba do verso, a inacentuada, pode vir num monossílabo.

IV. ~ ~' ~ ~' ~ ~ ~'

Brincar na **fresca** **verdura**
Dalgum **copado** **arvoredo**

Vale o que foi dito sobre o verso anterior. Aqui se intercalam duas átonas após o segundo acento.

V. ~' ~ ~ ~' ~ ~ ~'

Tantos murmuram na **praça**
Há de cair sobre as **ondas**

Quanto à combinação de sílabas fortes e fracas, deve-se ter em mente que numa palavra dotada de uma sílaba forte as demais denominadas fracas apresentam gradações de intensidade entre si. Isso determina que além da combinação forte/fraca faz-se presente um terceiro elemento a semiforte: *quàlidáde, mònuménto, propòrcional*.

Existem mais duas outras situações em que pode o poeta contornar a rigidez das normas: 1) É possível enfraquecer-se a “tônica de certos vocábulos quando *precedem* outro que requeira maior realce e a que estejam ligados pelo sentido. 2) “Nas combinações, sem pausa, de substantivo e adjetivo ou adjetivo e substantivo, o movimento rítmico não suporta a colisão de duas sílabas fortes proferidas com intensidade rigorosamente igual. Ou há ênfase no segundo vocábulo, ..., ou recuo, por liberdade poética, da acentuação final da primeira palavra para uma ou duas sílabas atrás, conforme as exigências do ritmo”. É o caso que ocorre neste poema com o vocábulo *torrão* no quarto verso.

Quadro analítico da métrica e da acentuação

EU E O SERTÃO

	1	2	3	4	5	6	7		
1	Ser	tão,	ar	Guém	te	can	tô		
	_____	_____)	_____	_____)	_____	_____	_____)		
2	Eu	sem	pre	te	nho	can	ta	do	
	_____	_____)	_____	_____)	_____	_____	_____)	_____	
3	E a	In	da	can	tan	do	tô		
	_____	_____)	_____	_____	_____)	_____	_____)		
4	Pru	Quê	meu	to	rrão	a	ma	do	
	_____	_____)	_____	_____)	_____	_____	_____)	_____	
5	Mun	To	te	pre	zo,	te	que	ro	
	_____)	_____	_____	_____)	_____	_____	_____)	_____	
6	E	ve	jo	qui	os	teus	mis	te	ro
	_____	_____)	_____	_____	_____	_____)	_____	_____)	_____
7	Nin	Guém	sa	Be	de	ci	frá.		
	_____	_____	_____)	_____	_____)	_____	_____)		
8	A	Tua	be	Lê	za	é	tan	ta	
	_____	_____)	_____	_____)	_____	_____	_____)	_____	
9	Qui	o	po	e	Ta	can	ta,	can	ta,
	_____	_____	_____	_____)	_____	_____)	_____	_____)	_____
10	E	in	Da	fi	ca	o	qui	can	Ta
	_____	_____	_____	_____)	_____	_____	_____)	_____	_____)

Com base nos princípios expostos por Said Ali tracei o quadro acima da divisão das sílabas poéticas e da acentuação métrica da primeira estrofe de *EU E O SERTÃO*. Há, no entanto, algumas escolhas feitas no caso de versos que apresentavam certas dificuldades, que é necessário justificar.

O primeiro verso não apresenta qualquer dificuldade, as sílabas tônicas dos vocábulos coincidem com os acentos métricos. No segundo verso, o monossílaboônico EU soa atenuado, recaindo na primeira sílaba da palavra seguinte o primeiro acento do verso que assim fica igual ao anterior.

No quarto verso, o acento do vocábulo oxítono **torrão** recua para a pré-tônica, onde a pronúncia deve demorar-se mais, fazendo *TOrrão*, pois caso se mantenha a acentuação natural, haveria o encontro de uma tônica com uma vogal forte “A” que inicia a palavra seguinte.

E finalmente o polissílabo **ninguém** embora palavra acentuada soa atenuado para realçar a tonicidade da terceira sílaba, sem o que haveria colisão de duas fortes, infringindo-se a norma que determina que deve haver no mínimo uma fraca entre duas tônicas. E ainda neste verso, a última palavra “**decifrá**” além do acentoônico da última sílaba, aciona também o seu acento secundário da primeira, *dècifrá*, garantindo assim os três acentos do sétimo verso.

Quadro analítico: Aliterações e assonância

EU E O SERTÃO	EU E O SERTÃO
Ser T ÃO, arguém te can T Ô	Sertão, arguém te CAN tô
Eu sempre TE nho can T Ado	Eu sempre tenho CAN tado
E ainda can T ANdo T Ô,	E ainda CAN tando tô
Pruquê , meu T orrão amado	Pru QUÊ , meu torrão amado
Munto te prezo, te quero	Munto te prezo, te QUE ro
E vejo qui os TEUS mis TE ro	E vejo QUI os teus mistero
Ninguém sabe decifra.	Ninguém sabe decifrá
A TUA beleza é TAN ta,	A tua beleza é tanta
Qui o poeta canta, canta,	QUI o poeta CAN ta, CAN ta,
E inda fica o qui can TÁ	E inda fi CA o QUI CAN tá

Esta décima, como outras do poema, mas ela de maneira particular, tem uma riqueza rítmica que resulta do jogo de aliterações, assonâncias e acentos dos versos. O efeito da combinação destes recursos é um ritmo, fortemente marcado. A isto associa-se o uso expressivo da língua matuta, que potencializa estes efeitos com correspondência no plano semântico.

As aliterações em T, numerosíssimas, são 19 ocorrências, praticamente o dobro do número de versos da estrofe. Apenas um verso, o sétimo, não possui a consoante, enquanto isso, um mesmo verso, como o primeiro ou o nono, chega a contar com nada menos que três ocorrências deste fonema. Essas aliterações do T ocorrem em sílabas tanto em posição tônica quanto átona. Há, quanto à acentuação, inúmeras variações possíveis combinando umas e

outras. Duas fortes e uma fraca, encontramos em dois versos, o primeiro e o oitavo. Naquele, a inacentuada está entre as duas tônicas; neste, após as duas fortes. Cinco versos dos dez possuem duas ocorrências do T na posição de sílaba forte, e dois versos há, o 5º e o 9º, que possuem três dessas aliterações, sendo todas três em sílabas não acentuadas.

Combinando-se com estas, há aliteração do som consonantal **[K]** que tanto ocorre com a letra C, diante das vogais “a” e “o”, quanto com o dígrafo “QU”. São doze ocorrências neste caso.

Há ainda um terceiro som em aliteração, o “D”, esse em menor quantidade, apenas cinco, mas três das quais nos versos 2 e 3, um dos trechos onde ocorre uma concentração maciça de sílabas iniciadas pelos três sons “T” “K” e “D”. Nos três primeiros versos, este trio consonantal aparece nada menos que treze vezes entre o total das vinte e uma sílabas do “terceto”. Já a estrofe inteira conta com 36 aliterações.

Essas sílabas aliterantes, combinando-se com, ou sendo algumas delas os próprios acentos métricos do verso, marcam fortemente o ritmo. Duas das consoantes, o D e o T são explosivas. Quando ocorre de se juntarem as três aliterações com certas vogais nasalizadas, em situação de assonância, então o resultado é uma leitura cantante, um ritmo martelado, quase hipnótico. Tão concentradas se acham, às vezes, aliterações e assonâncias em poucos versos que estes adquirem uma convicção sonora tal, que podemos nos dar ao luxo de esquecer do sentido para ouvirmos apenas o som, e, ao fazê-lo, percebemos que a leitura em voz alta é a própria realização fônica do significado que, por exercício de estudo, deliberamos olvidar, e isto ocorre porque a sonoridade exuberante e cadenciada, são a melodia e o ritmo do próprio canto a se manifestar, são o canto dobrando-se e duplicando-se sobre si mesmo, graças à perícia estética e à eleição dos significantes incritos nos signos.

O início e o fim da estrofe, os três primeiros e os três últimos versos, são os trechos onde melhor estão concentrados esses recursos com seus efeitos em toda sua eficácia e beleza.

O primeiro verso possui três acentos métricos *serTÃO*, *arGUÉM te canTÔ*, e a tríplice aliteração: *TÃO*, *te*, *TÔ*. Depois do segundo acento, seguem as duas últimas palavras do verso dispostas em três sílabas de acentuação crescente das átonas para a tônica final: *te canTÔ*. A primeira sílaba deste conjunto, inacentuada, repercute aliterativamente na última que é sílaba forte. Igualdade consonantal e diferença de tonicidade. A última palavra do verso “*CANTÔ*” é o verbo cantar flexionado na 3ª pessoa do singular do pretérito perfeito, em grafia da língua matuta, por isso teve o U, da desinência verbal na norma culta, substituído pelo acento circunflexo. Observe-se que **cantô** (verbo) e **cantô** (substantivo) na língua matuta, são homógrafos e homófonos, o que permite descortinar o vulto do cantor por trás do seu canto, sugerindo que se escreve uma coisa, mas se dizem duas. O segundo verso, *Eu sempre tenho cantado*, introduz a figura do poeta, o cantor, motivando assim a ambigüidade **cantô** (verbo), **cantô** (substantivo).

No terceiro verso dá-se um salto cumulativo como se as palavras finais dos versos anteriores **cantô** e **cantado** se somassem gerando um novo sentido que amplia os anteriores e os sintetiza. O primeiro verso termina por palavra aguda, *cantô*; o segundo por grave, *cantado*; o terceiro fará parêntese com o primeiro terminando por um monossílabo acentuado, *tô*, palavra aguda.

O terceiro verso, nas duas palavras finais, parece construído a partir do material dos vocábulos finais dos versos anteriores. A palavra **cantado**, última do segundo verso, com a pequena alteração de uma letra, recua para a posição de penúltima do terceiro verso. A alteração na palavra dá-se na segunda sílaba que se nasaliza, fazendo passar o verbo do particípio para o gerúndio, poderíamos pensar que a nasalização da primeira sílaba do

vocábulo *cantado* se expandiu para a sílaba seguinte: *can tando*. E como numa soma de parcelas, nosso ouvido parece apurar algo como :

$$\begin{array}{r}
 \textit{Cantô} \\
 + \\
 \textit{Cantado} \\
 \hline
 \textit{Cantando tô} \\
 \textit{Can (tando) tô}
 \end{array}$$

Essa somatória ocorre graficamente com o vocábulo *cantô* cindindo-se ao meio *can* (*tando*) *tô* para acolher em seu interior a desinência de gerúndio (atada à última consoante do radical) que na evolução destes versos é desdobramento do participípio *cantado* do verso anterior. E vendo assim é como se a palavra cantor se abrisse como lábios que se descolam para desfechar o canto, consistindo a última formulação com que termina o 3º verso numa espécie de síntese que mostra um cantor no momento da sua arte, tudo dito e visualizado graficamente pela expressão *cantando tô* = *can* (tando) *tô*. O terceiro verso terminando por uma espécie de somatória dos anteriores, contém no rastro deste salto cumulativo, uma sequência silábica em que estão presentes as três aliterações e a assonância em [Ã], permitindo nas cinco últimas sílabas uma leitura escandida que ressalta o ritmo marcado por cuteladas incisivas e contundentes das explosivas dentais e da gutural:

*E a in **D**a C an **T**an **D**o T ô*

Já nos três últimos versos da estrofe, são as palavras *tanta*, *canta* e *cantá* os elementos, entre outros, explorados em novo jogo sonoro e semântico.

A tua beleza é tanta
Qui o poeta canta, canta
E inda fica o qui cantá

A beleza é **tanta** que o advérbio para fazer jus ao seu conceito atua como uma espécie de fator de multiplicação dobrando o verbo da linha de baixo, fazendo: “o poeta canta, canta”

naturalmente para que ele possa dar conta de tanta beleza. Em seguida, na palavra final do último verso opera-se um deslocamento do acento da penúltima para a última sílaba, neste caso a alteração se dá entre palavras graficamente iguais, alinhadas verticalmente, a que acaba o verso acima, *canta*, (paroxítona) verbo flexionado na 3ª do singular, e *cantá*, (oxítona) grafia da forma infinitiva na língua matuta, com que termina o último verso.

Constatamos que estes três versos finais têm aliterações e assonância semelhantes às que estudamos nos três iniciais. Vale a pena seguir o balanceio no número de ocorrências das aliterações que vão mudando a cada verso alternando a predominância ora de um ora de outro som consonantal. No primeiro verso verificamos três vezes a consoante T, e apenas ela em aliteração. No verso seguinte há um equilíbrio perfeito com três ocorrências para cada um dos dois sons aliterados: são três T e três [K]. E no último verso registra-se uma aparição apenas do T contra três ocorrências do som [K], expresso pela letra C e pelo dígrafo QU.

Esses três versos finais da estrofe guardam ainda o segredo de uma beleza discretamente incrustada em sua forma. Mais uma leitura:

A tua beleza é tanta
Qui o poeta canta, canta
E inda fica o qui cantá

O primeiro verso funciona como a premissa: *A tua beleza é tanta...* que ... isso tem uma conseqüência, a de ***Qui o poeta canta, canta...*** Façamos uma pausa aqui. Este verso possui alguns dos timbre das cinco vogais, inclusive do “u” que não vem grafado desta forma.

- A → cant**A** → [ã] [a]
- E → po**E**ta → [ô] [e] [a]
- I → qu**I** → [i]
- O → p**O**eta → [ô]
- U → **O** poeta → [u]

A primeira vogal por ordem de aparecimento no verso é o “I” no vocábulo QUI, como a leitura avança para o lado direito da página, esta vogal ficou para trás, no último lugar, considerando o ponto de chegada dos olhos que lêem o verso. E a vogal que ficou para trás, identifica-se com aquilo que os poetas, segundo dizem esses versos, também deixam para trás por não poderem abarcar ou apreender com sua poesia: a beleza e o mistério do sertão. Esta vogal “I” iconiciza a coisa que fica para trás intocada e que irá se repor reiteradamente no verso seguinte. No de número dez, o “I”, que só ocorrera uma única vez no verso anterior, reaparece agora quatro vezes: “E Inda flica o quI cantá”. A reiteração desta vogal figurativiza com seu agudo perfil acústico um fio ou rastilho a indicar a permansividade e o conseqüente retorno do inexprimível que se mantém como resíduo, matéria-mistério que desafia e provoca com sua existência a necessária continuidade do canto. Observe-se que as três vogais “I” até a terceira sílaba são como prenúncios do retorno do vocábulo QUI deixado para trás, na abertura do verso anterior, retornando agora como quem pede passagem. No entanto, lá, ele aparecia como monossílabo átono, enquanto agora reaparece como um dos acentos métricos do verso. Essa composição nos diz que alguma coisa oculta, entrevada, exercendo contínua e forte pressão sobre o sentimento do Poeta, como um sonâmbulo patético e desajeitado que às cegas busca povoar sua utopia, põe-se em movimento em direção a uma abertura por onde jorra a voz.

Reiteração: sujeito e objeto revelam-se reciprocamente

Na 3ª estrofe, o funcionamento é o mesmo. Após evocar o sertão, imediatamente estamos diante da figura do poeta testemunhando como o clima sertanejo deu-lhe de presente um mundo de rimas. Mais uma vez, o que aqui toca ao sertão empírico é o clima, enquanto cabe ao sertão interiorizado, subjetivado é o mundo das rimas que são metáfora das correspondências entre o mundo real e o sentimento poético. Há, pois esta troca entre o externo e objetivo e o interno e subjetivo. Depois de atravessar este vale de rimas aludido, o

poeta fala do sol ardente, da luminosidade na parede dos rebocos e da saúde e coragem que este clima áspero traz aos homens. Note-se que há, portanto, dos dois mundos, o objetivo e o subjetivo, porém sempre entrelaçados.

É significativo que o recurso para dar visibilidade a alguns aspectos da vida sertaneja sejam recordações que levam o leitor ao passado, à infância e à juventude do poeta, de onde vemos emergir um sertão completamente projetado nas vivências do sujeito. É esta a moldura das estrofes oitava, nona e décima que em sequência desenvolvem imagens de trabalho, de alegria, de costumes e festividades religiosas, iniciando por esta abertura: “*Recordo com grande amô/ O meu tempo de rapaz...* Vemos o mundo pelo seu reflexo na experiência do sujeito.

Veremos como o método de representação do mesmo tema, o sertão, será variado e diverso nas outras composições selecionadas. É o caso, por exemplo, de *É coisa do meu sertão*, *Vida sertaneja* e *Coisas do meu sertão* em que o sujeito e o mundo sobre o qual se pronuncia guardam uma distância facilmente perceptível. Apesar da empatia que em todos os casos está presente, nota-se, porém, que a atitude do eu lírico perante o objeto pressupõe um distanciamento que permite a visão crítica. E em vez desta espécie de fusionamento que temos visto a nova postura, nos poemas que serão analisados adiante, lembra uma câmera diante do objeto, de uma paisagem, ou de um drama social.

Um balanço do que vimos mostra-nos sentimentos de amor e gratidão motivando este canto celebrativo. A natureza como fonte de mistério, de beleza e de inspiração para o poeta. Com seu ritmo de vida baseado em hábitos tradicionais, ainda não transformados pelo progresso, o sertão pode, conforme a perspectiva, ser visto como o lugar da tradição ou da resistência, do atraso ou da saudade. O poeta valoriza a tradição e tem um ponto de vista peculiar capaz de reverter expectativas em relação a aspectos que costumamos relacionar com o atraso.

O tom do poema é lírico, e nele o sertão está imantado por uma atmosfera de saudade. O tempo de onde o poeta contempla o panorama é o da velhice, isto já bastaria para justificar o tom saudoso, mas creio que a este elemento biográfico combina-se outro cultural, o sentimento de que o sertão recua onde o progresso avança, e o progresso aqui não desfruta de automático reconhecimento como coisa positiva. Experiência sertaneja e os valores cultuados pela tradição submetem a idéia de progresso a um crivo crítico e rejeitam muito do que se apresenta sob esse rótulo. O que não significa que a visão do poeta seja reacionária ou pura e simplesmente anti-progressista sem mais nuances.

Tradição e saudade se fazem presentes nas extensas enumerações das festividades, religiosas ou profanas, nos artefatos culturais, nas vestimentas, na euforia coletiva do trabalho em grupo, e na presença de um sabiá saudoso, espécie de pássaro emblemático da saudade na poesia brasileira.

O poema é um canto de louvor à paisagem e aos costumes sertanejos, faz de tudo isso uma apologia entusiasta; entre o “eu” e o sertão não há nada que se interponha, nenhuma jaça capaz de macular esta relação amorosa de completude e integração. Daí a ausência do discurso crítico, tal como se não houvesse lugar para ele no diapasão em que o poeta afina o lirismo deste canto. Qualquer agulhada ou reivindicação mais estridente quebraria o tom de adesão amorosa que vincula sujeito e objeto. Outras composições com abertura para diferentes atitudes líricas poderão vir a acolher a dimensão da denúncia, da reivindicação e da crítica.

A relação do homem com a natureza carrega os signos da aspereza e do rigor, veja-se como o poeta se refere ao sol e ao clima, mas, ao contrário de inúmeros outros poemas, do próprio autor inclusive, o que se ressalta aqui não é a ofensividade ou destrutividade de um clima que culmina ciclicamente em longas e penosas estiagens. É curioso que num poema sobre o sertão nordestino esteja ausente esta queixa contra o clima, aspecto já quase

transformado em clichê. No caso de Patativa esta isenção para com o lado tirano do clima ocorre de maneira peculiar apenas neste poema, veremos que em outros que também tematizam o sertão, as secas e o lado ofensivo das condições climáticas será mencionado sempre.

Há outro tópico, carregado de virtual negatividade, mas que também é tratado com inesperada benevolência pelo autor é a falta de assistência educacional do homem sertanejo pelo Estado, o que segrega essa gente a um estado de ignorância e analfabetismo.

O caso do clima aparece na 3ª estrofe, e o caso do analfabetismo encontra-se na sétima. Esses dois assuntos serão, conforme foi dito, problematizados e postos numa perspectiva crítica em diversos outros poemas. A penúria e precariedade das condições de vida do sertanejo, o sofrimento do pequeno produtor rural, dos agricultores sem terra, em crises potencializadas pelas estiagens é um dos temas caros a esta poesia; e ainda, a ausência do Estado que não provê escolas nem formação profissional ao povo do interior, estigmatizando o sertão como lugar do atraso e do analfabetismo são aspectos que ao longo da sua obra convertem-se em motivo de queixa e são objeto de um tratamento crítico, porém, neste poema, são tratados de modo diferente.

O poeta aqui parece mostrar-se sensível ou disposto a realçar somente a positividade de tudo o que constitui o sertão. O sol quente, o clima áspero temperam de fortaleza e resistência o caráter dos homens, convertem-se em milagre e virtude, disposição e saúde. O sol que seca, mata e calcina foi esquecido, posto à parte, parece não haver espaço para ele neste canto. O analfabetismo, a falta de instrução formal, acarretam ignorância, isso o poeta afirma, mas, logo em seguida relativiza, pois conclui a estrofe dizendo: *Da tua simplicidade / Nasce a fé e a esperança; / Tua santa inguinorância / Incerra munta verdade.*

O que parece determinar esta benevolência para com assuntos potencialmente problemáticos é a atitude lírica própria do canto laudatório que celebra a identidade entre o “eu” e o sertão como fonte exclusiva de honra e orgulho. O tratamento crítico, aqui deixado à sombra, será feito em outras modalidades do discurso poético como veremos a seguir.

É COISA DO MEU SERTÃO

I

1 Eu sei que dizendo assim,
2 Eu não tou falando à toa,
3 Meu sertão tem coisa boa
4 E também tem coisa ruim;
5 Umas que fede a cupim
6 Ôtras que chera a melão.
7 De tudo eu sei a feição
8 Pois conheço uma por uma.
9 Vou aqui dizê alguma
10 Das coisa do meu sertão.

II

11 Querendo fazê fartura,
12 Cheio de esperança e prano,
13 Já quage no fim do ano,
14 Se um caboco faz figura
15 Cavando na terra dura
16 Com grande desposição
17 Prantando mio e feção
18 Mode espera prazentêro
19 As chuvada de janêro,
20 É coisa do meu sertão.

III

21 Um corajoso vaquêro,
22 De côro todo trajado
23 Correndo intusiasmado
24 Nas mata do tabolêro
25 Atrás do boi mandinguêro
26 Que não respeita oração,
27 Derrubá o bicho no chão
28 Dentro da jurema preta,
29 Amarrá e bota careta,
30 É coisa do meu sertão.

IV

31 Quando uma seca inclemente
32 Assola o nosso Nordeste
33 Dexando a mata e o agreste
34 Tudo triste e deferente,
35 Que viaja a pobre gente
36 Pra São Paulo e Maranhão,
37 Dexando o caro torrão
38 Onde contente vivia
39 Trabaiano todo dia,
40 É coisa do meu sertão.

V

41 Em junho, o festivo mês,
42 Vê uma dança animada
43 Debaxo de uma latada
44 Pelo dia 23
45 E a turma de camponês
46 Na fogueira de São João,
47 Um ao ôtro dando a mão
48 Numa fulia pacata
49 Assando mio e batata,
50 É coisa do meu sertão.

VI

51 Que seja inverno ou istio,
52 Se tratando de adjunto,
53 Um dos animado assunto,
54 Se as caboca em desafio
55 Pilando o arroz e o mio
56 Na mais doce animação,
57 Joga tum-tum no pilão
58 De madêra jatobá;
59 Tum tum tum, tum tum tum pá,
60 É coisa do meu sertão.

VII

61 O pobrezinho agregado
62 No seu vivê de rocêro,
63 Sem tê no borso dinhêro
64 Nem onde comprá fiado,
65 Se achando desarrumado,
66 Desprevinido sem pão,
67 Vendê na fôia argudão
68 Por bem pequena quantia
69 Pra comê mais a famia,
70 É coisa do meu sertão.

VIII

71 A camponesa, coitada,
72 Sofrendo pra tê criança,
73 Se acaba sem esperança,
74 Sem tê ricuço de nada,
75 Saí toda amortaiada
76 Numa rede ou num caxão
77 Pra dromi no frio chão
78 Proque fartou um dotô,
79 Esta passage de horrô
80 É coisa do meu sertão.

IX

81 Vê os caboco grita
 82 Tudo alegre e sacodido,
 83 Na fofoca dos partido
 84 Da capanha inleitorá
 85 E quando o dia chega
 86 Entrá na repartição,
 87 E de caneta na mão
 88 Argum garrancho faze
 89 E votá sem sabe lê,
 90 É coisa do meu sertão.

X

91 Dá prova de cabra macho
 92 Com o coração magoado
 93 Andando desesperado
 94 Por rio, grota e riacho
 95 Serra arriba e serra abaxo,
 96 De bacamarte na mão
 97 Mode atirá no ladrão
 98 Que desmantelou a vida
 99 De sua fia querida,
 100 É coisa do meu sertão.

“É coisa do meu sertão”: análise

Este poema como o anterior, está composto em estrofes de dez versos, no entanto, difere quanto ao esquema de rimas que agora é: *a b b a a c c d d c*. A perspectiva do sujeito frente ao objeto é outra, o poeta agora afirma que o sertão *tem coisa boa/e também tem coisa ruim*. Vê-se logo que vão aflorar aspectos negativos, com denúncias e reivindicações que não existiam no poema anterior, o que mostra a presença de outra atitude lírica. Este poema a despeito de fundamentado no amor e na simpatia pelo sertão, como os demais, abre-se para a experiência da negatividade. Nossa hipótese era de que a ligação visceralmente lírica entre o “eu” e o “sertão” e o intuito laudatório no poema anterior implicavam um enlace tão estreito entre o sujeito e objeto, que não deixava espaço para o distanciamento crítico.

Agora permanecemos ainda na esfera do lírico, mas é outra a atitude adotada pelo poeta. Podemos de início atentar para o título do poema como fizemos no caso anterior. Se lá observamos um vínculo peculiar entre o eu e o sertão, entre o sujeito e o objeto, a relação bipolar própria da lírica, tematizada desde o título, aqui há outros elementos que denotam nuances diferentes. De saída onde antes estava o “eu” agora aparece uma “coisa”, esta troca é muito significativa. O dêitico, o pronome pessoal “eu”, forma lingüística emblemática do lirismo, ícone da subjetividade, cede lugar a outro vocábulo, o substantivo “coisa”, que opositivamente tende para o pólo do objeto, o que nos leva a esperar uma lírica menos

subjetiva, em que o sujeito adote maior distanciamento face ao objeto do seu canto. Aquilo que no título anterior referia-se ao pólo da subjetividade foi atenuado, passando do pronome pessoal da 1ª pessoa para um mero pronome possessivo em *meu sertão*. Podemos descrever a hierarquia destes elementos no título em pauta como estando a ocupar o primeiro plano da cena, a fórmula “É coisa do sertão”, e este último substantivo carregando como um adendo, um apêndice o pronome adjetivo “meu”. O pronome agora acena discretamente para o tom lírico. E quando comparamos a perspectiva adotada nos dois poemas, verificamos que enquanto no primeiro prevalecia a adesão, o fusionamento, neste, o “eu lírico” assume atitude semelhante a de um retratista que se posiciona frente ao seu tema para melhor objetiva-lo e circunscrevê-lo dentro dos limites de um certo espaço. Essa analogia com a pintura parece adequada por duas características: cada quadro ou tópico em que se subdivide o tema é desenvolvido no espaço das dez linhas da estrofe. Esta fronteira demarcada pela frase mote que encerra todas as estâncias e que é o título do poema, determina a extensão do tratamento dado aos diversos assuntos, que jamais extrapolam este limite.

Conforme foi dito, “*É coisa do meu sertão*” resulta de outra fatura. Agora a atitude do sujeito leva-o à crítica e à denúncia de quanta carência e exploração há nas condições em que vive a gente sertaneja. Já na primeira estrofe, o poeta anuncia que o sertão tem coisa boa e coisa ruim e que ele, conhecendo os dois lados, vai nos dar exemplos de ambos. Desenvolvido em dez estrofes, há um certo equilíbrio de aspectos positivos e negativos. A primeira décima anuncia o tema, sobram nove, destas, quatro apresentam aspectos positivos, as de números 2, 3, 5 e 6, enquanto as cinco restantes, 4, 7, 8, 9 e 10 apresentam aspectos negativos. Esta nítida polarização entre valores e desvalores mostra que atua com firmeza a visão crítica e não apenas o intuito celebrativo e laudatório do primeiro poema.

As estrofes dois, três, cinco e seis falam respectivamente da disposição e esperança do agricultor que planta a semente mesmo quando inexistem sinais de chuva; do vaqueiro

destemido que com arrojo captura o boi; das festas de São João no mês de junho com suas danças e fogueiras características, e, finalmente, da alegria do trabalho coletivo embalado pelo canto das mulheres.

As demais estrofes, sendo mais numerosas em uma unidade que as anteriores, fazem mais extensa a enumeração dos obstáculos e das dificuldades na vida do sertanejo. Os assuntos agora são: a seca fazendo o retirante abandonar a terra natal; o agregado sofrendo nas garras de comerciantes inescrupulosos, que se aproveitando de sua necessidade urgente de dinheiro para alimentar a família, fazem-no vender barato a sua safra futura; a mulher camponesa morrendo de parto por falta de assistência médica; a campanha eleitoral perpetuando privilégios à custa da miséria e do voto inconsciente e, por último, o pai de família levado a matar o homem que desonrou sua filha.

As palavras em situação de rima

O esquema de rimas utilizado neste poema divide a décima em duas quintilhas, na medida em que as rimas podem ser agrupadas em dois blocos, o primeiro *a b b a a*, e o segundo *c c d d c*. Para uma análise semântica das rimas de cada estrofe e um estudo do seu efeito sobre o poema, podemos fazer um quadro registrando as homofonias nos finais de versos e dispendo-as na sequência: 1ª estrofe: 3 + 2 ; 3 + 2. O que significa alinhar o primeiro com o quarto e o quinto versos (representados no esquema por *a ...a a*), depois o segundo com o terceiro (*b b*). fazendo o mesmo com os outros cinco versos da mesma estrofe: o sexto, o sétimo e do décimo, numa linha, e, depois, o oitavo com o nono. E assim sucessivamente.

	1ª estrofe		6ª estrofe	
1º terno	Assim = ruim = capim		istio = desafio = mio	
1ª parelha	Toa = boa		adjunto = assunto	
2º terno	melão = feijão = sertão	Positividade	animação = pilão = sertão	Positividade
2ª parelha	uma = alguma		jatobá = tum tum tum pá	
	2ª estrofe		7ª estrofe	
1º terno	Fatura = figura = dura		agregado = fiado = desanimado	
1ª parelha	prano = ano		rocêro = dinhêro	
2º terno	desposição = feijão = sertão	Positividade	pão = argudão = sertão	Negatividade
2ª parelha	prazentêro = janêro		quantia = fambia	
	3ª estrofe		8ª estrofe	
1º terno	vaquêro = tabulêro = mandinguêro		coitada = nada = amortaiada	
1ª parelha	Trajado = entusiasmado		criança = esperança	
2º terno	oração = chão = sertão	Positividade	caxão = chão = sertão	Negatividade
2ª parelha	Preta = careta		horrô = doto	
	4ª estrofe		9ª estrofe	
1º terno	Inclemente = deferente = gente		gritá = eleitorá = chega	
1ª parelha	Nordeste = agreste		sacudido = partido	
2º terno	Maranhão = torrão = sertão	Negatividade	repartição = mão = sertão	Negatividade
2ª parelha	vivia = dia		fazê = lê	
	5ª estrofe		10ª estrofe	
1º terno	mês = 23 = camponês		macho = riacho = abaxo	
1ª parelha	animada = latada		magoado = desesperado	
2º terno	São João = mão = sertão	Positividade	mão = ladrão = sertão	Negatividade
2ª parelha	pacata = batata		vida = querida	

Vimos pela leitura do poema que ele se constitui como um discurso sobre o sertão que nos aponta os aspectos positivos e negativos deste universo. Está construído de forma a revelar que a palavra sertão pode significar coisas opostas, pode referir-se a realidades antagônicas. Seguimos este percurso ao parafrasearmos as estrofes que desenvolvem os dois aspectos. Agora podemos nos voltar para um estudo das rimas para ver como elas atuam na formação do sentido, e constataremos que elas por vezes podem estabelecer relações contraditórias com o enunciado em que se inserem se tomarmos apenas a palavra final de cada verso, e se assim o fazendo não contextualizarmos o termo isolado.

No quadro acima destaquei as dez rimas de cada décima, distribuindo-as não exatamente na sequência em que aparecem, mas noutra ligeiramente diferente porque agrupei as rimas semelhantes numa mesma linha, mesmo quando uma delas estava separada das outras por dois versos. As três rimas assim reunidas são o que chamei de *terno*, cada estrofe foi dividida em dois *ternos* e duas *parelhas*, no pressuposto de que cada uma destas décimas para fins de observação das rimas pode ser estudada como se fosse composta de duas quintilhas. O efeito desta distribuição aparece quando vemos que aquela que é a última palavra de todas as estrofes, no quadro aparece na penúltima linha e não na última porque faz parte do terno. Coloquei a palavra **sertão** em negrito, pois é a palavra chave cujo sentido vai comutando ao longo do poema. Em negrito estão também duas outras palavras, uma que aparece três vezes e outra, duas e em cada caso aparecem com sentidos alterados pelo contexto, são os vocábulos **mão** e **chão**.

Finalmente escrevi ao lado do segundo terno, aquele que contém a palavra *sertão*, a notação de positividade ou negatividade conforme o caso. Esta marcação é apenas a transposição da que já foi feita lá atrás quando comentei e parafraseei as estrofes. Agora, quero fazer o caminho inverso, partindo das rimas, inferir a dimensão semântica de cada conjunto. Para isto é preciso esquecer a leitura já feita, e pela observação do sentido das palavras em situação de rima, ver se, e quando, esse sentido isolado das palavras permite-nos deduzir o teor negativo ou positivo de cada estrofe.

A primeira estrofe embora assinalada com **positividade**, conforme já vimos contém os dois aspectos. Apenas tomei o segundo *terno* como parâmetro porque é onde figura a palavra *sertão*. E esta estrofe anuncia a negatividade nos primeiros cinco versos e depois muda na altura do segundo *terno*. No entanto, ela é mista ou neutra porque acolhe os dois aspectos. Vejamos as outras nove.

O conjunto das rimas da segunda estrofe parece não deixar sombra de dúvida, com a possível ressalva do vocábulo *duro*, todos os demais esbanjam positividade. De sua simples observação, inferimos o teor positivo deste trecho. Algumas palavras porque solidamente firmadas neste âmbito da positividade como *fartura*, *desposição*, *fejão*, *prazentêro*, etc. As outras um pouco mais “neutras” porém por sua aproximação com estas já pendem na mesma direção. É o caso de *prano*, *ano* e *figura*.

A terceira estrofe segue a mesma tendência da segunda, apenas os termos *preta* e *careta* poderiam acarretar alguma dúvida, mas os outros, arrastados pela força do par *trajado*= *entusiasmado* pesam mais. Nesta estância dá-se um fato curioso. A palavra *oração* em princípio desperta sentimento de positividade, no entanto, ao lermos a estrofe vemos que tal palavra está posta no seguinte verso: *que não respeita oração*. Se acabo de dizer que *oração* desperta sentimento positivo, não respeitá-la é obviamente negá-la, e, portanto, o oposto do que acabei de afirmar e por isso representaria um momento de negatividade. No entanto, não é este o caso, porque sendo o elemento humano no texto o que dá o eixo e a direção aos valores, quem não respeita oração neste caso não é nenhum homem, mas o boi bravo que o vaqueiro corajosamente domina e submete, numa ação louvável que representa a força do trabalho, o triunfo do racional sobre o animal. Assim também a palavra *chão*, indica o ponto aonde o boi vai parar derrubado pela força do homem. Assim as duas palavras reintegram-se no poema como positivas depois que um percurso sintático-semântico purificou-as do viés de negatividade que elas simultaneamente apresentam e negam no texto.

A quarta estrofe é complexa, pois cada quintilha poderia pender para um pólo diferente no jogo dos valores. O primeiro *terno* e a primeira *parelha* vão diretamente ao plano da negatividade, que é mesmo o de toda a estrofe, porém seria muito razoável ver nas rimas dos cinco últimos versos uma aceno de positividade, sobretudo na seqüência *Maranhão*, *torrão*, *sertão*. Somente a leitura permite dirimir a dúvida, pois se aí ouvíssemos um

maranhense discorrendo amorosamente sobre seu torrão natal, seria um caso de uma estrofe cindida em valor e desvalor. No entanto, neste caso, Maranhão não é terra natal, é ponto de chegada do retirante que foge da seca, vale notar assim como as palavras combinam-se formando outros contextos, o torrão natal aqui não é objeto de louvor, mas razão para lamento, melancolia e tristeza.

Vamos a algumas ocorrências peculiares. A sétima estrofe fala de negatividade, porém há nela três palavras que tomadas isoladamente, fora de contexto evocam antes valores, são elas *dinhêro* (como recurso de vida e não fonte de desigualdade), *pão* e *algodão*. Todas três estão antecedidas de termos negativos que diziam de sua falta ou de sua perda: por falta de dinheiro para comprar pão para a família o agricultor vende o algodão que plantou ainda na folha, e assim perdendo muito dinheiro.

A mesma necessidade de ser contextualizada ou antecedida de uma expressão negativa temos na oitava estrofe, respectivamente com as palavras *criança* e *esperança*. Aparece pela segunda vez a palavra *chão*, aqui muito mais negativamente que da primeira vez, significando lugar onde será enterrada num caixão a mulher, mãe de família, que morreu de parto.

Por fim a palavra *mão* aparece nas estrofes cinco, nove e dez. Na quinta, significa toque afetivo entre as pessoas durante uma dança, na nona, é a mão que inconsciente, às cegas assinala o nome de um candidato que vai trair seu eleitor, e na última a mão, que por contigüidade poderia ser a de um ladrão, é a do perseguidor do ladrão, aquele que por lubricidade desvirgina meninas indefesas e a mão é a do pai desesperado segurando um bacamarte para matar o homem que roubou a honra de sua filha.

Mas não devemos achar que este estudo deva se esgotar neste ajuste ou correções entre o sentido sugerido a partir das rimas e o sentido dado pela leitura do texto. O que vale notar é como alguns destes sentidos sugeridos introduzem no poema ressonâncias que o enriquecem.

Vamos procurar acionar alguns destes sentidos transversais dados por este jogo de significados.

Na estrofe oito, por exemplo, a rima *horrô/dotô* é muito expressiva e eloqüente, Poderia ser vista como uma aproximação de dois termos que remetem a duas classes sociais, aos pobres desassistidos cabe o horror, do outro lado da fronteira de classe está o mundo para o qual os desvalidos quando dirigem a palavra, como acontece na poesia de Patativa, apelam sempre para o vocativo “dotô” que, de acordo com a situação, pode ser irônico, sarcástico, respeitoso, signo de humildade, etc. mas aqui será antes o eco de um grito de horror cósmico, à la Müchen. Ao invés de grito de choro da criança que nasce, grito de dor pela mãe que morre, em cuja tragédia se embaralharam luz e treva.

Na nona estrofe, estão a gritar os matutos numa alegria ingênua e injustificada, seduzidos pelos atrativos da campanha eleitoral. A inconseqüência destes gritos eufóricos pode ter uma ressonância crítica quando se choca com as palavras *sacodido*, *partido* e *repartição*. No poema é outro o arranjo, mas na leitura sugestiva e transversal poderíamos ver esses gritos (essa frágil esperança) sendo sacudidos, signo do desprezo e do desleixo. E todo este circuito social que reúne desvalidos e privilegiados, eleitores inconscientes e candidatos, não passa de uma falsa unidade, de um falso conjunto e por isto é algo *partido*, e os frutos e benefícios já tem sua *repartição* definida por aqueles que com *mão* segura dirigem o processo, os que sabem *ler*, aos demais cabe apenas o *fazer*, sinônimo de trabalho. Esta leitura brota de um rearranjo deste circuito de rimas, tudo o que está dito aqui, embora conservando o sentido global do poema, está invertido em relação ao texto no que se refere à associação de cada palavra com as demais. Cada termo desta leitura transversalmente sugerida aparece invertido em relação a sua situação original. Sacudido, no caso, é uma espécie de trepidação motora que agita o corpo da pessoa sob efeito de uma forte euforia: *Vê os cabôco gritá/ tudo alegre e sacodido*. *Partido* era *partido político* e converteu-se em coisa cindida, rasgada,

quebrada. *Repartição* é o recinto onde o eleitor adentra para votar, e transformou-se, em divisão, *repartição*, partilha que a súcia faz do butim do estelionato. A mão que toma da caneta no poema é a do eleitor inconsciente, na outra dimensão esta é apenas a contraparte da mão do doutor cuja ferramenta de trabalho é a caneta.

Esta incursão por uma leitura à margem a partir da sugestão das rimas, mostra o quanto a substância semântica das palavras sendo formada por camadas de significados podem, ao entrar em sintonia com outras palavras em situação de contigüidade, acionar novos sentidos no interior do texto, que mesmo diferindo dos enunciados estão em consonância com o sentido global do poema.

VIDA SERTANEJA

I

1 Sou matuto sertanejo,
2 Daquele matuto pobre
3 Que não tem gado nem quêjo,
4 Nem ôro, prata, nem cobre.
5 Sou sertanejo rocêro,
6 Eu trabaio o dia intêro,
7 Que seja inverno ou verão.
8 Minhas mão é calejada,
9 Minha péia é bronzeadas
10 Da quintura do sertão.

II

11 Por força da natureza,
12 Sou poeta nordestino,
13 Porém só canto a pobreza
14 Do meu mundo pequenino.
15 Eu não sei cantá as guloras,
16 Também não canto as vitórias
17 Dos heróis com seus brasões,
18 Nem o má com suas águas...
19 Só sei cantá minhas máguas
20 E as máguas de meus irmãos.

III

21 Canto a vida desta gente
22 Que trabaia até morrer
23 Sirrindo, alegre e contente,
24 Sem dá fé do padece,
25 Desta gente sem leitura,
26 Que, mesmo na desventura,
27 Se sente alegre e feliz,
28 Sem nada sabe na terra,
29 Sem sabe se existe guerra
30 De país contra país.

IV

31 Eu canto o forte cabôco,
32 De gibão e chapéu de côro,
33 Que, com coragem de lóco,
34 Enfrenta a raiva do tôro
35 Com um agudo ferrão.
36 E das noites de São João
37 Eu canto as belas foguêras
38 Com seu fogo milagroso,
39 Segredo misterioso
40 Das moças casamentêras.

V

41 Eu canto o sertão querido,
42 A fonte dos meus poemas,
43 Onde se escuta o tinido
44 Do grito da sariema
45 E onde o sertanejo véio
46 Observa os Evangelhos
47 E nas noites de lua,
48 Sirrindo, alegre e ditoso
49 Conta istora de Trancoso
50 Para o seu neto escutá.

VI

51 Sou sertanejo e me gabo
52 De já te visto o vaquero,
53 Atrás do novio brabo
54 Atravessá o tabuleiro.
55 Amo a vida camponesa,
56 Nunca invejei a beleza
57 E a fantasia da praça.
58 Eu sou irmão do cabôco,
59 Que ri, que zomba e faz pôco
60 Da sua própria desgraça.

VII

61 Cabôco que não cúbica
62 Riqueza nem posição
63 E nem aceita a malícia
64 Mora no seu coração.
65 Cabôco que, nesta vida,
66 Além da sua comida,
67 O que mais istima e qué,
68 É a paz, a honra e o brio,
69 O carinho de seus fios
70 E a bondade da muié.

VIII

71 O que mais preza e percura
72 O matuto camponês
73 É não quebrá a jura,
74 Que, no casamento, fez.
75 Sem enfado e sem preguiça,
76 Quando vai uvi a missa,
77 De paz, amor e alegria,
78 Leva o seu coração cheio,
79 Prumode uvi os conselhos
80 Do padre da freguesia.

IX

81 E assim, na sua peleja,
 82 Com a famia que tem,
 83 Não inveja nem deseja
 84 O gozo de seu ninguém.
 85 Mas, por infelicidade,
 86 Crona seu gosto e vontade,
 87 Munta vez, o pobre vê
 88 A muié morrê de parto,
 89 Gemendo dentro de um quarto,
 90 Sem ninguém lhe socorre.

X

91 Morre aquela criatura,
 92 Depois, a pobre coitada,
 93 No rumo da sepultura,
 94 Vai numa rêde imbruiada.
 95 Um adjunto de gente,
 96 Uns atrás, ôtros na frente,
 97 Num apressado rojão,
 98 Quando um sorta, o ôtro pega:
 99 É assim que se carrega
 100 Morto pobre, no sertão.

XI

101 Fica, o viúvo, coitado!
 102 De arma triste e dilurida,
 103 Para sempre separado
 104 Do mió de sua vida,
 105 Mas, porém, não percebeu
 106 Que a sua muié morreu,
 107 Só por fartá um dotô.
 108 E, como nada conhece,
 109 Diz, rezando a sua prece:
 110 Foi Deus que ditriminou!

XII

111 Pensando assim desta forma,
 112 Resignado, padece;
 113 Paciente, se conforma
 114 Com as coisa que acontece.
 115 Coitado! Ignora tudo,
 116 Pois ele não tem estudo,
 117 Também não tem assistência.
 118 E por nada conhece
 119 Em tudo o camponês vê
 120 O dedo da Providença.

XIII

121 Só a coisa que o matuto
 122 Conhece, repara e vê
 123 É tê que pagá tributo
 124 Sem ninguém lhe socorrê,
 125 É derramá seu suo,
 126 Com paciência de Jó,
 127 Mode botá seu roçado,
 128 Esperto, forte e disposto
 129 E tê que pagá imposto
 130 Sem ninguém te lhe ajudado.

XIV

131 Às vez, alegre e contente,
 132 Quando é tempo de fartura,
 133 Ele diz pra sua gente:
 134 Nossa safra tá segura!
 135 Mas, de repente, intristece,
 136 Pruquê magina e conhece
 137 Que os home de posição
 138 Só óia para o seu rosto
 139 Pra ele pagá imposto
 140 Ou vota nas inleição.

XV

141 Quando aparece um sujeito,
 142 De gravata e palitó,
 143 Todo alegre e sastifeito,
 144 Como quem caça xodó,
 145 O matuto experiente
 146 Repara pra sua gente
 147 E, sem tê medo de errá,
 148 Diz, com um certo desgosto:
 149 "Ele vem cobra imposto
 150 Ou pedi pra nós votá".

Vida Sertaneja: análise

O “eu lírico” se faz mais participante do que no poema anterior. Em “*É coisa do meu sertão*” a “voz lírica” atuava numa postura de enunciador distanciado, descrevendo cenas e quadros como o fotógrafo ou o repórter que registram. Agora, sendo o tema a *vida sertaneja*, e Patativa do Assaré um vivente do sertão, o autor insufla no sujeito da enunciação sentimentos e conhecimentos nutridos em sua experiência de vida e assume presença marcante dentro do discurso. Assim, novamente, convergem ou se sobrepõem a *persona* de Patativa e o “eu lírico”. Já na primeira estrofe, o sujeito apresenta-se como um matuto, e logo em seguida fala da sua condição de poeta nordestino. Daí por diante, por quatro estrofes enuncia os temas de sua poesia todos concernentes à vida sertaneja. O trabalho poético vai colher seus temas nas fontes desta vida, nas relações sociais e nas suas circunstâncias, e por isso, neste trecho do poema, falar de uma coisa é automaticamente falar da outra, enumerar os temas é apontar para tipos e problemas humanos próprios do mundo sertanejo. Mas note-se que no caso, deste poema, o autor não comparece como o exclusivo foco refletor do sertão. Nisto mais uma vez o título do poema pode ajudar-nos: nem “Eu” nem “Coisa”, mas sim “Vida sertaneja”. Este é o foco do tema, e com isso é natural que o “eu lírico”, correlato do autor, faça-se presente, mas não monopolize, comparece agora numa dupla condição, parte como poeta, parte como um dos viventes deste sertão, vivente privilegiado em relação ao texto é verdade, mas apenas um entre muitos, e não como o sujeito único das experiências, entronizado no próprio título como ocorrera antes em ***Eu e o sertão***.. Agora o autor é um dos personagens desta *Vida*... mas outros há e o poema depois de voltar-se para o poeta naquelas quatro estrofes, prossegue lançando o foco de luz sobre outros aspectos e deslocando o “eu lírico” da centralidade do discurso. O que nos permite dizer que quanto ao grau de presença

do “eu”, estamos num meio termo entre os dois poemas anteriores, nem efusão celebrativa, nem distanciamento retratista.

Vida Sertaneja possui quinze décimas e o esquema de rimas Tipo A, o mesmo adotado no poema “Eu e o Sertão”. Estudemos o plano de desenvolvimento do tema e algumas características da composição, em especial a relação entre as estrofes e os assuntos tratados.

O poema pode ser segmentado em três partes. Uma consta das cinco estrofes primeiras, outra, das quatro seguintes, e a última parte é formada pelas seis restantes. A primeira segmentação agrupa os versos em que o sujeito se apresenta como matuto sertanejo e poeta nordestino e enumera os assuntos de que se ocupa a sua lira. Estas determinações, trabalhador da roça e poeta, vêm em seqüência na primeira e na segunda estrofes, respectivamente. Estes dois atributos enunciados contiguamente e relativos à mesma pessoa demonstram a inserção de Patativa numa sociedade de mediana divisão do trabalho e dizem ainda que as duas atividades a que ele se dedica não entram em contradição, fazendo dele um lírico social, mais que um poeta do coração de tipo romântico.

Nas quatro estrofes do segundo segmento o “eu lírico” abandona a centralidade do foco para cedê-la aos seres de que fala. Para relacionarmos com o que já foi visto, a primeira parte aproxima-se da orientação adotada em “Eu e o Sertão”, enquanto a segunda tem maior afinidade com a atitude lírica de “É coisa do meu sertão”. Outra característica da segunda parte é que nela o poeta põe em foco uma série de aspectos positivos, aquilo que o sertão possui e que pode ser motivo de orgulho para a gente que nele vive.

As seis estrofes finais trazem à cena apenas os aspectos negativos da vida sertaneja. O estado de abandono, a falta de benefícios sociais, a carência de recursos para cuidar da saúde do povo são ilustrados pela referência à morte de mulheres por ocasião do parto, enquanto isso, a dor que atinge os que ficam não gera qualquer reação combativa porque a ideologia disseminada trata de iludir e ocultar a verdadeira causa do problema e os verdadeiros

culpados, e, então, o luto dos familiares se faz acompanhar de resignação sob a justificativa de que tudo de ruim que lhes acontece foi porque Deus determinou. E o poema finaliza com o aceno das classes que dominam e espoliam, representadas nos citadinos com aspecto de doutores, de olho gordo sobre a fartura e a miséria sertaneja, regalando-se com os frutos que em qualquer caso são capazes de auferir, seja por meio de impostos, seja pela colheita dos votos nas eleições.

Feita esta leitura constatamos que como no poema anterior aqui se expressa de forma explícita e firme a visão crítica dos problemas do sertão, o trecho final é exemplar neste sentido. Mas já na terceira estrofe da primeira parte, onde o poeta enumera os temas de sua poesia, aí também se faz presente um discurso capaz de não cair nas armadilhas do puro ufanismo e surge a denúncia de uma negatividade, associada ao que acabara de ser objeto de louvor.

*Canto a vida desta gente
Que trabaia até morrê
Sorrindo, alegre e contente,
Sem dá fé do padecê,
Desta gente sem leitura,
Que, mesmo na desventura,
Se sente alegre e feliz,
Sem nada sabê na terra,
Sem sabê se existe guerra
De país cronta país*

Vemos aí entrelaçarem-se e apresentarem-se indissociadas a resistência, a capacidade de seguir em frente conservando a alegria apesar das dificuldades contra as quais se luta. Aqui o poema articula força moral a sofrimento e desventura. E são estes elementos negativos que pondo à prova o caráter do povo fazem aflorar e manifestarem-se os valores que o poeta divulga.

Vejamos cada uma destas partes de per si. As primeiras cinco estrofes estão organizadas em torno do “eu lírico”, identificado como um matuto, sertanejo e poeta nordestino. Após este auto-retrato, os versos passam a enumerar os temas que inspiram este poeta, compostos pelos materiais de que se faz a *vida sertaneja*, fechando-se assim um círculo na medida em que este percurso nos remete de volta ao título do poema.

Ao enumerar os assuntos de sua poesia, o poeta demarca o território da sua vida e do sertão como o de um mundo pequenino, pobre e humilde e acrescenta que sua lira não foi feita pra cantar os heróis grandiosos com sua glória e suas vitórias. Esta diferenciação dos dominadores feita por contraste, em relação àqueles que fazem parte da “comunidade” do poeta, delimita os territórios de ricos e pobres. O sertão é visto como mundo esquecido, que, por um lado, faz girar e, por outro, contraditoriamente, move-se na órbita dos centros econômicos e políticos, que se localizam nas cidades onde vivem as elites. A elas é que se refere o poeta quando fala de heróis com seus brasões e suas glórias, que a sua lira não quer, não sabe, nem pode cantar. Pois a inspiração que alimenta sua poesia vem daquele mundo restrito e familiar que é o da sua gente e sua “comunidade”. Outra delimitação de território vem logo após esta, agora tomando território no sentido mais literal da palavra, é quando o poeta afirma que também não lhe cabe cantar o mar com suas águas. Com esta dupla delimitação, uma social, outra geográfica, Patativa traça as fronteiras de seu mundo poético, demarcada de um lado pelos limites da vida popular, de outro, circunscrito ao âmbito da vida difícil nas terras secas do interior, afastadas e distantes do litoral, onde a capital do estado, maior cidade do Ceará, refestela-se vaidosa ao frescor da brisa marinha.

As qualificações que o poema junta ao mundo e à vida sertaneja, em oposição à glória e heroísmo do seu Outro, aparecem neste desejo de cantar a *pobreza do meu mundo pequenino* e *as máguas dos meus irmãos*.

Esta minoridade do espaço e da vida sertaneja é, em parte, retórica, pois não significa renegar a grandeza nem do sertão nem dos valores morais da sua gente, mas visa antes apontar de que lado estão os fatores que amplificam e fazem repercutir os fatos. Isto é uma prerrogativa dos meios mais adiantados e que por isso monopolizam o direcionamento das energias econômicas e sociais. No sentido contrastivo a esta potência urbana é que se fala do sertão como mundo pequenino e modesto. Num certo sentido este recorte coincide com uma imagem da vida popular como o lugar onde tem precedência o concreto, que se expressa nas franjas da intimidade da vida cotidiana.

E o importante a assinalar é que, se, neste sentido, o sertão é um mundo pequeno e humilde, não é, contudo, de forma alguma o mundo dos fracos. Prova disto é que sua gente tem uma altivez no sofrimento que a torna capaz de sorrir e alegrar-se na adversidade, ignorando o padecer. Esta força e tenacidade no sofrimento, anunciada na estrofe três, é reafirmada na estrofe sexta:

III

Canto a vida desta gente
Que trabaia inté morre
Sirrindo, alegre e contente,
Sem dá fé do padecê,
Desta gente sem leitura,
Que, mesmo na desventura,
Se sente alegre e feliz,

VI

Eu sou irmão do cabôco,
Que ri, que zomba e faz
poço
Da sua própria desgraça.

Esse caboclo que também na quarta estrofe aparece vestido de gibão e chapéu de couro na luta contra o touro valente e raivoso. Portanto, força, coragem e valor moral são atributos postos em destaque e que realçam mais ainda por virem ao lado da falta de instrução e da desventura que afligem esses cidadãos.

O poema prossegue neste passo, segundo parâmetros que talvez pudéssemos assim descrever: É denunciada a precária condição da vida no sertão, mas o sertanejo enfrenta

tenazmente esta precariedade e carências sem entregar-se ao desânimo e sem abdicar da alegria de viver. Como resultante de uma experiência depurada em séculos de convívio com estas condições, o homem aprendeu a sobreviver a custo de disciplina que se expressa em conter a ambição e os sonhos nos limites das possibilidades, o que poderá parecer conformismo, mas é senso de realidade. Essa sabedoria, lição de classe, de classe social, entenda-se, faz este homem resistente, e o permite viver por muito tempo num certo equilíbrio que, no entanto, pode ser rompido por vários meios.

É o que vai ocorrer na nona estrofe. Até aí mantinha-se este equilíbrio entre precariedade e ambições, entre desventura e altivez, sofrimento e resistência, mas eis que esta felicidade nutrida na conformação, no senso de realidade vai sofrer uma prova limite, quando então será erradicada por um acontecimento violento, brutal e injusto, fruto do desleixo dos manipuladores do poder e da riqueza: o pobre camponês vê, impotente, junto com seus filhos pequenos, sua mulher morrer de parto por falta de assistência.

A partir deste ponto não há mais como o poema manter-se nesta linha de suspensão contida, daí para frente, proliferam os aspectos negativos, ligados à desassistência social, às viseiras religiosas e ideológicas que monitoram e minoram o desespero com respostas enganadoras sobre as causas da tragédia. Em seguida vem o reencontro com a dominação e a exploração de classe, através dos políticos e cobradores de impostos, cuja presença no fim do poema parece marcar o retorno à humilhante normalidade. A sequência dos fatos indica que cumprido o luto, esquecida a morte, aplacada a dor, tudo volta à rotina e a rotina renova-se a cada safra e a cada ano de eleição com a chegada dos homens de posição, de palitô e gravata, como urubus, arregalando o olho gordo sobre as carnes magras dos viventes do sertão.

Assim, apresentam-se as três partes do poema. A primeira com seu eixo no sujeito da enunciação, no “EU SOU”: sou matuto, sou sertanejo, sou poeta, sou nordestino. Trecho que se estende até a nomeação dos temas desta poesia.

A segunda focada nos outros viventes do sertão, nos costumes desta gente, no seu heroísmo sem alarde. Neste trecho sobressai a firmeza e a resistência na adversidade, a altivez moral, a alegria de viver, mesmo em meio às limitações.

A terceira parte traz o rol das negatividades que afligem e oprimem o povo fragilizando e apequenando a *vida sertaneja*.

Estudo comparativo dos dois poemas no seu aspecto sintático

É coisa do meu sertão e *Vida sertaneja*, apresentam algumas diferenças no modo de organização dos tópicos por meio dos quais desenvolvem o tema. O primeiro deles, com já foi dito, trata de um assunto em cada estrofe e somente nela, nunca expandindo-se além do limite dos dez versos. O segundo desobedece este esquema tanto no sentido da redução, quanto da expansão. Em *Vida sertaneja* há uma maior liberdade de organização dos assuntos. Esta diferença entre os dois métodos guarda afinidades com as demais diferenças que vimos estudando até aqui.

Os dois primeiros poemas vistos neste capítulo correspondem cada um a uma atitude oposta no que se refere à participação do “eu lírico”. “*Eu e o sertão*” representa a fusão entre sujeito e objeto, e “*É coisa do meu sertão*”, o distanciamento. Vimos que a meio caminho das duas atitudes ficava o “*Vida sertaneja*”. Nossa hipótese, que até certo ponto pode ser corroborada pelo exame dos títulos e suas implicações, é a de que no primeiro poema nos é anunciada a plenitude lírica já na presença do dêitico de primeira pessoa, marca por excelência deste próprio gênero poético. No segundo, a palavra *coisa* marca o deslocamento para o pólo oposto, anunciando uma atitude lírica mais objetiva, e no terceiro há uma mescla, um meio termo, condição que também pode ser inferida do título. A palavra *Vida* traz a marca da riqueza, da profusão, da mistura, enfim da complexidade do existir humano, e, além disso, sugere um alargamento ou passagem da centralidade ou monopolição do ponto de vista pela

voz solitária do “eu lírico” para as vozes plurais de um “nós” lírico, pois, o poema vai falar da “Vida sertaneja” englobando aí uma comunidade de viventes entre os quais está o poeta e seus companheiros de destino. Creio que este alargamento e esta inclusão de outras “vozes” no discurso lírico redunda no novo arranjo desigual, no à-vontade com que o poeta foi lançando e organizando os tópicos nas estrofes.

Os diagramas abaixo buscam facilitar a visualização das diferenças entre os dois poemas no que se refere ao aspecto em questão. Ilustram as duas maneiras como o poema *Vida sertaneja* opera tanto uma redução quanto uma expansão no modo de acomodar e desenvolver os assuntos nas estrofes, inovando em relação ao outro poema.

É coisa do meu sertão

II

Querendo fazê fartura,	]
Cheio de esperança e prano,	]
Já quage no fim do ano,	]
Se um caboco faz figura,	]
Cavando na terra dura	]
Com grande disposição	]
Prantando mio e feção	]
Mode esperá prazentêro	]
As chuvas de janêro,	]
É coisa do meu sertão	]

III

Um corajoso vaquêro	]
De coró todo trajado	]
Correndo intusiasmado	]
Nas mata do tabulêro	]
Atrás do boi mandinguêro	]
Que não respeita oração	]
Deribá o bicho no chão	]
Dentro da jurema preta	]
Amarrá e botá careta	]
É coisa do meu sertão	]

Vida sertaneja

V

Eu canto o sertão querido, A fonte dos meus poemas Onde se escuta o tinido Do grito da Sariema	]
E onde o sertanejo veio Observa os Evangêio	}
E nas noites de lua Sirrindo, alegre e ditozo Conta istora de Trancoso Para os seus neto escuta	§

IV

Eu canto o forte caboco De gibão e chapéu de coró Que, com corage de loco, Infrenta a raiva do tôro Com um agudo ferrão.	]
E das noite de São João Eu canto as bela foguêra Com seu fogo milagroso Segredo misterioso Das moça casamenteira	}

No primeiro poema, cada décima desenvolve apenas um tópico, e que será diferente a cada uma das estrofes do poema. Tal método nos permitiria até dar um título a cada estrofe que sintetizasse o assunto nela tratado. As duas aqui transcritas poderiam, a primeira, chamar-se *O Caboclo semeador* e, a segunda, *O Vaqueiro destemido*, por exemplo. Observe-se como cada uma destas estrofes é inteiriça, com um único ponto final no décimo verso.

O quadro acima mostra ainda como o segundo poema, em certos casos, opera uma redução que consiste em acomodar mais de um assunto no limite dos dez versos. Nos exemplos acima a estrofe cinco traz três assuntos e a estrofe quatro, dois. Aqui dificilmente conseguiríamos intitular cada uma destas estrofes de forma tão enxuta e precisa como no caso do outro poema.

Observe-se ainda que agora aparecem pontos finais que segmentam cada décima, respectivamente em três e em dois períodos. E a distribuição interna dos tópicos acompanha esta segmentação. A estrofe cinco de *Vida sertaneja* segmentou-se em duas quadras entremeadas por um dístico, ficando seu esquema rímico com a seguinte distribuição: **a b a b + c c + d e e d**. A primeira quadra fala do sertão do ponto de vista auditivo: o canto do poeta e o grito da Siriema; o dístico fala da religiosidade do sertanejo e a outra quadra fala da tradição oral das histórias de trancoso. Tudo reunido numa só estrofe.

Já a outra décima segmenta-se em duas quintilhas. A primeira fala do vaqueiro em sua luta, e a segunda dos festejos de São João. É este processo que chamo de redução, porque há uma condensação de vários assuntos nos mesmos limites dos dez versos que o outro poema reservava inteiramente para um único tópico.

<p>VIII</p> <p>A camponesa, coitada,</p>	<p>IX</p> <p>....</p> <p>Munta vez, o pobre vê A muié morrê de parto, Gemendo dentro de um quarto, Sem ninguém lhe socorre</p>
<p>Sofrendo pra tê criança, Se acabá sem esperança, Sem tê ricuço de nada,</p>	<p>X</p> <p>Morre aquela criatura, Depois, a pobre coitada, No rumo da sepultura, Vai numa rede imbruiada ...</p>
<p>Saí toda amortaiada Numa rede ou num caxão Pra drumi no frio chão Proque fartou um dotô Esta passage de horrô</p>	<p>XI</p> <p>Fica, o viúvo, coitado! De arma triste e dilurida, Para sempre separado Do mió de sua vida, Mas, porém, não percebeu Que a sua muié morreu, Só por fartá um dotô. ...</p>
<p>É coisa do meu sertão</p>	<p>XII</p> <p>Pensando assim desta forma, Resignado, padece; Paciente, se conforma Com as coisa que acontece.</p>

O processo contrário também ocorre. Na coluna da esquerda está a oitava estrofe de *É coisa do meu sertão*, na coluna da direita estão quatro estrofes, da nona à décima segunda, de *Vida sertaneja*. O que se observa aqui é o aparecimento, nos dois poemas, de um mesmo tópico, sempre reiterado pelo poeta, a desassistência à maternidade, provocando a morte de inúmeras mulheres por ocasião do parto.

O assunto que ocupou apenas dez versos num caso, no outro, começando do sexto verso da nona estrofe prolonga-se até o fim da décima segunda. Por questão de espaço não transcrevi na íntegra as quatro estrofes do segundo poema. Mas totalizam nada menos que 34 versos para o desenvolvimento deste tópico, tratando-o assim com maior minúcia e precisão.

Vai-se da notícia do fato, passando pela dor do marido, o enterro, com o corpo da mulher sendo levado numa rede, até o consolo ou empulhação ideológico-religiosa que leva à resignação.

Os dois processos mostrados nos diagramas são opostos, no primeiro, o poeta condensa até três tópicos numa mesma estrofe, no outro, ele expande um tópico ao longo de quatro décimas. Os dois casos ocorrem em *Vida sertaneja* que assim contrasta de forma cabal com a delimitação rigorosa na relação tópico/estrofe empregada no primeiro poema *É coisa do meu sertão*.

Estas variações são marca de originalidade e nos seus contornos, que aqui procurei descrever, vislumbro elevado grau de consciência artística. Mas é uma originalidade nos limites de uma poesia tradicional.

"COISAS DO MEU SERTÃO"

1 "Seu doto, que é da cidade
2 Tem diploma e posição
3 E estudou derne minino
4 Sem perdê uma lição,
5 Conhece o nome dos rio,
6 Que corre irriba do chão,
7 Sabe o nome das estrela
8 Que forma constelação,
9 Conhece todas as coisa
10 Da historia da criação
11 E agora qué i na Lua
12 Causando admiração,
13 Vou fazê uma pergunta,
14 Me preste bem atenção:
15 Pruque não quis aprende
16 As coisa do meu sertão?

II

1 Por favô, não negue não
2 Quero que o sinhô me diga
3 Pruquê não quis o roçado
4 Onde se dofre fadiga,
5 Pisando inriba do toco
6 Lacraia, cobra e formiga,
7 Cocerento de frieira
8 Incalombado de urtiga,
9 Muntas vez inté duente,
10 Sofrendo dô de barriga,
11 Mas o jeito é trabaia
12 Que a necessidade obriga.

III

1 Seu dotô aprendeu tudo,
2 Mas não quis esta lição,
3 Mode não sofrê na vida
4 Sacrifício e percisão,
5 Pois aqui veve o matuto,
6 De ferramenta na mão.
7 A sua comida é sempre
8 Mio, farinha e feijão
9 E, se às vez, mata um porquinho,
10 Como iguamente a um barão.

IV

1 Mas, como não tem costume,
2 Dá logo uma indigestão,
3 Ele geme, chora e grita,
4 Não é caçada, não,

5 Mas como não tem dinhêro,
6 Mode compra injeção,
7 O jeito é bebê das pranta,
8 Que nasce inriba do chão:
9 Macela com quina-quina,
10 Chá de fôia de mamão
11 E mais ôtras beverage
12 Que eu não vou dá relação,
13 Pois, se eu fosse dizê tudo,
14 Dava um bonito livrão.
15 mas porém eu não lhe digo,
16 Pois faz corta coração,
17 Apenas dou um começo
18 Das coisa do meu sertão.

V

1 Se quisé sabe o que foi
2 Que o Diabo amassô com rabo,
3 Seu doto, venha ao sertão,
4 Venha muntá burro brabo,
5 Comê feijão com farinha,
6 Sem tomate e sem quiabo
7 E maneja uma inxada
8 Segurada pelo cabo,
9 Limpando a sumana intêra,
10 De segunda até no sabo.
11 Venha cá vê os caboco,
12 Da paciência de Jó,
13 Agarrá demanhãzinha
14 Até chega o pô do Só.
15 Vim da roça do patrão
16 Onde derramô suo
17 E entrá na sua casinha
18 Tão pobre de fazê dô,
19 Sem tê mais feijão na lata,
20 Sem tê mio no paio
21 E a muié desarrumada,
22 Que a rôpa é remendo só
23 Magra triste e pensativa,
24 Com oito fio em redô.

VI

1 O sinhô nunca sofreu.
2 Na vida só tem gozado,
3 Pois nunca comeu do pão
4 Que o Diabo tem amassado.
5 Vê chega janêro seco,
6 Fevereiro esturricado
7 E os seus menino com fome

8	Chorando pra todo lado		VIII	
9	E o sinhô pegá um saco			
10	E saí bem apressado			
11	Pra porta da casa grande,	1	Sei que o sinhô não conhece	
12	Medroso e desconfiado	2	Sufrimento nem cansêra,	
13	E o patrão vim lá de dentro	3	Pois não viu a sua esposa,	
14	Falando muito zangado,	4	Sua boa companhêra	
15	Dizendo: "dagora em diante,	5	Sofrendo pra descansá,	
16	Não lhe vendo mais fiado,	6	De vela na cabicêra.	
17	Que, além de não tá chuvendo,	7	E o sinhô, à meia-noite,	
18	Você tá individado!"	8	Saí doido, na carrêra,	
19	E o sinhô, de vista baxa,	9	Sem se importá com ladêra,	
20	Uvindo tudo calado,	10	Em noite de tempestade,	
21	Vortá de saco vazio	11	Percutando uma partêra.	
22	Pra casa, desconsolado,			
23	Desconjurando o patrão,		IX	
24	Que lhe dexou desprezado			
	.			
	VII	1	Pelo jeito que eu tou vendo,	
		2	Seu dotô é sabidão,	
1	O sinhô nunca passou	3	Vem passando a sua vida,	
2	Sufrimento nem azá,	4	Só de caneta na mão,	
3	Tendo somente uma rôpa	5	Vivendo sempre na sombra,	
4	Pra trabaia e passeá	6	Nas bancada do salão.	
5	E aquela dita ropinha	7	Aprendeu fazê discuço,	
6	Começando a segrudá	8	Aprendeu ganhá questão	
7	E a muié vim lhe dizê:	9	E mais aquelas coisinha	
8	"Tire a rôpa pra lavá"	10	Do preito das inleição,	
9	E o sinhô incabulado,	11	Porém, não quis aprende	
10	Sem tê ôtra pra muda,	12	As coisa do meu sertão:	
	Se esconde dentro de um			
11	quarto	13	Macaco véio não mete	
12	Até a rôpa inxugá.	14	A mão na cumbuca, não!"	

Parte da singularidade deste poema já foi apontada no Capítulo *Inventário de formas e temas*, na seção que trata das *Estrofes irregulares*. Retomo sinteticamente os elementos ali registrados. Os cento e quarenta e dois versos do poema estão distribuídos em nove estrofes bastante irregulares, haja vista a seqüência a seguir onde anoto o número de versos de cada uma delas: 16; 12; 10; 18; 24; 24; 12; 12; e 14. No caso da transcrição acima do poema, optei por recomençar a numeração a partir de cada estrofe, diferentemente do método que vinha adotando, para melhor chamar a atenção sobre esta “desordem” que diferencia este poema da

maioria do restante da obra. Alguma semelhança ele guarda com os outros seis que com ele constituem a categoria dos *poemas com estrofes irregulares*, mas a semelhança está apenas em fazer parte da mesma categoria, pois os sete são diferentes entre si como foi visto. O esquema de rimas de *Coisas do meu sertão* carecteriza-se também por uma espécie de desordem, se por um lado tem a constante das rimas nos versos pares, por outro, elas vão variando segundo um critério aleatório ou inapreensível, pois há tanto mudança como manutenção de rimas de uma estrofe para outra, além da ocorrência de uma estrofe com mais de um tipo delas⁴⁵.

Lido este poema na perspectiva de que vimos nos ocupando, a do surgimento e gradativa ampliação de um espaço para a queixa, e conseqüentemente, para a denúncia e o protesto contra circunstâncias sociais e econômicas desfavoráveis da vida sertaneja, verificamos que *Coisas do meu sertão* situa-se no pólo oposto representado por *Eu e o sertão*. Enquanto no primeiro poema estudado, a atitude lírica encaminhava-se em direção a uma plenitude celebrativa, cujo equilíbrio e vibração poderiam se desfazer ante a queixa e o protesto, agora, estamos frente a um poema que contém apenas os aspectos negativos da condição sertaneja. Aqui, está ausente o que de laudatório sobejava em *Eu e o sertão*.

Vistos os poemas em sequência, constata-se a passagem de uma atitude de exclusiva louvação para estágios em que se mesclavam a celebração e a denúncia, até chegarmos a este extremo, onde tudo é motivo para a queixa e o protesto e em que não há referência a nenhum aspecto positivo.

Comparando os quatro poemas quanto à composição, evidencia-se que só neste último surge o vulto de um interlocutor a quem o “eu lírico” se dirige. Esta segunda pessoa, interna ao poema, faz-se presença, logo no primeiro verso, por meio do vocativo “*Seu dotô*”, imediatamente seguido da frase *que é da cidade*. Já nos outros três poemas o “eu lírico” não

⁴⁵ Ver página 59

se dirige particularmente a ninguém, menos ainda a alguém que lhe seja antagônico social e espacialmente como fica claro, neste caso, pela forma como o poeta caracteriza esta instância de segunda pessoa. Em *Coisas do meu sertão* entre as nove estrofes que compõem o poema apenas uma, a quarta, não vem encabeçada por um par ou mais versos dirigidos a este interlocutor.

I	VI
<u>Seu dotô</u> , que é da cidade	<u>O sinhô</u> nunca sofreu.
Tem diploma e posição	Na vida só tem gozado,
II	VII
Por favô, não negue não	<u>O sinhô</u> nunca passou
Quero que <u>o sinhô</u> me diga	Sufrimento nem azá,
III	VIII
<u>Seu dotô</u> aprendeu tudo,	
Mas não quis esta lição	
IV	
.....	Sei que <u>o sinhô</u> não conhece
.....	Sufrimento nem cansêra,
V	IX
Se quisé sabê o que foi	
Que o Diabo amassô com rabo,	Pelo jeito que eu tô vendo,
<u>Seu dotô</u> , venha ao sertão,	<u>Seu dotô</u> é sabidão,

São assim duas características diferenciadoras a serem levadas em consideração. A primeira está no fato de que nos três primeiros poemas analisados não há interlocução explícita, o “sujeito” está a sós consigo mesmo, recolhido à própria intimidade. Sua atitude lembra a de um devoto que ora, sendo, de fato, a de um lírico que comunga. No entanto, o recolhimento do “eu” a este círculo da subjetividade que se estende no máximo até o objeto do canto, se desfaz no último poema, abrindo-se para uma espécie de espaço público, como se o poeta saísse à praça para divulgar seu discurso como um testemunho e um protesto, numa intervenção que tem endereço certo: o “outro”, invocado como interlocutor, que é também o

“Outro” com maiúscula, porque não é uma segunda pessoa qualquer, mas um antagônico de classe. E esta alteridade do interlocutor no plano social consiste na segunda e importante característica diferenciadora entre *Coisas do meu sertão* e os três poemas que o antecederam.

Empurrado para a luta, pela pressão das circunstâncias históricas, o sujeito em vez de entoar “preces” e loas, expõe as chagas suas e de seus iguais, enquanto aponta com o dedo acusador para aquele “Outro” lado. E percebendo que os privilégios nos pratos da balança são o contrapeso das carências e das misérias a que o condenaram, irônico e lúcido, agora, acusa e excomunga.

Estes elementos de composição a que chamei de características diferenciadoras acabam por determinar a dicção do texto. A invocação do seu “Outro” é responsável por este aspecto de duelo; estruturado em função deste eixo antagônico, o assunto se configura segundo antagonismos e contrariedades, daí o completo desaparecimento de toda positividade e o tom crispado do poema.

Há dois sujeitos representativos de duas condições sociais antagônicas que o poeta procura descrever. E ele o faz por meio do contraste e da oposição. Note-se que dos dois tipos, o doutor, que é da cidade, só é objeto de descrição direta na primeira estrofe. Ela trata da história de vida, e dos conhecimentos deste homem privilegiado. A partir daí todas as outras estrofes, mesmo encabeçadas por aqueles vocativos assinalados, trazem, a cada invocação, este “Outro” para dentro do texto apenas para defini-lo por contraste com o sertanejo. Com exceção daquela primeira, todas as demais estrofes ocupam-se de descrever de forma direta unicamente o matuto, enquanto o doutor vai sendo pintado pela negativa. Caracterizando-o pela diferença contrastiva e simétrica que mantém com o matuto, o poeta consegue denunciar a relação de complementariedade e implicação nefasta entre privilégio e privação como condição fomentadora do desequilíbrio e da desigualdade.

A ruptura com a medida e a relativa desordem representadas pela irregularidade das estrofes e pelo esquema inusitado de rimas, quando confrontados com o desequilíbrio e a desigualdade desenhados pelos versos, parecem consistir num razoável e expressivo correspondente formal da dimensão semântica do discurso. Dentre os sete poemas com estrofes irregulares apenas dois parecem exacerbar na desmesura e na aparente desordem *Coisas do meu sertão* e *O maió ladrão*, apresentando este último uma distribuição de rimas ainda mais caótica e aleatória que aquele. Os outros cinco da mesma categoria, comparados com estes dois são mais equilibrados, na medida em que apresentam esquemas de rimas bastante regulares a despeito da irregularidade estrófica. Ora, talvez não seja imotivado o grau de “desordem” mais agudo nestes dois poemas. Um, visto neste capítulo, e o outro que não cheguei a analisar neste trabalho. Enquanto o primeiro, como vimos, fala de desequilíbrio e desigualdade social, o outro traz como tema a derrota do homem diante do *tempo*, esse ladrão, o maior dentre os que existem na face da terra, segundo o poeta, que nos ilude, nos maltrata, convertendo promessas e esperanças em decepções e desenganos. Os dois poemas são marcados por situações que representam experiências contundentes e profundas de desordem e assim podemos dizer que o desarranjo de suas estrofes quadra bem com o desconcerto dos assuntos.

Nesta travessia pelo conjunto dos quatro poemas estudados, cujo tema é o sertão, pudemos ver como o Poeta lírico vai se transfundindo em Poeta social. São pólos que balizam a poesia de Patativa do Assaré, sendo talvez a reunião dos dois termos a expressão que melhor o caracteriza, um Poeta lírico-social.

Capítulo 4

CICATRIZ ESTELAR

CICATRIZ ESTELAR

Ouvindo uma canção de Patativa do Assaré

Vaca Estrela, Boi Fubá

I

- 1 Seu dotô, me dê licença
- 2 Pra minha histora eu conta
- 3 Se hoje eu tou na terra estranha
- 4 E é bem triste o meu pená,
- 5 Mas já fui muito feliz
- 6 Vivendo no meu lugá
- 7 Eu tinha cavalo bom,
- 8 Gostava de campeã
- 9 E todo dia aboiava
- 10 Na portera do curráa
- Ê ê ê Vaca Estrela
- Ô ô ô Boi Fubá

II

- 1 Eu sou fio do Nordeste,
- 2 Não nego o meu natura
- 3 Mas uma seca medonha
- 4 Me tangeu de lá pra cá
- 5 Lá eu tinha meu gadinho
- 6 Não é bom nem maginá,
- 7 Minha bela Vaca Estrela
- 8 E o meu lindo Boi Fubá
- 9 Quando era de tardezinha
- 10 Eu começava a abóia
- Ê ê ê Vaca Estrela
- Ô ô ô Boi Fubá

III

- 1 Aquela seca medonha
- 2 Fez tudo se trapaia;
- 3 Não nasceu capim o campo
- 4 Para o gado sustenta
- 5 O sertão esturricou,
- 6 Fez os açude secá,
- 7 Morreu minha Vaca Estrela,
- 8 Se acabou meu Boi Fubá,
- 9 Perdi tudo quanto tinha
- 10 Nunca mais pude abóia
- Ê ê ê Vaca Estrela
- Ô ô ô Boi Fubá

IV

- 1 E hoje, nas terra do Sú
- 2 Longe do torrão Nata,
- 3 Quando vejo em minha frente
- 4 Uma boiada passá,
- 5 As água corre dos óio,
- 6 Começo logo a chora
- 7 Me lembro da Vaca Estrela
- 8 Me lembro do Boi Fubá
- 9 Com sodade do Nordeste
- 10 Da vontade de abóia
- Ê ê ê Vaca Estrela
- Ô ô ô Boi Fubá

O poema faz alusão a um estado de completude desde o título. Os nomes dos animais, a Vaca Estrela e o Boi Fubá, constroem a partir do dual o uno, configurado pela síntese dos dois na entidade unitária do casal. É o casal que nomeia esta curta narrativa, que consiste no resumo da vida de um vaqueiro.

Vaca Estrela, Boi Fubá é um canto de lamento e recordação em que um vaqueiro conta a um homem de outra classe social e de outra terra como tendo sido muito feliz no passado, acha-se hoje despojado de todos os elementos que um dia constituíram a sua felicidade.

O poema é poesia cantada, os versos nasceram junto com uma melodia. Por esta característica de canção suas quatro estrofes têm um esquema rímico mais simples do que o das outras décimas criadas pelo autor onde todos os versos rimam, chegando a estrofe a contar com um total de cinco pares de finais homófonos. A rima aqui é uma só para todo o poema, e ocorre unicamente nos versos pares. Após cada estrofe há um refrão em dois versos, entoado como canto de aboio onde são evocados os nomes dos dois animais cuja morte o vaqueiro nos conta.

Comentário sobre o título

Trata-se de uma narrativa em quatro estrofes, que correspondem grosso modo a dois tempos. Estes dados numéricos são significativos como elementos da composição. Quatro é resultado do desdobramento de dois, número que corresponde à quantidade de seres mencionados no título. Este dois da abertura se uniformiza casal, onde estão reunidos masculino e feminino, os diferentes que se complementam formando a unidade. Mas este mesmo título que compõe o uno, tendo sido antes binário, é também quaternário, pois cada ser é nomeado por um par de vocábulos que ao final de contas totalizam quatro.

Cada par é constituído por dois substantivos que se combinam numa relação determinado/determinante por meio da aproximação de um substantivo comum e um substantivo próprio, já que este último é o nome singular do animal.

Assim o desdobramento quaternário do poema harmoniza-se ou está motivado pelos números inscritos no próprio título, nesta sua particular formação numérica: o **dois** que também é **um**, mas para cuja composição concorreram **quatro** vocábulos.

Há ainda, no âmbito do título, outros elementos que corroboram a realização do signo da completude. Além do masculino e feminino, apresenta-se também o alto e o baixo. A Vaca tem um nome que a situa no céu, e o Boi na terra. Os dois substantivos “Estrela” e “Fubá” são usados para denominar o gado vacuum quando dotado de certas características. **Estrela** é como costumam chamar no sertão a vaca que traz no pêlo da testa, acima dos olhos, entre os chifres, o sinal de uma estrela. **Fubá** diz-se o animal que tem o pêlo branco tirante a azul. Mas embora sendo este o motivo básico para a atribuição de tal nome a um boi, passa-nos logo pela mente o sentido primeiro e mais comum da palavra: farinha de milho ou de arroz. Alimento resultante da transformação de produtos oriundos do cultivo da terra.

A estrela é astro da noite, as cores do Boi são as de um céu diurno, assim nasce do título mais um par: a noite e o dia.

Um quarto elemento a considerar é a presença das cinco vogais nos quatro vocábulos, são duas em *Vaca Estrela* e outras três em *Boi Fubá*, acrescidas do “a” que se repete mais uma vez.

Nota-se ainda que se os dois sintagmas se assemelham pelas circunstâncias acima, diferenciam-se também, sobretudo, no que se refere à métrica e à matéria fônica. Tomados separadamente como se cada um constituísse um verso, contamos cinco as sílabas gramaticais no primeiro par, mas apenas três sílabas poéticas, este é o número tanto das poéticas quanto das gramaticais do segundo par.

Vaca Estrela é um sintagma formado por duas palavras graves, e *Boi Fubá* por duas agudas. No aspecto fonético

|v a k e s t r ê la|

possui um som prolongado na segunda sílaba, curiosamente onde se dá a elisão de uma vogal, mas ocorre que a vogal que absorveu a outra tem como posterior a sibilante “s” o que determina uma maior prolação da sílaba na medida em que a vogal e a sibilante estando unidas na pronúncia, o segundo fonema prolonga com sua corrente expiratória a sílaba toda. A fricção da corrente de ar da consoante |v| ecoa na expiração do |s|. Esses sons fricativo e sibilante dispostos muito próximos imprimem uma linha ascendente aos sons vocálicos que culmina no “Ê” tônico, ponto alto do conjunto que em seguida declina com a última vogal átona. O efeito é de um movimento rápido e ascendente, figurado tanto pela fricção e expiração quanto pela leveza das vogais em pauta, as mais abertas do ponto de vista articulatorio.

Coisa diferente se dá com o sintagma

|b o i f u b á|

que inicia e termina pela mesma consoante, a oclusiva labial |b|, possui duas vogais acentuadas, a primeira e a última, e duas átonas, as centrais, estando também no centro, a única consoante fricativa. Além disso, o conjunto apresenta um timbre grave e descendente inversamente ao que ocorre no primeiro caso.

O sintagma Vaca Estrela apresenta grau de abertura 1, por conta da fricativa⁴⁶ inicial, enquanto que em Boi Fubá, temos o grau zero de abertura em virtude da consoante oclusiva inicial. Isso faz com que a palavra inicial do primeiro conjunto pareça a continuação de um

⁴⁶ Abertura 1: fricativas, caracterizadas por um fechamento incompleto da cavidade bucal que permite a passagem do ar. Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística geral*. Cultrix, São Paulo.

som que vem de antes dela (a corrente expiratória da fricativa). Contrariamente “Boi Fubá” iniciando por uma labial oclusiva tem seu ponto zero na própria palavra.

São estes os elementos que combinados fazem do título um signo da completude: o *um* nascendo do *dois*, e se desdobrando em quatro; a fêmea e o macho; o céu e a terra; a noite e o dia; o alto e o baixo; o agudo e o grave; as cinco vogais; a linha melódica ascendente, a linha melódica descendente; a leveza e o peso; a abertura e o fechamento, tudo junto construindo a unidade na diversidade, e os dois animais se convertendo em signo emblemático de um tempo marcado pelo vigor de uma serena plenitude.

ANÁLISE

Agora podemos começar a leitura do poema.

Para fins de análise, quando me refiro a qualquer das quatro estrofes, incluo aí também o refrão.

Podemos dividir as quatro estrofes em dois grupos. Nas duas primeiras, apesar de já anunciada a ocorrência de uma perda, o discurso, ao recordar os bens perdidos, faz vibrar as notas de uma extinta felicidade, discretamente revisitada pela recordação. Já, as duas últimas estrofes estão completamente tomadas pela dor e pela tristeza, a terceira ocupa-se em narrar a catástrofe, e a quarta retrata o desalento e a insipidez da vida posterior ao dano sofrido.

A primeira estrofe, iniciando com a fala do vaqueiro pedindo a um homem que ele chama de doutor que lhe dê licença para contar-lhe sua história, insere este poema no grande ciclo de poemas em que Patativa coloca frente a frente o sertanejo, matuto, nordestino, e pobre, diante do seu Outro, o citadino, o doutor, cidadão bem situado, morador das grandes cidades, a maior parte das vezes cidades da região sudeste, destino preferencial dos migrantes

do sertão cearense. Todos os elementos acima elencados, caracterizadores destes dois segmentos nacionais contrastivos podem vir, nos poemas, combinada ou separadamente, mas sempre em pares antitéticos. Esta abertura do poema, as duas primeiras linhas, alude a uma circunstância da sociedade nacional que consiste na combinação das desigualdades de classe com as desigualdades regionais. Por isso, temos aqui, o vaqueiro dirigindo-se ao doutor; o Nordeste, berço do primeiro, e o Sul (Sudeste) terra do seu interlocutor e destino de chegada do migrante. A existência deste ciclo de poemas caracterizados pela invocação de um interlocutor deste tipo, se consideramos o poeta como porta-voz de sua gente, de seu povo, revela um anseio profundo de comunicação entre estes dois segmentos, entre o Brasil de baixo e o Brasil de cima. As vozes da lírica social deste poeta parecem estar em perpétua petição de diálogo.

Nos dois outros versos vem a exposição concisa daquilo que no presente constitui o motivo da infelicidade do vaqueiro: o viver em terra estranha. Na seqüência, os elementos em que se ancorava a felicidade perdida: a posse de um cavalo bom, gostar do trabalho e do canto do trabalho, o aboio, diariamente entoado com suas longas e comovidas vocalizações que antecedem o chamamento dos dois animais. E a estrofe termina com o aboio que traz pela primeira vez no corpo do poema os nomes da Vaca Estrela e do Boi Fubá.

A leitura do poema inteiro nos mostrará que nas demais estrofes o nome dos animais aparecerá sempre duas vezes e não apenas uma como agora. Uma vez, no interior da décima, e outra no refrão, enquanto que na primeira estrofe aparece apenas no refrão. Fazer a primeira referência ao nome dos animais ocorrer no aboio, equivale a introduzi-los em cena de forma atuante, viva, pois o primeiro aboio entoado procura ressuscitar no presente uma ação de trabalho cotidiana do passado.

A primeira estrofe indica-nos, aproximadamente, as coordenadas geográficas de onde, hoje, vive o vaqueiro, confinado ao desterro, diminuído, rebaixado, melancólico e triste. Mas

a figuração do seu sofrimento realiza-se por meio da evocação dos elementos constituintes do antigo estado de felicidade, por isto a estrofe é uma mistura de dor e alegria, alegria fugaz, apenas o instante em que a voz com seu sopro refaz a trajetória do paraíso ao exílio, com a breve passagem pelas estações do primeiro.

A segunda estrofe tem uma estrutura semelhante à primeira. Alterna a descrição da catástrofe com a rememoração da felicidade roubada. O “eu lírico” começa por indicar sua origem regional, o Nordeste, e esclarece que se hoje está tão longe dele não é por havê-lo renegado, ou seja, não migrou por espontânea vontade, foi a seca quem determinou. Foi ela que o tangeu de lá pra cá. O emprego do verbo tanger, no caso, contém uma ironia objetiva, a de ser um verbo também utilizado para descrever o trabalho do vaqueiro com o gado. Ao aboiar o vaqueiro tange o gado, levando-o de um lugar a outro, nisto consiste sua lida. A ironia está em que a seca rouba do vaqueiro o seu gado, matando-o, e rouba junto com o gado o seu trabalho, a sua ação tangerina, e, além disso, como se não bastasse, decreta que o vaqueiro agora é quem vai ser tangido. O verbo tanger não foi utilizado na primeira estrofe, em que o vaqueiro atua, fica apenas subtendido, e vai aparecer só depois, com um sabor de escárnio, impondo ao homem um destino de gado, condenado a errar e a lidar com escolhos ao invés de escolhas, espetado pelo aguilhão da necessidade mais chã. Isto vem na primeira metade da estrofe, a segunda retorna ao passado, e então surge um trecho com muito sentimento, denotado pelo uso de diminutivos e de possessivos impregnados de afeto pelo gado e pela vida de vaqueiro: “tinha”, “meu gadinho”, “minha bela”, “meu lindo”, e “tardezinha”. A sucessão de sons nasais, (o “i” três vezes seguido pelo dígrafo “nh”), faz com que um verbo no imperfeito (*tinha*) invista-se da aura de um diminutivo afetivo (*gadinho*), ou de um possessivo do mesmo teor (*minha*) ou até de um advérbio também no diminutivo (*de tardezinha*). Por fim, dois adjetivos, *bela* e *lindo*, contribuem para coroar esta passagem fortemente marcada pela função emotiva. Neste circuito de interações cerradas entre as

palavras, o efeito mais notável parece ser este, o de recair sobre o verbo conjugado no imperfeito (“tinha”) uma espécie de novo aspecto verbal, o de um verbo no diminutivo, ou seja, como se o emprego da forma verbal no passado, dado o contexto exposto, implicasse na incorporação de um grau de afetividade: *Lá eu tinha o meu gadinho/ Não é bom nem maginá,/ Minha bela Vaca Estrela,/ E o meu lindo Boi Fubá/Quando era de tardezinha/ Eu começava a aboiar....*

Se nas duas primeiras estrofes predominou o tempo verbal do imperfeito, na terceira vai predominar o pretérito perfeito, indicativo do caráter pontual dos fatos agora narrados, e que constituem o cerne da catástrofe. O emprego deste outro pretérito denota a chegada ao ponto de inflexão da narrativa, onde são divulgados os eventos que determinaram a mudança de estado na vida do personagem. A terceira estrofe contrasta com as duas anteriores pelo seu aspecto verbal, funções diferentes requerem tempos verbais diferentes, e contrasta, além disso, por carrear apenas emoções doloridas e atuação de forças destrutivas. A última palavra do primeiro verso desta estrofe presta-se para bem definir o seu conteúdo, de fato, tudo nela é medonho.

A seca medonha chega para destruir e matar: *Não nasceu capim no campo, /Para o gado sustentá* e em consequência adveio a catástrofe maior: *Morreu minha Vaca Estrela,/ Se acabou meu Boi Fubá/ Perdi tudo quanto tinha/ Nunca mais pude aboiar.*

Diante de versos tão simples e diretos, a emoção brota límpida e translúcida. E a máquina da paráfrase recua, cala. Que resta ao comentador? Talvez, olhando para a sucessão destas quatro linhas, e contemplando a disposição vertical das palavras iniciais de cada verso, anotar: *Morreu... Se acabou... Perdi... Nunca mais...* Sucessão de três verbos e uma locução adverbial. Cada verbo pontua e avança um espaço a mais na devastação, que não obstante ser externa vai penetrando o sujeito como um espinho e os seus efeitos passam do mundo exterior para o interior. Os dois primeiros verbos dizem da morte de um e outro animal. O par, o casal

extinguiu-se e com ele os pilares que sustinham a felicidade e o sentido da vida do vaqueiro. O terceiro verso dos quatro traz um verbo que se refere unicamente ao sujeito (*Perdi*), traduz a repercussão, a somatória dos anteriores no âmago da subjetividade. E sua expressão é nulificante, parece, ao chegar às raízes do Ser, tocar as raízes do Nada. Sem alarde nem grandiloquência, a expressão é hiperbólica na maneira direta com que expressa uma devastação de tamanha magnitude em termos tão simples: *Perdi tudo quanto tinha*. Simplicidade, concisão, um máximo de sentido em apenas quatro palavras, nas quais, outra vez, estão agrupadas as cinco vogais, retornando este índice da totalidade no momento mesmo em que a poesia vem afirmar a sua negação, a sua perda.

Conforme a divisão que propus no início da análise, as duas últimas estrofes se opõem às duas primeiras. Estas, ainda que alternando lamento e recordação, estão afinadas com um movimento de “ressurreição” do tempo passado. Já as duas últimas trazem sucessivamente o momento da ruptura, ou seja, a exposição dos eventos que encerram um ciclo da vida, fatos destrutivos, e o momento presente, posterior à perda, ao dano sofrido, um tempo sob a vigência de circunstâncias, novas, mas tidas como amargas pelo sujeito.

O desenvolvimento do poema situa nesta terceira estrofe o clímax da narrativa, aqui está a passagem mais dramática, o trecho que fala da seca e da morte do gado, fatos que determinam o desenraizamento do sujeito, confinante com a perda de sua identidade. Situa-se, pois, justamente nestes quatro versos o ápice da curva melódica ascendente da canção, em especial no verso que destacamos: *Perdi tudo quanto tinha*. A melodia realça esta posição enfática ao fazer coincidir o seu tom mais alto, mais agudo com o vocábulo *tinha* pra declinar logo em seguida no verso: *Nunca mais pude aboiar*. E para reforçar mais esta posição de destaque as três palavras anteriores são cantadas com a voz escandindo as sílabas, com uma segmentação rítmico-melódica, cujo corte é operado pelas consoantes em aliteração, casando a melodia com a escansão silábica. O desenvolvimento prossegue, segundo este padrão até a

sexta sílaba, quando então ocorre uma mudança. A sílaba tônica da palavra *tinha*, a sétima e última do redondilho é pronunciada de forma intensa e aguda, demorando-se a voz nela muito mais tempo do que em todas as anteriores.

O verbo “ter” conjugado no pretérito imperfeito, forma verbal para a qual converge a intensidade semântico-sonora do poema nesta terceira estância, é a reaparição de vocábulo que já aparecera no sétimo verso da primeira estrofe e no quinto da segunda, caso, este último, de que nos ocupamos atrás. Lá, por força da impregnação com uma série de palavras vizinhas, a forma verbal resultava imantada de uma afetividade que fazia o verbo assumir uma aura de diminutivo. Tal forma reaparece agora, no verso nove da terceira estrofe, mas submetida a um processo contrário, sendo despojada, esvaziada de toda aquela magia. Esta reaparição ecoa o trecho anterior como contraponto negativo dele, lá a plenitude, aqui a falta, a subtração, a destruição daquela antiga completude, substituída pelo vazio, pelo sentimento da perda e pela solidão. Esta solidão inclusive vai sendo construída verso a verso, seguindo aquela sucessão que anotamos atrás, *morreu...*, *se acabou...* são expressões que vão pontuando o despovoamento do mundo do vaqueiro, num processo em que a vida em volta vai desaparecendo e ele ficando cada vez mais sozinho, até culminar na solidão do exílio, circunstância mencionada na primeira e na última estrofes do poema. Se o segundo *tinha*, mergulhado no passado, acrescia-se, saía enriquecido do contato com as formas lingüísticas do entorno, este agora, no olho do redemoinho, no cerne da catástrofe, apresenta-se com uma feição de esvaziamento, de insulamento. Entre as duas aparições da forma verbal há um deslocamento do interior para o extremo final do verso, e, ao atingir esta posição, o vocábulo recebe da voz que canta uma inflexão aguda, com uma entoação prolongada da vogal tônica, processo de passionalização, em que a elevação de tom e o prolongamento do tempo de duração da vogal, configuram um grito de dor e lamento, descarnado até os ossos, grito de perda em forma de canto, para em seguida cair a voz na vala comum do verso seguinte onde

nos deparamos com dois advérbios que compõem a expressão mais completa daquilo que não tem mais volta, que foi perdido para sempre: *nunca mais*. Mas será mesmo assim? Após o *Perdi tudo quanto tinha*, diz o personagem: *Nunca mais pude aboiar*, como quem registra a última das perdas a do próprio canto. Só para imediatamente depois desmentir-se entoando mais uma vez o canto de aboio.

Sabe-se que a análise leva-nos a entrar em contato com várias camadas de significado sedimentadas no corpo do poema. É o caso desta contradição. O personagem que afirma que nunca mais pôde aboiar, mas logo a seguir abóia, o faz, naturalmente, em outro sentido. Uma leitura que não aderisse ao pacto proposto pelo autor tenderia a ler as quatro ocorrências do aboio todas elas igualmente postiças, igualmente fingidas, e em certo sentido o são, pois consistem na estetização de um canto de trabalho, mas o mais rico é perceber as nuances de significado que matizam algumas destas ocorrências no texto. Como o *never more* de Edgar Allan Poe no poema *O corvo*, este refrão de Vaca Estrela, Boi Fubá, em cada ocorrência tingem-se de um colorido particular, interagindo, respondendo de forma viva ao contexto da estrofe que o precedeu.

Na primeira estrofe, o refrão é exemplificativo, ao reproduzi-lo o personagem procura dar a conhecer a forma particular do seu antigo aboio, em cujos versos figuravam os nomes de seus animais queridos. O aboio neste ponto retorna como imitação da sua forma original, mais ou menos valendo por ela, no sentido de atualizar a própria função que ela desempenhava no passado. Imaginariamente o personagem por meio da recordação volta a se ver no passado e a revivê-lo no presente, como quem o ressuscitasse por alguns segundos.

A segunda ocorrência do aboio é muito semelhante à primeira, não tem mais o intuito de apresentação daquela, mas tem o forte caráter de uma revivescência de um canto de trabalho. Canto a um tempo dirigido ao gado e ao próprio sujeito que o entoa. Aqui como num processo onírico, o personagem vê-se outra vez tangendo os animais, mas o canto volta-

se para ele próprio também na medida em que sua função primeira, agora, parece ser a de transportar o vaqueiro sentimentalmente para o plano da felicidade perdida, fazendo-o experimentar outra vez as emoções passadas.

A terceira ocorrência é bem distinta das duas anteriores. Aqui, o discurso acabara de relatar a morte dos dois animais e, na medida em que o leitor sabe apenas o que o narrador conta, somente neste ponto ficamos sabendo dessas mortes, e só então o aboio deixa de corresponder, por absoluta impossibilidade, a um canto de trabalho, uma vez que não mais existem aqueles a quem ele se dirige. A partir de então ele assume novas funções dentro do texto. Parece neste ponto converter-se num refrão elegíaco, que evoca não mais o distante, mas o para sempre extinto, canto de tristeza que pranteia os animais mortos e um modo de vida que se acabou junto com eles. Mas também, curiosamente, significa uma reconquista da própria potência do sujeito, um índice de seu renascimento, pois ele sentia-se morto juntamente com o mundo perdido, mas eis que subitamente descobre-se vivo ao se contradizer, cantando, aboiando, imediatamente depois de haver afirmado que nunca mais pudera fazê-lo. O terceiro aboio é, portanto, pranto, evocação nostálgica do ausente, mas é também renascimento e reconquista de um poder que parecia perdido.

A última estrofe retoma elementos que foram semeados na primeira: o personagem no tempo desencantado do presente, vivendo numa terra que não é a sua. Neste lugar estrangeiro, sem mais os bens depositários do seu afeto, sem seu trabalho e sem as coordenadas de espaço que poderiam devolver-lhe sua imagem, o vaqueiro erra pela escuridão. No desterro, em que agora vive, alguma vez passa-lhe pela frente uma boiada e então as águas correm dos olhos. A imagem que se coloca diante de si é fonte de dor e nostalgia e faz dele um vidente e um cego; vidente porque a vida pôs outra vez à sua frente a imagem do gado, cego porque há uma diferença entre a imagem atual e a que ele mira com a visão da memória. Esta segunda, que lhe é tão cara, ele não pode mais ver com os olhos do corpo. E, então, entre as duas visões

opera-se uma fratura, instala-se um intervalo, abre-se uma fenda por onde jorram lágrimas, fruto da dor sentida pela distância intransponível entre o percebido e o perdido. A percepção faz ressuscitar no sujeito afetos adormecidos, a memória aflige-o com a consciência do que o tempo levou para nunca mais. A imagem presente, que tem diante dos olhos, é rebaixada em seu valor, porque é a imagem do um tempo vazio, onde o sujeito também acha-se rebaixado pelo perda e pelo desenraizamento. Já a imagem conservada na memória, é das duas a mais valiosa, evocação do ausente, e para sempre extinto, visão desafrontada da marcha do tempo e, portanto, suspensa acima do seu fluxo, pôde converter-se num símbolo da felicidade, em ícone de uma utopia a que o sujeito aspira infinitamente.

Uma anáfora nos versos 7 e 8, duplica o verbo *lembrar* antecedido do expletivo *me*: *Me lembro da Vaca Estrela/ Me lembro do Boi fubá*. E é a memória, ela mesma, uma duplicação dos seres e das experiências. É uma faculdade do espírito que põe a nossa disposição um duplo do vivido com o qual nos momentos ruptivos, nos momentos de perda, passamos a nos relacionar, pois aí parecem ficar em estado de latência e hibernação os genes ou o código de acesso à felicidade perdida. E então, em meio ao abandono e à desolação, num gesto de resistência, o homem luta e labuta para que a memória se converta em profecia.

Quem sente que tudo perdeu, acha-se despojado dos seus bens e atributos, e avança pelo deserto. Travessia marcada pela desnorteio e pela falta de pontos de referência, semelhante, por isso, a um caminhar na escuridão. E sentindo-se assim, o vaqueiro pela quarta vez abóia. Constituído por uma série de vocalizações, o aboio é em parte apenas voz, palavra sem palavras, vertigem em vez de linguagem, expressão suscitada pelas emoções intensas, avizinha-se do grito e do pranto, e é de fato uma síntese dos dois em forma de canto.

O vaqueiro, em seu trabalho, quando abóia, tece por meio de longas e demoradas vocalizações um fio sonoro, que serve para o gado como fio de Ariadne. Aboio, canto quase tátil que toca os seres no escuro dando-lhes a direção da marcha, indicando-lhes a posição

referencial do guia, constituindo-se em elemento coesivo, que com seu poder sedutor desarma os impulsos de fuga e fortalece o instinto gregário. O canto do vaqueiro estabelece as fronteiras fônicas de um território móvel, que é no limite o próprio corpo coletivo do rebanho em seus deslocamentos pelo campo.

Mas este quarto aboio, como o anterior, tem função diversa do canto de trabalho, de vez que já se operou a perda fundante de um novo tempo na vida do sujeito, que agora acha-se desenraizado, despojado dos seus bens e destituído de seu antigo status. Nestas circunstâncias seguramente é outra a sua função. Toda a carência de orientação que faz do aboio canto de trabalho e do vaqueiro guia do rebanho, é agora vivida pelo próprio sujeito, cuja viragem no destino, fez dele homem gado tangido de lá pra cá. E se de alguma forma estes aboios pós-dano sofrido significam uma retomada gradual de força pelo sujeito, e não unicamente pranto, é porque nesta altura o vaqueiro abóia para si mesmo. Tendo se desdobrado em dois, ele agora, ao recobrar o poder do canto, luta para retomar o controle de própria vida, transformando-se em vaqueiro de si mesmo, o homem guia do homem gado.

Seguindo de perto o último elemento mencionado, no verso anterior, deflagrado pela saudade do Nordeste, o aboio evoca a totalidade e a completude perdidas, primeiramente emergindo como resposta à lembrança da terra natal, aqui representada pela região, e também, evocando os dois animais queridos, casal emblemático, ícone da unidade na diversidade, símbolo da completude. Neste preciso ponto do poema, este canto assume um caráter de recolha com o qual o vaqueiro convoca-os para deles reapropriar-se simbolicamente, os elementos basilares de sua vida.

Se nos permitirmos digressões mais audazes, no pressuposto de que o símbolo alberga muitas camadas de significado, bastando o cuidado de evitar o puro exercício da arbitrariedade, podemos por caminhos concorrentes alargar o sentido da figuração no poema dos ícones da Vaca Estrela e do Boi Fubá e extrair destas imagens outros desdobramentos.

O poeta é sabidamente signatário e usuário de imagens hauridas na mitologia cristã. São muitos os poemas em que as teses por ele esposadas tiram seu fundamento da sua fé e desta mitologia. Veja-se, por exemplo, *Filosofia de um trovador sertanejo* em que a sua visão peculiar da tragédia da vida humana enxerta-se na cena bíblica do Gênese, no episódio da expulsão de Adão e Eva do paraíso.

Pergunto-me se nesta redução ao essencial operada no poema em que o gado de toda uma vida vaqueira e sertaneja é reduzido a um único par de elementos representativos do masculino e feminino, princípios opostos e complementares de cuja união tem origem a vida, se não haveria, nesta configuração, uma imagética sugerida por uma leitura da cena nuclear da história sagrada em que o hálito de mansos bois acalentava o recém-nascido humildemente acomodado numa manjedoura.

Os elementos da história sagrada apontam ostensivamente para a valorização da vida simples e humilde dos homens rústicos em cujo meio e ambiente o filho de Deus escolheu vir ao mundo. A sua humildade assume uma expressão extrema na circunstância de haverem seus pais tomado para ele como berço uma manjedoura, um simples tabuleiro onde se põe comida para os animais nas estrebarias.

Essa postura de humildade radical o é tanto em relação aos homens de vida simples, das classes mais modestas, quanto também em relação aos animais. Há na cena bíblica uma tríplice aproximação entre o divino, o humano e o animal, semelhante à comunhão que vimos no poema entre o vaqueiro e o gado, comunhão que tem na vivência partilhada da emoção trazida pelo aboio, seu elemento principal. O aboio com ser um canto situado na fronteira entre a pura voz, som em registro pré-semântico, e a palavra, constitui-se em uma espécie de produção fônico-lingüística situada em território fronteiro, podendo assim tanto falar ao homem quanto aos animais.

Com isto, tem o vaqueiro, nesta forma de expressão, algo daquela aproximação beatífica entre o humano, o animal e o divino que vamos encontrar na História Sagrada.

Vale citar, aqui, outro exemplo literário eloqüente dessa possibilidade de partilha ou comunicação entre homens e animais. Encontramo-lo em *O burrinho pedrês*, de Guimarães Rosa, na passagem em que o canto triste do menino pretinho, de tão triste põe os vaqueiros a chorar e depois inundando os bois de nostalgia, acende neles a querência dos seus pastos de origem, provocando por fim o estouro da boiada.

Podemos ainda imaginar que se o vaqueiro é guia dos animais, por outro lado precisa deles para constituir e preservar sua identidade como vaqueiro, e assim a relação entre os dois lados passa a ser de mão dupla. Homem e animais necessitam-se reciprocamente. Em certo sentido o casal de gado cria o vaqueiro, e por isto, depois que a Vaca e o Boi morrem, o sentimento de desolação que se apodera do homem é semelhante ao desamparo que resulta da orfandade. Tudo porque o vaqueiro, ao pranteá-los, põe-se na posição de quem recebia o amparo e o acalanto dos bois, semelhante ao que ocorria com o menino recém-nascido na História Sagrada.

Depois que morre, o casal do nosso poema viaja junto para o céu, e vai instalar-se bem no alto, cintilando como astro emblemático na constelação da memória. Situados fora do alcance do fluxo do tempo, transformados em estrela-guia do vaqueiro, não sabemos se eficaz ou ineficaz em sua função, agora, de talismã e caminho. Só o tempo, que continua a correr aqui na terra, poderá nos dizer em que medida conseguirá o sujeito reconstituir sua integridade e inteireza semeando, quem sabe, no território do desterro sua nova Pátria.

Mas entre tantas dúvidas, de todo o visto e ouvido, uma alegria nos fica, a da emoção destes versos comoventes, canção triste e dolorida, que figurando a trajetória da terra ao céu da Vaca Estrela e do Boi Fubá, desenha no horizonte das nossas Letras a cicatriz cósmica da migração nordestina.

Capítulo 5.

REPRESENTAÇÕES DO MUNDO DO TRABALHO:

O PUXADÔ DE RODA E OUTROS POEMAS

Ingém de Ferro

I

1 Ingém de Ferro, você
 2 Com seu amigo moto,
 3 Sabe bem desenvorvê,
 4 É munto trabaia dô.
 5 Arguém já me disse até
 6 E afirmou que você é
 7 Progressista em alto grau;
 8 Tem força e tem energia,
 9 Mas não tem a poesia
 10 Que tem um ingém de pau.

II

11 O ingém de pau quando canta,
 12 Tudo lhe presta atenção,
 13 Parece que as coisa santa
 14 Chega em nosso coração.
 15 Mas você, ingém de ferro
 16 Com este seu horroso berro,
 17 É como quem qué brigá,
 18 Com a sua grande afronta
 19 Você tá tomando conta
 20 De todos canaviá.

III

21 Do bom tempo que se foi
 22 Faz mangofa, zomba, escarra.
 23 Foi quem espursou os boi
 24 Que puxava na manjarra.
 25 Todo soberbo e sisudo,
 26 Qué governá e mandá tudo,
 27 É só quem qué sê ingém.
 28 Você pode tê grandeza
 29 E pode fazê riqueza,
 30 Mas eu não lhe quero bem.

IV

31 Mode esta soberba sua
 32 Ninguém vê mais nas muage,
 33 Nas bela noite de lua,
 34 Aquela camaradage
 35 De todos trabaia dô.
 36 Um falando em seu amô
 37 Outro dizendo uma rima,
 38 Na mais doce brincadêra,
 39 Deitado na bagacêra,
 40 Tudo de papo pra cima.

V

41 Esse tempo que passo
 42 Tão bom e tão divertido,
 43 Foi você quem acabo,
 44 Esguerado, esgalamido!
 45 Come, come interessêro!
 46 Lá dos confins do estrangêro,
 47 Com seu baruido indecente,
 48 Você vem todo prevesso,
 49 Com históra de progresso,
 50 Mode dá desgosto a gente

VI

51 Ingém de ferro, eu não quero
 52 Abatê sua grandeza,
 53 Mas eu não lhe considero
 54 Como coisa de beleza,
 55 Eu nunca lhe achei bonito,
 56 Sempre lhe achei esquisito,
 57 Orguioso e munto mau.
 58 Até mesmo a rapadura
 59 Não tem aquela doçura
 60 Do tempo do ingém de pau.

VII

61 Ingém de pau! Coitadinho!
 62 Ficou no triste abandono
 63 E você, você sozinho
 64 Hoje é quem tá sendo dono
 65 Das cana do meu país.
 66 Derne o momento infeliz
 67 Que o ingém de pau levou fim,
 68 Eu sinto sem piedade
 69 Três moenda de sodade
 70 Ringindo dentro de mim.

VIII

71 Nunca mais tive prazê
 72 Com muage neste mundo
 73 E o causadô de eu vivê
 74 Como um pobre vagabundo,
 75 Pezaroso, triste e perro,
 76 Foi você, ingém de ferro,
 77 Seu safado, seu ladrão!
 78 Você me dexô à toa,
 79 Robou as coisinha boa
 80 Que eu tinha em meu coração!

Ingém de Ferro

Nestas oito estrofes de dez versos, aparece outra vez o esquema de rimas *a b a b c c d e e d*, rico de variação, e favorito do poeta uma vez que a décima, assim configurada, é a campeã absoluta em número de ocorrências na sua obra. A riqueza a que me refiro, pode ser melhor visualizada, segmentando a estrofe em três partes. Os quatro primeiros versos trazem rimas intercaladas *a b a b*, segue uma parêntese, e os quatro últimos versos têm rimas interpoladas *d e e d*. Como se tivéssemos duas quadras com dois esquemas diferentes separados por um dístico. No entanto, esta não é a segmentação que traduz melhor a pontuação que com maior frequência acomoda as orações e períodos na décima. Olhando deste ponto de vista, a estrofe se segmenta numa quadra seguida de uma sextilha. É o caso, por exemplo, das estrofes um, dois, três e cinco. As demais assumem outras três pontuações distintas. Todas elas pertinentes, na medida em que a estrofe é de fato décima e não outra coisa qualquer, e, portanto, pode acolher esta multiplicidade de arranjos sintáticos dentro dos seus limites. Fique, porém, o registro do tipo mais frequente de pontuação:

O ingém de pau quando canta, Tudo lhe presta atenção, Parece que as coisa santa Chega em nosso coração./
Mas você, ingém de ferro Com esse seu horroroso berro, É como quem qué brigá, Com sua grande afronta Você tá tomando conta De todos canaviá./

Esta estrutura rimicamente variada tem um capricho artesanal que lembra a sofisticação das rendas e labirintos das bordadeiras cearenses. É de uma perspectiva arcaica semelhante que Patativa vai bordando o desenho dos seus versos. Elabora seu canto numa forma estrófica das mais exigentes. *Ingém de ferro* tem uma misto de suavidade e susto, é como os galhos desfolhados da caatinga recobertos pela lã das palavras, quando louva, e,

quando, dialeticamente, urra de dor, deixa à mostra os espinhos agrestes, das rosas arrancadas; é elogio de práticas sociais gregárias e é, no mesmo tempo, impreciação contra a civilidade corrosiva e mal assimilada trazida na forma malquista de um progresso perverso.

O poema consiste numa crítica às mudanças nas relações de trabalho decorrentes da introdução do motor elétrico nos engenhos de rapadura. O progresso, representado pelo motor, é visto como força inimiga, invasora e destrutiva dos laços de cordialidade e fraternidade, assim como nocivo à própria qualidade de vida e ao ambiente de trabalho. O progresso extermina a poesia e a camaradagem vigentes nos antigos engenhos de pau, puxados pela força dos bois, agora substituídos pela eletricidade. Estabelece-se uma oposição entre progresso e poesia, entre a energia do motor e a força dos bois, entre o berro horroroso da máquina e o canto melodioso do velho engenho de pau.

Após o ataque à mal-amada tecnologia, o poeta conta como era divertido e prazeroso o ambiente do engenho durante a jornada produtiva, havia lugar para conversa, recitação de trovas, flerte entre rapazes e moças, num trabalho que parece transcorrer sem esforço, humanizado em sua adequação e ajustamento ao ritmo do homem; humanizador, na medida em que sendo meio de sobrevivência, dá ensejo também a trocas afetivas e à formação de laços entre as pessoas. Este clima fraternal e benfazejo aproxima a tal ponto labor, convivência, alegria e diversão que, usando uma fórmula do próprio poema, o trabalho converte-se numa *doce brincadeira*. E o adjetivo *doce* quadra bem, empregado a propósito de uma unidade produtiva onde se produz mel de cana e rapadura, num outro tipo de afinidade, agora entre o produto do trabalho e o sentimento de satisfação e agrado que toma conta dos trabalhadores em decorrência do modo como produzem.

A impreciação contra a engenhoca abominável vem junto, e em contraste, com a recordação doce e amorosa do sonoro engenho de pau. Enquanto este canta trazendo ao

coração do homem as coisas santas, aquele, invasivo e tirânico, com seu horroroso berro, é encontro marcado com a briga e a afronta.

A personificação do *ingém de ferro e seu amigo motô* chega por meio de repetidas adjetivações e predicações consignadas por termos costumeiramente associados à volição e à intencionalidade próprias de um sujeito humano: o engenho de ferro é *progressista*, mas não tem poesia; *quer brigar e faz afronta*; *tá tomando conta* de todos os canaviais; *faz mangofa*, *zomba e escarra*; *é soberbo e sisudo*; *quer governá e mandá em tudo*. Todas estas são expressões que carregam um vetor de responsabilidade. É importante assinalar este processo intenso de personificação das forças adversárias, porque tudo passa a ter uma ressonância afetiva e pessoal, inclusive os próprios meios de declarar sua oposição ao estado indesejável como também as estratégias para combatê-lo. Sirva-nos de exemplo esta expressiva passagem:

(Você... Ingém de ferro)

Qué governá e mandá em tudo
É só quem qué ser ingém.

A maneira como o poeta fala ao engenho, acusando-o de querer governar e mandar em tudo, reveste-se de uma fórmula que usamos para nos dirigir a uma pessoa, sobretudo, com complemento deste tipo: *é só quem quer ser engenho*. Neste caso a personificação se faz por meio do uso do pronome “quem” utilizado para pessoas ou coisas personificadas. E este “quem” faz-se seguir do verbo querer, expressão própria da vontade. Esta frase “*é só quem quer ser*” costuma ser dita quando queremos acusar alguém de soberba, de excessivo orgulho que o leve a pretender ser o único, a monopolizar o direito ou a posse sobre alguma coisa. Sabemos que é exatamente disso que o eu lírico acusa o engenho de ferro, da sua soberba ao roubar a vida aos velhos engenhos de pau. E a expressão não deixa também de possuir uma graça particular ao dizer a um engenho que a sua falta, o seu pecado é o de querer ele ser,

justamente, engenho, só que de uma forma excludente. Tamanha pessoalização na relação com a força adversária tem como consequência um ataque em bases afetivas, o sujeito vingasse desta soberba toda, desta invasividade, declarando ao engenho o seu desamor por ele:

Você pode tê grandeza
E pode fazê riqueza,
Mas eu não lhe quero bem

Se o engenho de ferro é personificado, o engenho de pau, mais que isso, é humanizado, ele chega a possuir o dom do canto; atributo que também é próprio do poeta. Este processo de projeção de valores humanos nos meios pelos quais o homem se vale para produzir sua existência, no caso do engenho de pau cria um interessante deslocamento. Tão rico é o circuito de bem-estar que gira em volta dele e em consequência do seu funcionamento, que quase podemos dizer que o engenho de pau tem na produção de valores de uso um subproduto, enquanto, falando utopicamente, sua função precípua seria a constituição de uma atividade propiciadora de relações fraternais e momentos de convivência humanizadora.

É curioso que na imprecação contra o motor, ao lado das práticas sociais e modos de convivência que ele destrói, o aspecto mais lamentado pelo poeta seja o seu barulho. O ruído da máquina inviabiliza a comunicação, impossibilita a conversa entre os trabalhadores, e fere assim uma dimensão especialmente cara à poesia, a da sonoridade, o lugar do canto, usurpado pelo berro do *diabo* da invenção.

Se, como acabamos de ver, o engenho de pau adquire o dom do canto, se sonoriza, quase humanizando-se, verifica-se um tão profundo intercâmbio entre o eu lírico e o engenho, de tal forma a subjetividade do poeta identificou-se com o engenho de pau que a certa altura ele nos conta como termina por converter-se num destes engenhos: *Derne o momento infeliz/ Que o ingém de pau levou fim/ eu sinto sem piedade/ três moenda de saudade / ringindo dentro de mim.*

Aqui outra vez, temos na comunhão amorosa do poeta com o objeto de sua afeição, na transformação do seu ser, simultaneamente, em engenho e matéria prima da moagem, a metáfora de um corpo que ao se entregar em sacrifício, se matamorfoseia, num ato de resistência, no próprio alimento de que o privam.

Ingém de ferro tem na obra de Patativa do Assaré, poderíamos dizer um duplo. Trata-se do poema *Puxadô de roda*. Os dois poemas se completam de forma admirável, sua temática é praticamente a mesma, como se verá. O segundo poema que veremos a seguir é mais extenso, e pode assim desenvolver de forma mais minuciosa outros aspectos contidos no tema e no dilema envolvendo tradicionalismo e modernização.

O Puxadô de Roda

I

1 Seu moço, eu peço perdão,
 2 Não tenha raiva de mim,
 3 Mas a civilização
 4 Faz coisa que eu acho ruim;
 5 Os engenheiro mecano,
 6 Francês, inglês, mericano,
 7 Se larga de seus coidado
 8 E faz certos objetos
 9 Pra buli com quem tá queto
 10 No seu canto, sossegado.

II

11 Eu sei que seu moço dêxa
 12 Eu contá minhas razão,
 13 Pois eu tenho munta quêxa
 14 Da tá civilização.
 15 Escute, que eu vou dizê
 16 Promode o senhô sabê,
 17 E tê bem conhecimento
 18 Do bicho que me incomoda:
 19 Eu sou puxadô de roda,
 20 De roda de aviamento.

III

21 Sim, senhô, sou puxadô.
 22 Naquele tempo passado,
 23 Por todos agricultô
 24 Da serra eu fui percurado.
 25 Vivía sem aperreio
 26 Sempre pegando no vêio,
 27 Mais o Chico da Ventura
 28 Nós era vê dois Sansão,
 29 De camisa de argudão
 30 Amarrada na cintura

IV

31 Sei que o senhô não conhece
 32 E também não adivinha
 33 O ilugio que merece
 34 Uma casa de farinha;
 35 Pois seu dotô tem vevido
 36 Na capitá, invorvido
 37 Na política danada,
 38 Discuçando na Sembréia,
 39 Não pode tê boa idéia
 40 Do que é uma farinhada

V

41 Pois bem, um aviamento,
 42 Quando pega a trabaia,
 43 É o mió divertimento
 44 Que se pode maginá,
 45 É a mió distração,
 46 Tudo ali é união,
 47 Prazê, alegria e paz,
 48 Só se conveça em amô,
 49 Pois todos trabaiaadô
 50 É sempre moça e rapaz.

VI

51 Sinto o meu corpo gelá,
 52 Meu coração triste chora
 53 Quando eu pego a me lembrá
 54 Das farinhadas de otrora,
 55 Quando a roda eu sacudia,
 56 Que ela zinia, zinia,
 57 Zinia como um pião,
 58 E tão depressa rodava,
 59 Que a gente não divurgava
 60 Se ela tinha vêio, ou não.

VII

61 Gritando e dizendo graça,
 62 Cantando e a jogá potoca,
 63 Eu fazia virá massa
 64 Um putici de mandioca;
 65 Não tinha quem me agüentasse,
 66 Desmancha que eu trabaiasse
 67 Corria com bom despacho;
 68 Digo sem acanhamento,
 69 Pra roda de aviamento,
 70 Seu moço, eu sou cabra macho!

VIII

71 Hoje tá tudo mudado,
 72 Tudo que é bom leva fim,
 73 Porém naquele passado
 74 Eu me orguiava de mim!
 75 De todos trabaiaadô
 76 Da desmancha, o puxadô,
 77 Com sua força aprovada,
 78 É sempre o mais preferido,
 79 E tombém o mais querido
 80 Do povo da farinhada.

IX

81 O puxadô não tem móca
 82 É tratado com amô,
 83 Rapadêra de mandioca
 84 É doida por puxadô!
 85 As vez inté eu pensava
 86 Que o meu coração virava
 87 Mandioca e macachêra,
 88 E as raiz era cevada
 89 Por as tarisca amolada
 90 Dos óio das rapadêra

X

91 Seu moço, aquelas serrana,
 92 Com os seus quicé na mão,
 93 Quando elas bate as pestana,
 94 Ninguém esmorece não!
 95 Fica tudo corajoso,
 96 Inté mêmro o preguiçoso
 97 Pode crê como trabaia
 98 Munto mais de que o moinho,
 99 Com o oiá e o carinho
 100 Daqueles anjos de saia.

XI

101 Quem nunca passou na serra
 102 Um tempo de farinhada,
 103 Perdeu a vida na terra,
 104 Do mundo não gozou nada;
 105 Pois ali, as cuzinhêra,
 106 Rapadêra e lavadêra,
 107 É cada quá mais contente,
 108 Dando risada gostosa,
 109 Alegre e dizendo prosa,
 110 Jogando casca na gente.

XII

111 Nunca mais se desarrancha
 112 De minha arma dolorida
 113 A derradêra desmancha
 114 Que eu trabaiei nesta vida;
 115 Véve no meu pensamento
 116 Nem gozo nem sofrimento,
 117 Do meu peito não desterra
 118 A lembrança de maroca,
 119 Rapadêra de mandioca,
 120 A fulô da nossa serra.

XIII

121 Maroca era munto nova,
 122 Mas ah serrana interada!
 123 Ela dava boa prova
 124 De muié ajuizada.
 125 Além de simpate e bela,
 126 Parece que Deus fez ela
 127 Mode sabê trabaia;
 128 Tinha jeito e tinha dote,
 129 Sozinha dava capote
 130 Pra duas muié rapá.

XIV

131 Além de trabaiadêra,
 132 Tinha o caboge tombém
 133 Dessas moça feiticêra
 134 Que todo mundo qué bem;
 135 Era uma dessas serrana
 136 Que a fidarga praciana
 137 Nos traço não arremeda,
 138 Aquele anjinho composto,
 139 Se era bem feito de rosto,
 140 De corpo dizia -- Arreda !

XV

141 Quem tivesse reparando
 142 Nessa franga de muié,
 143 O corpo se balançando
 144 No compasso do quicé,
 145 Via no lugá dos peito
 146 Dois catombinho bem feito,
 147 Ficando assim parecido
 148 Com dois pombinho fromoso,
 149 Com seus biquinho teimoso
 150 Querendo furá o vestido.

XVI

151 Parecia essa serrana
 152 Uma santinha da igreja,
 153 Não havia praciana,
 154 Praiana nem sertaneja
 155 Pra tê a beleza dela;
 156 Era a mais linda donzela
 157 Desta nossa redondeza,
 158 Pois das casa de farinha
 159 A Maroca era a rainha,
 160 No trabaio e na beleza.

XVII

161	Seu moço, fique ciente	195
162	Que as farinhada dagora	196
163	Tudo é triste e deferente	197
164	Das farinhada de otrora.	198
165	Me lembro, nome por nome,	199
166	Das muié, tombém dos home;	200
167	Zé Reimundo era o fornêro,	201
168	E alegrava o povo todo	202
169	Pegado no pau do rodo	203
170	Cantando o Macambirêro.	204

XVIII

171	"--- Eu vou contá minha histora,	205
172	Ninguém diga que é mentira,	206
173	Inda ontem eu vi um véio	207
174	Lavradô de macambira.	208
175	Macambira é bom, é bom,	209
176	Lavradô de macambira".	210

XIX

177	"--- O véio Macambirêro	211
178	Vivia quage na tira,	212
179	Porém hoje quebra arpaca,	213
180	Palitó e gasimira,	214
181	Chapéu dino aguaribado,	215
182	Sapato de sola e vira".	216

XX

183	"A muié do Macambira	217
184	Morava em casa de paia,	218
185	Só não se botou a tudo	219
186	Pruque não tinha uma saia,	220
187	Porém hoje anda trajando	221
188	Seu vestido de cambraia".	222

XXI

189	"A muié do Macambira	223
190	Não tinha nem cabeçaõ,	224
191	Porém hoje anda enfeitada	225
192	De vestido de balão,	226
193	Sapato de ringidêra,	227
194	Luva de seda na mão".	228

XXII

195	Esta e mais ôtas cantiga
196	Cantava o alegre fornêro,
197	Enquanto a serrana amiga,
198	Namorada do prensêro,
199	Se rindo e dizendo graça,
200	Ia penerando a massa
201	Arva, cherosa e macia,
202	Assim, ao noivo ajudando,
203	Um segredo lhe contando
204	Que só os dois entendia

XXIII

205	Eu trago tudo guardado
206	Na minha imaginação,
207	Inté um véio engraçado,
208	O Guilherme Botijão;
209	Este não era empregado,
210	Pois já tava fraquejado,
211	Era véio munto idoso,
212	Pra trabaia não servia,
213	Mas porém ele sabia
214	Munta histora de trancoso.

XXIV

215	Era alegre sem lundu,
216	Valia a pena se vê,
217	Sempre comendo beiju,
218	Tapioca e manuê,
219	Dizia, nas suas fala,
220	Que era da Serra das Bala,
221	Que fica nos Inhamuns;
222	Este véio prazentêro
223	Tinha oitenta e dois janêro
224	Escanchado no tum-tum.

XXV

225	Mas eita véio sabido!
226	Ele sabia de có
227	Munto caso sucedido
228	No Crato e tombém no Icó.
229	Naquele tempo passado
230	Sentou praça e foi sordado.
231	Sempre vivia a contá
232	Que tinha sido valente,
233	Matou inté munta gente
234	Na guerra do Paraguá.

XXVI

235 Meu peito ainda parpita
 236 Cheio de recordação
 237 Dessas histora bonita
 238 Que contava o Botijão.
 239 Mas hoje, nas farinhada,
 240 Nem histora, nem toada,
 241 Nem mêmo adivinhação,
 242 Tudo é tristeza e deslêxo,
 243 E eu, seu moço, só me quêxo
 244 Do diabo da invenção.

XXVII

245 Seu moço, uma farinhada
 246 Foi durante a minha vida
 247 A coisa mais animada,
 248 Mais boa e mais divertida
 249 Que eu já encontrei na terra;
 250 Mas quando chegou na serra
 251 O danado do motô,
 252 Este estrangêro enxerido,
 253 Fazendo grande alarido,
 254 O meu prazê se acabou.

XXVIII

255 Hoje a serra tá mudada,
 256 Uma desmancha não presta;
 257 De premêro, a farinhada
 258 Pra mim era a mió festa,
 259 Mas perdi todo o prazê
 260 Quando vi aparecê
 261 Esta horrive novidade
 262 Fazendo um doido baruido,
 263 Cheio de impero e de orgúio,
 264 Fedendo à civilidade.

XXIX

265 Era boa a vida minha,
 266 E o tempo, não era mau,
 267 Quando as casa de farinha
 268 Só tinha roda de pau.
 269 Quando os galo miudava,
 270 Os trabaiaadô já tava
 271 Cantando suas toada,
 272 Mas o diabo da ingresia
 273 Tirou toda poesia
 274 Que havia nas farinhada.

XXX

275 Com aquela berradêra,
 276 Foi tudo perdendo a fé,
 277 Arguma das rapadêra
 278 Abandonaro os quicé.
 279 Dêrne o premêro momento
 280 Que entrou nos aviamento
 281 O danado do motô,
 282 A encantadora Maroca
 283 Nunca mais rapou mandioca,
 284 Com pena dos puxadô.

XXXI

285 Motô, tu é um castigo!
 286 Bicho feio, sem futuro,
 287 Sou sempre o teu inimigo,
 288 Te dou figa e desconjuro
 289 Do mestre que te inventou,
 290 Mode este teu pôpôpô,
 291 Que aborrece e que incomoda.
 292 Ninguém vê mais os caboco
 293 Que gritava dando soco,
 294 Puxando os vêio da roda.

XXXII

295 Tu é o pió instrumento
 296 Que já fizeram na terra,
 297 Acabou o divertimento
 298 De riba de nossa serra;
 299 Eu morro e não te perdô,
 300 Safado, eu te amaldição
 301 Com toda a tua zoadá,
 302 Em nome das rapadêra,
 303 Lavadêra e cuzinhêra
 304 Das alegre farinhada.

O Puxadô de roda

O Puxadô de roda é um poema irmão de *Ingém de ferro*, ambos têm o mesmo tema. Condenam a modernização e o progresso representado pelo motor, lamentam um passado em extinção e rememoram uma temporalidade arcaica, pré-moderna, com a qual a voz lírica se identifica. No *Ingém de Ferro*, o cenário é um engenho de rapadura, em *O Puxadô de roda*, é uma casa de farinha. Nos dois ambientes a introdução do motor determina o fim de condições de trabalho costumeiras, arcaicas e pré-capitalistas, consideradas mais humanas e agradáveis, e fomentadoras de laços de afetividades entre os trabalhadores.

Além da diferença de tamanho, *O Puxadô de roda* com seus 304 versos é quase quatro vezes mais extenso que *Ingém de Ferro*, os dois poemas diferem também na estratégia de elocução. No *Ingém de Ferro* o eu lírico pode representar a voz do próprio poeta, evocando e descrevendo as coisas que passaram e amaldiçoando a mudança, e tudo isso é feito por meio de uma fala que ssimultaneamente ataca a tecnologia e a toma como a instância da interlocução. O discurso é uma investida contra o motor dirigida a ele próprio. A máquina é o outro, o tu, o interlocutor, mudo para as queixas do poeta, mas exacerbadamente ativo em sua atuação feroz, alienante, barulhenta e nociva.

N’*O Puxadô de roda* quem nos fala é um antigo trabalhador das casas de farinha. O poema tem um plano geral muito parecido com o outro, dividindo-se em queixa e lamentação, descrição e apologia do tempo passado, condenação e denúncia da infelicidade do presente. Porém, enquanto *Ingém de Ferro* prioriza a queixa e o enfrentamento do sujeito contra a modernização, *o Puxadô de roda* espraia-se mais longamente na rememoração do passado, do *modus vivendi* extinto, descreve minuciosamente as relações fraternas e cordiais entre os trabalhadores e faz desta ressurreição do passado, uma forma de resistência por meio da memória. O poeta desenha personagens e rememora eventos em que repontam algumas

criaturas identificadas por nomes próprios: Chico Ventura, Zé Raimundo, Guilherme Butijão e Maroca.

Os dois poemas são crítica, imprecisão e protesto contra formas de progresso que acirram e consolidam a alienação do trabalhador. Esta queixa vem geminada à apologia de um tempo pré-industrial em que o modo de organização do trabalho dá espaço a uma viva interação que comporta camaradagem e afetividade mesmo durante o tempo dispendido na realização das tarefas. Para compor o canto onde se defrontam essas duas temporalidades, o arcaico e o moderno, o poeta lança mão da redondilha maior e da estrofe de dez versos, respectivamente a métrica e o modelo estrófico predominantes em sua obra. Dos 271 poemas que compôs em décimas, e que variou segundo três tipos de esquemas rítmicos, nada menos que 110 seguem o esquema de rimas do tipo A, que é o aqui utilizado: a b a b c c d e e d. Os dez versos formam cinco pares diferentes rimando entre si e tais pares combinam-se ao longo da estrofe de três modos distintos, a primeira quadra são rimas alternadas, em seguida uma parêntese, e depois outra quadra com rimas interpoladas, tudo articulado unitariamente, realizando um encaixe exato entre o que tem *para ser dito* e a *dicção*. A leitura flui célere, sem tropeço, não há solução de continuidade, o entrelaçamento das rimas exigido pela forma fixa das estrofes em nenhum momento constitui entrave, muito pelo contrário harmoniza-se saborosamente com os volteios sintáticos do fraseado, com as orações se encandeando num movimento dançante e lesto, figurativizando o tirocínio, a agilidade e o desembaraço do trabalho coletivo.

Segmentação do texto

O poema, movendo-se entre generalização e concretização, tem uma estrutura dividida em três partes. Da 1ª até a 11ª estrofe, o poeta traça uma ilustração mais ou menos panorâmica do que eram as farinhadas de outrora e a tristeza em que se converteram as atuais; isso é mostrado de um ponto de vista genérico, mais ou menos distanciado, como uma exposição em

tese, sem menção a uma ocorrência singular. Da décima segunda em diante, o método de desenvolvimento passa a ser mais concreto, recorre-se à evocação de eventos singulares, encena-se a ocorrência de uma farinhada acontecida, muito bem demarcada pela presença da cabocla Maroca. Daí por quatro estrofes o poeta ocupa-se deste assunto, as estrofes seguintes desta mesma parte (da 16ª até a 26ª) podem estar ligadas ainda ao mesmo acontecimento ou a ocorrências semelhantes, sempre no âmbito do concreto, trazem as figuras do forneiro Zé Raimundo e seu hábito de cantar durante o trabalho, e Guilherme Botijão, contador de histórias. Só depois da evocação desses personagens, o narrador, nas sete últimas estâncias passa novamente a falar de uma maneira genérica sobre o tema. São estas, portanto, as divisões: da 1ª até a 11ª, tratamento genérico; da 12ª até a 26ª, tratamento concreto (evocação de acontecimentos passados); da 27ª até a 32ª, de novo o tratamento genérico para concluir.

1 º SEGMENTO – da 1ª até a 11ª estrofe.

Com relação à **primeira parte**, há dois aspectos a destacar. Ela se subdivide em dois blocos. O primeiro constituído pelas quatro primeiras estrofes tem seu eixo na função fática. É aí que o narrador abre o diálogo, pedindo licença, apresentando-se, advertindo seu interlocutor sobre o estranhamento que seu ponto de vista possivelmente causará, tudo isto acha-se concentrado nestas quatro primeiras estrofes, que armam, assim, o cenário para uma dialogia entre dois territórios; ficam assinaladas a existência de dois pontos de vista, o do trabalhador e o do doutor, ocupantes de dois espaços, o campo e a cidade. Por trás destes marcos acena a verdadeira polarização entre o arcaico e o moderno, entre o tradicionalismo e a modernização. Na quarta estrofe, por fim, o narrador, considerando a condição de cidadão do seu ouvinte e por sabê-lo ignorante das coisas do sertão, resolve explicar-lhe como funciona e em que consiste uma farinhada. Explicação necessária porque já traz em seu bojo as coordenadas que vão contextualizar para o outro as razões de sua queixa contra a inovação tecnológica.

Neste novo trecho, agora da 5ª até a 9ª estrofe, o narrador descreve a farinhada, sempre no foco genérico mencionado, mas adotando um movimento de alternância. Numa estrofe ele volta ao passado, coloca-se dentro dele como se o passado estivesse acontecendo agora, simultâneo ao momento da fala. Na estrofe seguinte, ele desloca-se para o hoje verdadeiro, o presente infeliz, e então, a partir daí, evoca o passado extinto. Esse segundo método expõe a ferida, realça a crise vivida pelo sujeito, expõe o conflito entre os dois tempos, o passado como monumento e a sua ruína no presente. Talvez pudéssemos chamar o primeiro caso de presentificação e o segundo de lembrança, o uso destes dois termos pode ser útil para indicar uma maior viveza e intensidade no primeiro caso (presentificação) e um atenuamento ou perda de nitidez no segundo (lembrança), por conta do afastamento do enfoque adotado. Podemos ilustrar cada tipo com essas duas passagens:

5ª estrofe (presentificação):

Pois bem, um aviamento,
Quando pega a trabaiaí,
É o mió divertimento
Que se pode imaginá,
É a mió distração,
Tudo ali é união,
Prazê, alegria e paz,
Só se conveça em amô,
Pois todos trabaiaadô
É sempre moça e rapaz.

Iniciando por um gesto verbal de engate no presente “*quando pega a trabaiaí*”, estão também no presente os demais verbos: ser e conversar.

6ª estrofe (lembrança):

Sinto o meu corpo gelá,
Meu coração triste chora
Quando eu pego a me lembrá
Das farinhadas de otrora,
Quando a roda eu sacodia,
Que ela zinia, zinia,
Zinia como um pião,

E tão depressa rodava,
Que a gente não divurgava
Se ela tinha vêio, ou não.

Neste trecho, estão no presente apenas o mal-estar e a tristeza, enquanto no imperfeito vêm narrados todos os demais fatos, já convertidos em coisa vivida. Significativo: enquanto lá em cima o engate é “*quando pega a trabalhar*”, no segundo caso, o engate é feito com o mesmo verbo, mas o complemento agora é a memória e não a ação: “*quando eu pego a me lembrar*”. E nesta alternância de presentificação e lembrança, prossegue o poema da quinta até a nona estrofe. Quinta, sétima e nona mostram o passado vivido como presente, processo de presentificação; sexta e oitava olham o passado a partir do presente, é a lembrança, ou rememoração, carregada de nostalgia e angústia.

A décima e décima primeira estâncias têm um ar de fecho desta primeira parte, a última inclusive possui um tom judicativo, sentencioso, como um juízo que se apura sobre o que foi exposto:

Quem nunca passou na serra
Um tempo de farinhada,
Perdeu a vida na terra
Do mundo não gozou nada;

2º SEGMENTO – da 12ª até a 26ª.

A **segunda parte** do poema começa na 12ª estrofe. Tem início aí a recordação de eventos coletivos de que o narrador tomou parte, esta rememoração tem por destaque três personagens, evocados por nomes próprios: Maroca, Zé Forneiro e Guilherme Botijão. Até a 26ª estrofe estamos no âmbito da representação de acontecimentos “empíricos” e particulares, conforme foi dito.

Em todo este trecho realiza-se o trabalho mais concreto de ressurreição do passado. Além do capricho e da minudência da evocação, há um cuidadoso inventário dos valores positivos que justificam a preferência do personagem pelo modo arcaico de vida e produção. Há, entre outros, três elementos aí desenvolvidos que reafirmam a positividade de certos valores em processo de desaparecimento. Nas quatorze estrofes desta segunda parte, o poeta estrutura seu canto em torno de três eixos: a mulher, o canto e a narrativa, cada um destes motivos está associado a um daqueles três personagens identificados pelos nomes próprios. Assim desenvolve-se o trabalho de composição em torno de cada um dos três eixos que remetem a valores que lhe estão subjacentes: 1) **Maroca**: a presença e a importância da mulher partilhando com os homens o trabalho; o elogio da sua graça e da sua beleza, e o efeito revigorante dos afetos e da companhia feminina para os homens, insuflando-lhes disposição, alegria, bom-humor; 2) **Zé Forneiro**: o canto que entretém e atenua a fadiga do trabalho; neste caso como no anterior temos a fruição de uma vivência lúdica e estética, agora proporcionada pelo canto do trabalhador encarregado de cuidar do forno; 3) **Guilherme Botijão**: as curiosas narrativas do velho homem, histórias de *trancoso* e casos acontecidos, um amplo repertório que o ancião compartilha com os trabalhadores, ele que já não trabalha mais por causa da idade, continua, no entanto, desempenhando uma valiosa função, de levar divertimento aos companheiros, e enquanto o faz vai comendo beiju, tapioca e manuê que os outros produzem. Isto é, em linhas gerais, um resumo da segunda parte.

3º SEGMENTO – da 27ª até a 32ª estrofe.

A **terceira parte** arremata com a última referência às histórias do velho Botujão e lamenta a tristeza em que se converteu o trabalho, enumerando os divertimentos, os agrados e a satisfação que desapareceram do ambiente. Por fim, ao modo de uma conclusão ou recolha o poeta reafirma seu desgosto, as razões para tanto, sua ojeriza ao motor, denunciando a origem

estrangeira da máquina, o que contribui para conotar seu caráter invasor e coercitivo. Se o trecho anterior gravitava em torno da beleza, antagonicamente agora o que se destaca é o barulho e a feiúra da invenção tecnológica da qual o sujeito declara-se irredutível inimigo.

ANÁLISE DO TEXTO

Primeira parte

A modernização é vista como resultado de ingerência estrangeira na sociedade nacional e local, o narrador quando maldiz a invenção tecnológica menciona três nacionalidades como possíveis origens daquele invento inoportuno:

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

Os versos até a quarta estrofe expõem o problema e instituem como interlocutor, certo moço, também tratado por senhor, homem da cidade; circunstância que nos permite apreender uma teia de relações onde articulam-se três espacialidades e duas temporalidades. No âmbito do espaço há o plano local, situado no sertão, em plena serra, habitat dos trabalhadores rurais, a fala do narrador se dirige a alguém do meio urbano, homem instruído, que frequenta a capital, mas conhece pouco do sertão porque vive mergulhado na política, ou com as palavras do narrador “tem vivido discursando na Sembréia”, e, finalmente, há o espaço internacional, os tentáculos do capital estrangeiro, representado pela tecnologia que penetra e modifica as relações de trabalho, conturbando com violência o meio social porque a sofisticação da

técnica está muito à frente do grau de desenvolvimento autóctone da sociedade local. Três espaços, o sertão (o local), o urbano (a capital) e o estrangeiro (a tecnologia), cruzam-se com duas temporalidades, uma arcaico-tradicional, e outra invasiva e modernizadora. O tempo arcaico e pré-moderno situa-se no sertão, a modernização vem de fora para dentro, chocando-se contra o mais recôndito espaço interior e destruindo um modo de vida tradicional, enquanto nas capitais e no estrangeiro o lugar desta modernização já está consolidado. As quatro primeiras estrofes estabelecem este conjunto de elementos: 1) o tema; 2) o ponto de vista crítico pelo qual este será enfocado que é o da queixa e da rejeição; 3) as espacialidades, e 4) as temporalidades que se cruzam no conflito gerado por um desenvolvimento que embaralha muitas fronteiras.

Ainda na primeira estrofe quando vai se dirigir ao doutor da cidade para manifestar sua crítica, o narrador, numa espécie de preâmbulo, pede a seu interlocutor perdão ou licença para externar suas opiniões. Um tal preâmbulo, é indicativo da consciência que possui o narrador da existência de um discurso antagônico ao dele, divergente do seu ponto de vista e que corresponde ao ponto de vista hegemônico sobre o progresso nos meios urbanos adiantados, e que é certamente o do seu interlocutor, homem citadino. O pedido de licença tem como pressuposto esse outro discurso, antagônico, e que está implicitamente referido no bojo do discurso crítico que o trabalhador faz contra a máquina. Estamos aqui, num ponto de cruzamento de dois discursos divergentes sobre o mesmo fenômeno. O enunciador tem consciência de que navega na contracorrente do discurso hegemônico, o qual só veria vantagens no progresso e na civilização e assim razões para defendê-los. É por existir tal discurso favorável à modernização que surge no sujeito essa necessidade de se justificar, como quem dá ao seu interlocutor um aviso do tipo “prepare o seu coração pras coisas que eu vou dizer” por não compartilhar com o outro a mesma valorização do progresso, nem a serventia da civilização.

A estratégia argumentativa do trabalhador se faz pela condenação da tecnologia, motivada pelas perdas e danos causados aos trabalhadores pelo importuno motor que acaba de ser adotado nos engenhos de moagem e nas casas de farinha. De um lado, denunciam-se os efeitos opressivos e mutiladores desta modernização e, de outro, defendem-se os processos tradicionais de trabalho, métodos pré-modernos que ensejam ambiente relativamente distenso, onde vigem relações de afeto e camaradagem nas quais trabalho e diversão parecem confundir-se ou amalgamar-se. Para tanto o narrador recria o clima de solidariedade, brincadeiras e namoros tal como costumava acontecer sob o antigo método de produção, e o faz descrevendo ações e relações típicas e características daquelas jornadas de trabalho que aconteciam quando as casas de farinha funcionavam à custa da força e energia humana e animal unicamente.

O argumento da condenação à tecnologia remete ao desaparecimento das pequenas alegrias, gozos e prazeres, antes auferidos durante a realização do trabalho, e, agora, tornados inviáveis por incompatibilidade com os novos arranjos e ritmo de produção, implementados por esta forma de modernização. O barulho infernal provocado pelo motor impossibilita a comunicação, acabando com a alegria nascida dos cantos, das narrativas, das conversas, dos flertes concomitantes ao trabalho. Outro fator de descontentamento consiste na dominação do homem pela máquina, o que acaba por convertê-lo em máquina também, rebaixando-o à categoria de coisa, ao impossibilitar que o seu corpo governe a cadência do trabalho, mas ao contrário obrigando-o a adaptar-se a uma que lhe é imposta sem consideração por quaisquer particularidades. Todos estes efeitos são mutiladores, e inviabilizam o desenvolvimento das melhores faculdades humanas. Causas de empobrecimento da qualidade de vida, de mutilação das próprias capacidades e impeditivos de um valioso desenvolvimento das potencialidades dos trabalhadores. E onde se situa o cerne do malefício assim causado? Na repetitividade das ações, na redução drástica do campo das iniciativas, na calcinação do ambiente de trabalho

por meio do ruído enervante, na inviabilização de quanta troca humana e poesia era possível sentir como emanção daquele circuito, agora arruinado, e antes fonte de sólida afirmação das identidades. E por fim deve-se mencionar os muitos postos de trabalho que a máquina elimina, como o do próprio puxador de roda, a cargo de quem está a narração do poema, assim como também torna anacrônico o emprego da energia animal, alijando do sistema produtivo os bois que até então dividiam com os homens a força de trabalho. Fatores que indicam uma ruptura com formas arcaicas de vida, onde homem e natureza estão ligados e sua substituição por outro regime em que crescentemente passa a predominar um ambiente artificial, realização dos interesses de uma classe possuidora e rica, que cria relações em que o trabalhador não pode se identificar com as novas condições, não vê a sua imagem refletida naquele novo contexto. Enfim aliena-se do próprio trabalho.

O poema para fazer a defesa da temporalidade tradicional e pré-moderna e a crítica à modernização expõe a destruição daquele tempo memorável, primeiro reconstruindo as circunstâncias onde vigiam os seus valores antigos que o progresso vem exterminando, para depois contrastar com a situação atual, onde o mundo arcaico converteu-se numa ruína. Qual a base destes valores positivos cujo desaparecimento constitui a razão da queixa? Ora, sua positividade, seu caráter de práticas valiosas, desejáveis, humanizadoras advém do antagonismo quase simétrico que guardam com os elementos que elencamos no parágrafo anterior como responsáveis pelos malefícios que o sertanejo descobre na modernização. Estes fazeres valorizados, estas práticas positivas em defesa das quais enuncia-se o discurso são a maior liberdade de movimentos, a relativa autonomia no desenvolvimento das tarefas, um maior desafogo no ritmo do trabalho que permita disponibilidade de atenção para o que ocorre em volta, possibilidade de variação dos afazeres que redunde no aproveitamento e mobilização de um leque mais amplo das capacidades humanas. Enfim, uma circunstância em que não haja contradição entre trabalho e realização.

Há um traço estilístico que surge nesta primeira parte e reaparece em outros pontos que me parece a apreensão e formulação no plano verbo-sintático do princípio diretor que fundamenta a apologia dos valores dos métodos pré-modernos, essa riqueza de um trabalho que permita o exercício plural de um conjunto de faculdades humanas. Há versos que se apresentam dotados de uma espécie de paralelismo formal com o espírito de concomitância em que se combinam trabalho e brincadeira, como, por exemplo, os quatro primeiros da estrofe abaixo:

**Gritando e dizendo graça,
Cantando e a jogar potoca,
Eu fazia virar massa
Um putici de mandioca;**
Não tinha quem me agüentasse,
Desmancha que eu trabaiaasse
Corria com bom despacho;
Digo sem acanhamento
Pra roda de aviamento,
Seu moço, eu sou cabra macho!

Os dois primeiros versos são iniciados por gerúndios, seguidos de conjunção que introduz os segundos membros do verso. Cada um descreve duas ações praticadas quase ou mesmo simultaneamente pelo sujeito; o gerúndio indica que a ação dura e se faz concomitante à outra. Esses versos revelam a felicidade do sujeito ao trabalhar com desafogo, ao embaralhar saborosamente variadas ações onde parecem se misturar à massa que as mãos maceram para produzir o alimento, as graças, o gosto, os risos e a alegria. Num tal regime de trabalho, ganhar o sustento da vida, não se faz ao preço da própria vida, e não é o trabalhador que ao fim acaba macerado, mas a massa que suas mãos manusearam e converteram em valor de uso. Eis a utopia de um trabalho não alienado.

Esta fórmula onde se acumulam diferentes ações, sempre embaralhando trabalho e divertimento, aparece na sétima estrofe, e uma vez mais, na de número 12, já na segunda parte

do poema: *é cada quá mais contente,/ dando risada gostosa,/ alegre e dizendo prosa/ jogando casca na gente.*

Num estágio societário caracterizado pelo emprego de técnicas rudimentares que têm seu correlato numa certa divisão do trabalho, pouco especializada, é possível vivenciar os meios de prover a subsistência como experiência enriquecedora, na medida em que a pouca especialização e o ritmo das atividades acolhem os sujeitos com maior inteireza dando ensejo a um grau maior de satisfação no trabalho, parece ser esse o ensinamento que podemos colher no poema.

Nestas circunstâncias nenhuma atividade repetitiva monopoliza e tiraniza o trabalhador, oprimindo-o com sua enervante monotonia. Esta prática de trabalho não se faz por meio da especialização mutiladora em que ações mecanizadas requerem o exclusivo da atenção hipertrofiando uma só faculdade em detrimento de todas as demais. É esta simultaneidade dos sentidos mobilizados, essa aplicação variada, distensa e lúdica de um conjunto de capacidades, desenvolvendo e aproveitando múltiplas faculdades espirituais do homem o que estes versos celebram e contra cujo desaparecimento protestam.

Mas decerto entre os elementos que levam à satisfação e ao bem-estar estão também a auto-estima elevada, o reconhecimento do grupo :

Hoje tá tudo mudado,
Tudo o que é bom leva fim
Porém naquele tempo passado
Eu me orguiava de mim!
De todos trabaiadô
Da desmancha, o puxadô
Com sua força aprovada,
É sempre o mais preferido,
E tombém o mais querido
Do povo da farinhada.

O puxador, admirado por sua força física, tem orgulho deste seu atributo, pois sabe que, graças a ele, sai na frente de outros homens na admiração das mulheres. O desejo que nasce entre homem e mulher é, aqui, uma força que atrai e atrita, há um anseio feroz de ter o

corpo metamorfoseado na matéria vegetal que as mãos femininas maceram, desejo de entregar-se por inteiro aos doces martírios a que os olhos meigos e fatais convidam:

O puxadô não tem móca
 É tratado com amô,
 Rapadeira de mandioca
 É doida por puxadô!
 As vez inté eu pensava
 Que o meu coração virava
 Mandioca e macachêra,
 E as raiz era cevada
 Por as tarisca amolada
 Dos óio das rapadêra

Frente às mulheres trabalhando, sob o alcance de olhares que flertam e seduzem, o desejo masculino de conquistar-lhes a admiração põe em cada homem força, ânimo e disposição especiais para sobressaírem-se. O homem diante do seu “Outro”, a mulher, aplica-se com todo o afínco procurando coincidir com um ideal de perfeição que ele julga poder realizar, mas para o qual nem sempre encontra na vida suficiente motivação para movê-lo da inércia em direção aos esforços e sacrifícios necessários à realização de tal meta.

Seu moço, aquelas serrana,
 Com seus quicé na mão,
 Quando elas bate as pestana,
 Ninguém esmorece não!
 Fica tudo corajoso,
 Inté mêmro o preguiçoso
 Pode crê como trabaia
 Munto mais de que o moinho,
 Com o oiá e o carinho
 Daqueles anjos de saia.

Segunda parte

Como já foi dito, nesta segunda parte o poeta dá um tratamento mais concreto ao seu tema através da evocação de acontecimentos particulares, ilustra a sua argumentação com a recriação de quadros que embora fictícios representariam eventos concretos e não mais considerações genéricas como na primeira parte. Também é nesta segunda parte que se concentra e melhor se desenvolve o elogio dos valores que gravitam em torno daqueles três

eixos que identificamos, a mulher, o canto e as narrativas. Finalmente iremos encontrar talvez os momentos mais bem realizados de louvor à beleza e à importância da mulher, e as referências aos laços de amor e amizade entre todos.

A recordação central do poema que dá corpo ao que chamamos de tratamento concreto inicia na estrofe de número 12, o narrador conta-nos o último aviamento de que participou na vida, e de que ficou-lhe uma lembrança indelével timbrada pela presença de uma formosa mulher:

Nunca mais se desarrancha
De minha arma dolorida
A derradeira desmancha
Que eu trabaiei nesta vida;
Veve no meu pensamento
Nem gozo, nem sofrimento,
Do meu peito não desterra
A lembrança da Maroca,
Rapadera de Mandioca
A fulô da nossa terra.

Nesta estrofe, há um interessante efeito de sentido alcançado, entre outros recursos, com a aliteração da consoante “d”. O poeta constrói uma rica e expressiva imagem por meio dessa figura sonora, associada a um jogo semântico curioso. Nomeando o *aviamento* ou a última *farinhada* de que participou pela palavra **desmancha**, o eu lírico instaura uma ambigüidade irônica a partir dos dados de base do poema. O efeito obtido é belo, e rico de nuances. Há na estrofe cinco palavras iniciadas pela consoante “d”: **desarrancha**, **dolorida**, **derradeira**, **desmancha**, **desterra**. No caso dos três *des* o prefixo tem o sentido de negação, de subtração, e nos outros dois termos começados pela mesma consoante, a negatividade também se faz presente em decorrência da sintonia de cada uma das palavras com o sentido geral do poema. Observe-se que a afirmação do narrador de que não esquece jamais as imagens e as cenas vividas na última *farinhada*, vem dito por meio da utilização destes prefixos e palavras de teor negativos. Para dizer que o último aviamento é lembrança

indelével, o narrador se vale de fórmulas negativas tais como “*nunca mais se **desarrancha**/ de minha arma **dolorida/a derradeira desmancha/que eu trabaiei nesta vida***”, e adiante “*do meu peito não **desterra***”, criando um efeito de irônica beleza. O termo **desmancha** é especialíssimo neste caso, e o conjunto todo que estamos analisando funciona como um litote. Algo é afirmado pela negação. Ao invés de dizer que a sua última experiência com aviamento **arranchou-se** em seu coração e nele conquistou um lugar cativo, a escolha do autor é dizer a mesma coisa pela negativa, afirmando que *nunca mais se **desarrancha*** a derradeira **desmancha**, e o prefixo negativo “**des**” vai ecoar ou reaparecer nas duas palavras que rimam duplamente porque rimam no início e no fim dos vocábulos. Trata-se, pois, como se pode constatar de um jogo verbal bem realizado e extremamente ambíguo, pois “**desmancha**”, sinônimo de farinha, de aviamento, é, no caso, termo sabiamente escolhido e em sua fecunda expressividade tem um matiz de ironia. Diz duplamente sobre o evento de que fala, diz ao nomeá-lo, na acepção já referida, e diz, se lido num outro sentido, ao comentá-lo, ao apontar para o seu destino histórico. O poeta realiza uma síntese verbal expressiva, condensando duas camadas semânticas contíguas mas distintas. A desmancha, que o dicionário traz como sinônimo de aviamento, consiste num conjunto de procedimentos adotados para produzir a farinha a partir da mandioca, por isso fala-se de desmanchar, reduzir a mandioca a farinha. Neste caso, o termo refere-se à própria jornada de trabalho que está sendo evocada no poema, mas esse mesmo contexto aciona a polissemia latente no duplo emprego como substantivo e como verbo que a palavra admite, e ela em ressonância poética assume o outro sentido que o dicionário registra: tornar nulo, eliminar, fazer desaparecer, agora a própria prática tradicional destes procedimentos produtivos obsoletos. O poeta aciona ambos os sentidos, e assim evoca e fusiona os dois significados que aqui mantêm um nível de tensão entre si, de um lado, a desmancha da mandioca, prática que o narrador procura afirmar em sua modalidade arcaica, e, de outro, o movimento do progresso desmanchando,

eliminando, fazendo desaparecer esta prática em sua forma tradicional. É a “desmancha” da desmancha. Desmancha, trabalho coletivo de decompor e extrair da mandioca seus derivados; desmancha, apagamento, desaparecimento de uma prática: os dois sentidos se fundem no mesmo vocábulo.

Ao fim desta estrofe aliterante, dialética e tão interessante semanticamente, que tanta coisa afirma pela negativa, emerge imponente a imagem de Maroca. Em torno dela, bonita mulher, o narrador vai tecendo uma recordação precisa e concreta, e não apenas um comentário genérico como vinha ocorrendo até este ponto do poema.

Em versos cantantes, melopéia e fenopéia combinam-se e num ritmado balanceio, delicadas imagens eróticas ganham vida. Mãos, braços e tronco em movimento na atividade do trabalho convertem-se numa imagem sensual e graciosa da moça, atraindo o olhar e o desejo do personagem:

Quem tivesse reparando
Nessa franga de muié,
O corpo balançando
No compasso do quicé
Via no lugar dos peito
Dois catumbinho bem feito
Ficando assim parecido
Com dois pombinhos fromoso
Com seus biquinho teimoso
Querendo furá o vestido.

Essa estrofe tem um encanto particular pela sonoridade combinada à delicadeza da imagem que faz dos seios pombinhos formosos com seus biquinhos teimosos querendo furar o vestido.

Os quatro primeiros versos têm um ritmo cantante, cuja leitura na acentuação apropriada figurativiza o próprio balanceio do corpo em movimento. Como se o canto marcado por dois acentos fortes na terceira e sétima sílabas, ou na quarta e na sétima (caso do terceiro verso) se separasse por este ritmo peculiar da sextilha restante que lhes completa a

décima. Nos outros seis versos o ritmo muda para uma pausa mais no início e, outra, na sétima sílaba, assim cada verso da sextilha é lido mais inteiramente sem a pausa do meio. Décima subdividida em um quarteto e uma sextilha, por causa do ritmo e também da imagem nuclear de cada parte.

A figura que empresta substância para incorporar este ritmo dos versos, no plano da fenopéia, surge na forma do corpo de uma *franga de muié*. A graça da expressão está no uso desabusado e divertido do substantivo franga como qualificativo que indica a juventude da mulher, trata-se, portanto, de uma moça. Mas entre tantas opções para assinalar a condição da jovem, escolhe o poeta um substantivo que denotativamente refere-se a uma ave. Note-se que este substantivo na expressão está com valor de adjetivo e curiosamente qualifica o termo *muié* que estando regido por preposição devia ser ele a fazer as vezes de adjetivo. Mas fixemo-nos nas ressonâncias que esta escolha lexical traz para o poema. Uma delas é sugerir a idéia de uma prenda ou uma presa comestível e apetitosa, assumindo imediatamente uma conotação erótica. Ainda mais se observarmos que a jovem segura em uma das mãos o quicé.

Pode ainda a expressão *franga de muié* ressoar também na metáfora da segunda parte da estrofe onde aparecem os tais pombinhos formosos, eles também aves, com que o poeta compara os seios firmes, e levemente excitados da jovem. Pulsa e lateja por baixo do vestido a inquietação da seiva virginal que busca extravasar. Primeiro como dois catombinhos bem feitos, a idéia de inchaço, corpo expandindo-se de dentro para fora, crescendo em volume, como seios nascentes. Depois como dois pombinhos com seus biquinhos teimosos querendo furar o vestido. A nudez da mulher, sonho do narrador que seu discurso desvela, é desejada de fora para dentro, por ele, mas parece ser também o anseio de uma força interior, que nasce na própria moça, vontade de entrega que atua por meio dos dois pombinhos afoitos que ela carrega nos seios.

A recordação dos companheiros de trabalho, que se abriu com a imagem da moça mais bonita do lugar, prossegue agora seguindo o roteiro antes anunciado, gravitando em torno do canto de Zé Raimundo e das narrativas do velho Guilherme Botijão. Como demonstração do apreço pelo passado e pelos companheiros de jornada, da fidelidade de sentimento e da importância das relações pessoais, o narrador declara com orgulho:

...
 Me lembro nome por nome
 Das muié, também dos home:
 Zé Raimundo era o fornêro
 E alegrava o povo todo
 Pegando no pau do rodo
 Cantando o Macambirêro

E seguem quatro sextilhas com o canto mencionado. Depois o narrador recorda um ancião contador de história, que de tão velho não trabalha mais no pesado, mas passa o dia entre os trabalhadores entretendo-os com seu vasto repertório de narrativas.

Terceira parte

A terceira parte do poema é composta pelas sete últimas estrofes, da 26ª até a 32ª. Um dos elementos que dá unidade a este trecho é o distanciamento do foco, o que significa a passagem do tratamento concreto para outro mais genérico ou distanciado que conforme vimos caracterizou também a primeira parte.

Esta última parte mostra ainda sua unidade na estrutura das estrofes que se caracterizam por dois aspectos. Todas elas têm um ou mais versos referindo-se de forma depreciativa ao motor ou à tecnologia, fica evidente que uma coisa vale pela outra, pois o motor é uma metonímia da tecnologia. Além disto, cada estrofe está composta a partir de uma oposição interna. Há sempre uma retomada dos elementos positivos ligados ao modo pré-capitalista de produção, comentados ao longo do poema. Os divertimentos e as vivências prazerosas, que deixaram de existir, são de pronto seguidos pelo retrato de sua falência, pela

sua negação representada pelos estorvos e pela experiência do vazio trazidos pela mudança nas relações de sociais. Essa bipartição está muito bem demarcada nas estrofes 26 a 29 pela presença da conjunção adversativa *mas* no meio da estrofe, na altura do quinto verso, isso ocorre nas 26^a, 27^a e 28^a, e na vigésima nona a mesma conjunção aparece no oitavo verso.

Meu peito ainda parpita
 Cheio de recordação
 Dessas histora bonita,
 Que contava o Botijão.
Mas hoje, nas farinhada,
 Nem histora, nem toada,
 Nem mêrmo adivinhação,
 Tudo é tristeza e deslêxo
 E eu, seu moço, só me quêxo
 Do diabo da invenção

Em todos os casos a conjunção *mas* marca a virada, o fim dos bons tempos e a chegada do inimigo de muitos nomes: “o diabo da invenção”, “o danado do motô”, “esta horrive novidade”, “o diabo da ingresia”, de novo “o danado do moto”, “motô, tu é um castigo/ bicho feio, sem futuro” e “tu é o pió instrumento/ que já fizeram na terra”.

E como esta invenção marca sua presença e que frutos ela traz? Cada estrofe diz um pouco: “Tudo é tristeza e deslêxo”, “Este estrangeiro enxerido/fazendo grande alarido”, “esta horrive novidade/ fazendo um doido baruio”, “tirou toda a poesia/ que havia nas farinhada”, “Com aquela berradêra/foi tudo perdendo a fê”, “mode este teu pôpôpô/que aborrece e que incomoda”.

Tradicionalismo, modernização e trabalho alienado

Já temos material bastante para elencar um conjunto de elementos que configuram o estado de felicidade e bem-estar que proporcionava este modo arcaico de produção, e que explica a sua defesa e ao mesmo tempo o ataque à modernização introduzida pelo emprego da energia elétrica e do motor nos engenhos e nas casa de farinha. Estamos diante da nostalgia por um modo de produção arcaico, que favorece maior interação e liberdade de movimento entre os trabalhadores, e a tirânica introdução da máquina que além de barulhenta subordina o homem ao seu ritmo, transformando-o em certo sentido em máquina. Além disso, a nova tecnologia substitui muitos trabalhadores eliminando postos de trabalho.

Dupla desumanização, o ruído rouba dos homens os espaços da fala e da audição, a prática da comunicação, impede-os de se divertirem enquanto trabalham em interação desafogada e alegre, com a cadência e o embalo dos cantos que atenuam a fadiga, unificando e canalizando as energias de todos no esforço da produção. Deixam de existir o canto do Zé Fornero e as estórias do velho Botijão, assim como os cochichos, sussuros, risadas, gritos e trocas de segredos.

O fim da convivência amistosa e do espírito lúdico durante o tempo de trabalho transforma esses homens e mulheres de seres ativos que falam, cantam e se movimentam em corpos que emudecem, e apenas trabalham, ruminando seu silêncio e sua solidão.

Através desse processo o indivíduo tem cada vez mais restringida sua liberdade, sua autonomia de movimentos, e sua atenção tende a se concentrar numa tarefa repetitiva desenvolvida num grau de velocidade exigente, implicando uma adaptação física e psicológica penosa. Este processo se produz do ponto de vista psicológico, mediante a exaltação de uma função psíquica. A hipertrofia de uma determinada função, imposta pelo processo de especialização implica o adormecimento ou abandono de outras, resultando num empobrecimento psicológico.

Em tais condições o trabalho que às vezes tinha o sabor de uma doce brincadeira converte-se em martírio e brutalização do trabalhador. Passa-se de uma situação muito peculiar em que trabalho, divertimento e trocas afetivas entrelaçam-se sem contradição para outra em que o homem perde a si mesmo durante o trabalho.

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

Nas novas condições introduzidas com a modernização, encontramos-nos diante de uma das faces do trabalho alienado. A alienação do trabalho, segundo Marx⁴⁷ se dá em dois aspectos:

- 1) Em relação ao produto do trabalho. O trabalhador não é dono do que produz e se relaciona ao produto do seu trabalho como a um objeto estranho. O trabalhador põe a sua vida no objeto, porém agora ela já não lhe pertence a ele, mas ao objeto.
- 2) A alienação se revela também no processo de produção, no interior da própria atividade produtiva. O trabalho é exterior ao trabalhador, quer dizer, não pertence à sua natureza, portanto ele não se afirma no trabalho, mas nega-se a si mesmo, não se sente bem, mas infeliz, não desenvolve livremente as energias físicas e mentais, mas esgota-se fisicamente e arruína o espírito. Por conseguinte, o trabalhador durante o tempo do trabalho, acha-se fora de si e só se acha consigo quando está fora do trabalho.

Com aquela berradêra,
Foi tudo perdendo a fé,

⁴⁷ MARX, Karl. **O trabalho alienado** in *Manuscritos econômico-filosóficos*, Edições 70, Lisboa, 1993.

Arguma das rapadêra
 Abandonaro os quicé.
 Dêrne o premêro momento
 Que entrou nos aviamento
 O danado do motô
 A encantadora Maroca
 Nunca mais rapou mandioca
 Com pena dos puxadô

Motô, tu é um castigo!
 Bicho feio, sem futuro,
 Sou sempre o teu inimigo,
 Te dou figa e desconjuro
 Do mestre que te inventou,
 Mode este teu pôpôpô,
 Que aborrece e incomoda.
 Ninguém vê mais os caboco
 Que gritava dando soco,
 Puxando os vêio da roda.

Tu é o pio instrumento
 Que já fizeram na terra,
 Acabou o divertimento
 De riba da nossa serra;
 Eu morro e não te perdô,
 Safado, eu te amaldição
 Com toda a tua zuada,
 Em nome das rapadêra,
 Lavadêra e cuzinhêra
 Das alegre farinhada.

Quanto a estas duas faces da alienação é fora de dúvida que o poema refere-se, sobretudo, à segunda, a que se relaciona às ações praticadas durante a jornada de trabalho. É evidente e ostensivamente este o assunto do poema. Quanto à outra forma de alienação, a perda do produto e das energias do trabalho em virtude de sua apropriação por outrem, devemos deixá-la em suspenso, pois o poema cala sobre o assunto não fornecendo elementos para afirmar que esta forma de alienação estava no horizonte do narrador.

BANGÜÊ de **Jorge de Lima**

O Professor Vagner Camilo chamou-me a atenção para a semelhança temática entre estes dois poemas de Patativa do Assaré que acabo de analisar e o poema *Bangüê* de Jorge de Lima, sobre o qual o Professor escreveu um ensaio⁴⁸, onde fui colher alguns elementos a fim de tentar uma aproximação entre os poemas e seus autores.

Creio que um estudo, confrontando os dois poetas e seus pontos de vista sobre o tema, pode revelar-nos, além das semelhanças, algumas diferenças interessantes.

Bangüê

Jorge de Lima

Cadê você meu país do Nordeste
 que eu não vi nessa Usina Central Leão de minha terra?
 Ah! Usina, você engoliu os bangüezinhos do país das Alagoas!
 Você é grande, Usina Leão!
 As suas turbinas têm o diabo no corpo!
 Você uiva!
 Você geme!
 Você grita!
 Você está dizendo que U.S.A. é grande!
 Você está dizendo que U.S.A. é forte!
 Você está dizendo que U.S.A. é única!
 Mas eu estou dizendo que V. é triste
 como uma igreja sem sino,
 que você é mesmo como um templo evangélico!
 Onde é que está a alegria das bagaceiras?
 O cheiro bom do mel borbulhando nas tachas?
 A tropa dos pães de açúcar atraindo arapuás?
 Onde é que mugem os meus bois trabalhadores?
 Onde é que cantam meus caboclos lambaceiros?
 Onde é que dormem de papos pro ar os bebedores de restos de alambique?

E os senhores de espora?
 E as sinhás-donas de cocó?
 E os cambiteiros, purgadores, negros queimados na fornalha?

⁴⁸ CAMILO, Vagner. *Poemas negros – Um diálogo poético de Jorge de Lima e Gilberto Freyre* in *Revista USP*.

O seu cozinhador, Usina Leão, é esse tal Mister Cox que tira da cana o que a cana não
pode dar

e que não deixa nem bagaço
com um tiquinho de caldo
para as abelhas chupar!
O bangüezinho era tão diferente,
vestidinho de branco, o chapeuzinho do telhado sobre os olhos,
Fumando o cigarro do boieiro pra namorar a mata virgem.
Nos domingos tinha missa na capela
e depois da missa uma feira danada:
a zabumba tirando esmola para as almas;
e os cabras de faca de ponta na cintura,
a camisa por fora das calças:
"Mão de milho a pataca!"
"Carretel marca Alexandre a doistões!"
Cadê você meu país de bangüês
com as cantigas da boca da moenda:
"Tomba cana João que eu já tombei!"
E o eixo da maçaranduba chorando
talvez os estragos que a cachaça ia fazer!
E a casa dos cobres com o seu mestre de açúcar potoqueiro,
com seu banqueiro avinhado
e as tachas de mel escumando,
escumando como cachorro danado.
E o bangüê que só sabia trabalhar cantando,
Cantava em cima das tachas:
"Tempera o caldo mulher que a espuma assobe..."

Cadê a sua casa-grande, bangüê,
com as suas Dondons,
com as suas Tetês,
com as suas Benbens,
com as suas Donanas alcoviteiras?
Com seus Totôs e seus Pipius corredores de cavalhada?
E as suas molecas catadoras de piolho,
e as suas negras Calus, que sabiam fazer munguzás,
Manuês,
cuscuz,
e suas sinhás dengosas amantes dos banhos de rio
e de redes de franja larga!
Cadê os nomes de você, bangüês?
Maravalha,
Corredor,
Cipó branco,
Fazendinha,
Burrego-d'água

Menino Deus!
 Ah! Usina Leão, você engoliu
 os bangüezinhos do país das Alagoas!
 Cadê seus quilombos com seus índios armados de flecha,
 com seus negros mucufas que sempre acabavam vendidos,
 Tirando esmola para enterrar o rei do Congo?
 "Folga negro
 Branco não vem cá!
 Si vinhé,
 Pau há de leva!"
 Você vai morrer, bangüê!
 Ainda ontem sêo Major Totonho do Sanharó
 Esticou a canela.
 De noite se tomou uma caninha
 pra se ter força de chorar.
 E se fez sentinela.
 E você, bangüezinho que faz tudo cantando
 Foi cantar nos ouvidos do defunto:
 "Totonho! Totonho!
 Ouve a voz de quem te chama
 vem buscar aquela alma
 que há três dias te reclama!"
 Bangüê! E eu pensei que estavam
 Cantando nos ouvidos de você:
 "Bangüê! Bangüê!
 Ouve a voz de quem te chama!"

Comentário

O texto de Jorge de Lima faz parte dos *Poemas negros*, onde o poeta alagoano, numa linguagem que incorpora os códigos da poesia moderna, revive os mitos e a história dos negros que serviram às elites brancas e proprietárias dos antigos engenhos de cana, os bangüês, que pouco a pouco foram sendo engolidos pelas usinas. O poema de Jorge como o de Patativa é um canto de lamento pelo fim das relações cordiais de trabalho vigentes nos velhos engenhos e contra a modernização representada pela hegemonia das Usinas.

Como primeiro passo, anotemos a diferença na condição social dos dois poetas. Jorge de Lima tinha uma metade aristocrática, homem culto, estudou e praticou medicina na capital do país, além de ter sido professor de literatura. Consciente de sua circunstância social que o

distanciava do mundo da senzala, por simpatia e solidariedade com a situação dos negros traz em seus versos uma óptica que por força desta empatia está mais próxima da óptica da senzala, como observa Vagner Camilo, completando “isso é claro sem se confundir com ela – o que mais do que ingênuo seria ideologicamente comprometedor.”

Patativa do Assaré, poeta e camponês, autodidata, viveu a vida toda no pequeno sítio, que herdou de seus pais, na Serra de Santana sobrevivendo da roça que plantava. A sua serra trata-se de uma região onde predomina a pequena propriedade e onde, diferentemente das Alagoas de Jorge, a presença do negro na composição populacional é significativamente menor do que aquela da região dos engenhos do nordeste canavieiro.

Temos aí três diferenças importantes a serem levadas em consideração. A condição social dos autores, o universo diferente em termos de dimensões e classe dos proprietários, quando se compara as casas de farinha e pequenos engenhos de rapadura no Ceará com as grandes fazendas da zona da mata alagoana, e, finalmente, a diversa composição étnica das populações das respectivas micro-regiões. Cada um destes elementos traz implicações na constituição do ponto de vista nos poemas.

Diferentemente do que ocorre em *Bangüê*, nos dois poemas de Patativa, mais nitidamente em *Puxadô de roda*, a voz lírica é a de um trabalhador, e, em ambos, verifica-se unicamente a presença de trabalhadores, assim como nenhum relevo é dado à presença de homens negros. Esta diferença deve ter seu fundamento nas diferenças étnicas e geo-econômicas das duas sub-regiões a que remetem os poemas. No caso do poeta cearense as casas de farinha e os engenhos de rapadura pertencem a pequenos sitiantes que trabalham eles próprios no eito, ao lado de eventuais trabalhadores contratados especialmente para estas ocasiões. No caso de Bangüê tem-se uma aristocracia de grandes proprietários junto aos cabras em sua maioria negros.

O traço de união entre os três poemas é a condenação aos novos padrões de organização do trabalho que acaba com a cordialidade das relações sociais, com o prazer e a alegria das bagaceiras, e impõe aquela disciplina férrea que abole por completo os momentos de ócio festivo e distensão que se intercalavam com as tarefas produtivas. Há ainda em comum um sentimento de oposição e crítica ao poderio econômico dos países imperialistas, pois estrangeira é a origem da tecnologia modernizadora. Patativa menciona os engenheiros franceses, ingleses e americanos, Jorge de Lima enfatiza em três versos seguidos a soberba e arrogância da poderosa nação do norte: U.S.A. Essencialmente os poemas se posicionam contra a modernização e em defesa de modos de produção e organização arcaico-tradicionais, vistos como mais desejáveis porque compatíveis com relações cordiais e paternalistas (no caso de Bangüê) e relações de camaradagem (Ingém de ferro e Puxado de roda) em que o trabalho não é visto como apenas um sacrifício penoso, uma mutilação, mas antes um momento de convívio, confraternização e divertimento.

Estudo de *Bangüê* de Jorge de Lima

Abre-se o poema sob o signo da procura pelo desaparecido: Cadê? O poeta pergunta, pois fugiu-lhe do horizonte o “meu país do Nordeste”. Não o encontra, não o reconhece na toda poderosa Usina Leão que engoliu os bangüesinhos do seu “país das Alagoas”. São dois países, que são um só, ou três, pois mais adiante pergunta o poeta pelo “meu país de bangüês”. Os três, o Nordeste, as Alagoas e os bangüês formam um país, onde se sobrepõem três instâncias. Três nomes que na sua mitologia particular se correspondem e formam a pátria afetiva do poeta. Observe-se que o país maior, que engloba estes três não é mencionado, no entanto, talvez haja referência muito vaga a ele, quando no segundo verso é utilizada a expressão “minha terra”. Mas nada garante que não seja outra vez a terra Nordeste, ou a terra Alagoas, ou seria uma pontinha onde se vislumbra ao fundo o país Brasil?

Mas em todo o poema o nome do país continente que abrange estas realidades menores não aparece. A Pátria é aí representada pela via regional, é com a região que o poeta se identifica, na linha da valorização do regionalismo, atitude inspirada nas teses do Congresso Regionalista do Recife de 1926, que teve em Gilberto Freyre uma figura de destaque.

O poema em versos livres e brancos tem um ritmo em parte fundado em anáforas, com algumas seqüências longas onde repetem-se certas palavras no princípios de vários versos. Há oito iniciados pela palavra você, outros tantos pelo advérbio onde, e outros ainda pelo e, conjunção aditiva, e com, preposição.

Há um tom coloquial, uma evocação de lembranças queridas, daí a atmosfera de intimidade e aproximação do que está distante. O *você* aqui tanto serve para marcar a interlocução com a Usina, o adversário, no caso, contra o qual se dirige a queixa, como também servirá adiante para marcar a interlocução com o bangüê cuja morte o poeta lamenta. A mesma palavra serve para referir-se aos dois pólos antagônicos. Há um você adversário e outro familiar e amistoso. Vimos que no *Ingém de ferro*, Patativa também recorre ao você para com ele fazer do próprio motor o interlocutor a quem se dirige no poema. Jorge de Lima adota a mesma palavra para referir-se à Usina, mas utiliza o mesmo pronome de tratamento para convocar o objeto ameaçado para o qual pende sua afetividade. No mais há inúmeros elementos que estão presentes nos dois poemas de Patativa do Assaré, ao lado de outros que neles inexistem, conforme já foi dito.

Falemos das semelhanças. Bangüê e Ingém de ferro iniciam apontando os tentáculos da dominação estrangeira como força invasora responsável pela modernização destrutiva. Enquanto Patativa fala em engenheiros francês, inglês e americano, Jorge de Lima insiste unicamente na origem norte americana da Usina. Numa das seqüências de anáforas com o pronome você, há três versos assemelhados numa estrutura paralelística em que só varia a

última palavra sendo as seis primeiras exatamente iguais, considerando a sigla U.S.A. como uma palavra. Causa impressão este nome de país abreviado em forma de sigla, algo que sugere mais que uma sigla um código cifrado, nome de país dominador que prefere se esconder por detrás de uma incógnita, três palavras impronunciadas e ocultas por conta de três pontos que seguem cada letra inicial. A sigla é o nome descartado, esvaziado e substituído por um simulacro desprovido de alma. Há também que considerar a semelhança gráfica da sigla U.S.A. com a palavra USinA. Observe-se que no verso logo abaixo destes três, o verso de número treze, aparece um Você abreviado, posicionado logo abaixo da sigla dos Estados Unidos. Curioso que até esta altura o pronome você já houvesse aparecido oito vezes, e todas elas escrito por extenso, somente aí quando inverte sua posição do início para a parte final do verso e vai se posicionar logo abaixo da sigla daquele país fique o “você” também abreviado, frio, impessoalizado, ocultando sua inteireza por um ponto, como o nome cifrado do país ícone do Capital.

Ainda como nos versos de Assaré, desfilam pelo poema de Lima um conjunto de elementos caracterizadores do à vontade que faz do trabalho também divertimento e distensão: “as cantigas da boca da moenda” (lembra o canto do alegre forneiro), “um mestre de açúcar potoqueiro” (lembra a tagarelice do velho Guilherme Botijão); “você engoliu os bangüesinhos do país das Alagoas” (*Esguerado, esgalamido!/come, come, interessêro*); “o bangüê que só sabia trabalhar cantando” (*O ingém de pau quando canta,/ tudo lhe presta atenção/parece que as coisa santa/ chega em nosso coração*); “Onde é que magem meus bois trabalhadores?” (*Foi quem expulsou os boi/que puxava na manjarra*); “Onde é que dormem e papos para o ar os bebedores de resto de alambique?” (*Na mais doce brincadêra,/Deitado na bagacêra/Tudo de papo pra cima*)

Diferenças encontramos nos senhores de espora e nas sinhás-donas de cocó; na casa-grande e nos trabalhadores negros, todos estes elementos presentes apenas no poema de Jorge

de Lima. Afora isso vale comentar outra diferença expressiva a das próprias formas poéticas utilizadas pelos dois autores. A poesia tradicional em Patativa é coetânea das próprias tradições e costumes que o poeta canta, a poesia moderna de Jorge de Lima, nostálgica e anacrônica em relação aos costumes e homens de que fala, está para o seu tema, numa situação de intervalo ou ruptura que lembra a situação dos filhos das elites rurais que uma vez tendo feito seus estudos nas capitais de lá voltam transformados e incapazes de adaptar-se novamente à vida no campo e por isso não conseguem dedicar-se à administração dos engenhos da família.

A usina reúne a imagem do diabo e da igreja fria, sem sino, triste. Sua voracidade para o lucro parece uma vocação nefasta para exaurir as fontes de vida, é assim que seu cozinheiro tira da cana o que a cana não pode dar, não deixando bagaço com nem um tiquinho de caldo para as abelhas chupar. Nociva para a vitalidade espiritual do trabalhador, mortífera como uma fera mecânica que exaure o alimento de seres que antes gravitavam e extraíam vida das margens da produção do engenho. A usina como uma fera anti-ecológica quebra impiedosa a cadeia alimentar e condena à morte o bangüê, os costumes comunitários e as energias criadoras.

Algumas Questões

Os poemas de Patativa do Assaré e de Jorge de Lima refutam as novas relações sociais trazidas pelo progresso. Os dois autores colocam-se em oposição às relações burguesas em substituição às relações paternalistas. Jorge de Lima como poeta de origem semi-aristocrata, ao demonstrar frustração e desconforto com o fim do mundo patriarcal, parece falar tanto em nome de uma classe dominante que vê o mundo por ela governado ruir, quanto parece ecoar o descontentamento dos trabalhadores negros subordinados segundo códigos de mando e convivência pré-capitalistas.

Já o poema de Patativa do Assaré parece exprimir unicamente o protesto dos trabalhadores contra a violência e mutilação que sobre eles se abate quando o ritmo do trabalho passa a ser determinado pela máquina, instrumento burguês para o aumento da produtividade e desvalorização do trabalhador. Estão ausentes do *Puxadô de roda* e de *Ingém de ferro* quaisquer personagens porta-vozes dos proprietários ou ainda qualquer alusão a desencanto, frustração ou ponto de vista desta classe. Em toda a fala do narrador não há menção à presença de nenhum senhor ou senhora que tenha ascendência sobre os trabalhadores como encontramos no poema *Bangüê* de Jorge de Lima.

Uma hipótese em direção contrária a esta seria pressupor que o poema de Patativa tenha como modelo a economia cearense em que não existem grandes engenhos como os dos estados nordestinos da zona da mata. E sim pequenos engenhos de rapadura e casas de farinha igualmente em escala modesta onde se entrelaçam a subsistência familiar e o pequeno comércio. Mas para adotarmos esta leitura deparamo-nos com o desafio de explicar quem responderia pela iniciativa de uma modernização, tão mal amada, se os donos estariam praticamente no nível dos trabalhadores e assim todos atacariam o motor com a mesma veemência. Ou porque o poeta se absteria de mencionar pelo menos alguma voz que respondesse por aquela escolha nociva e desagradável. O poema de Patativa parece expressar o ponto de vista de uma única classe social, a dos trabalhadores. Mas se estes são inimigos da tecnologia e da modernização, e esta mesmo assim se impõe e desarranja-lhes os costumes tradicionais é porque em algum ponto existe alguém que trouxe e impôs esta modernização, só que a este o poeta não dá voz, ou não o traz para dentro do poema salvo se pudermos ver na menção às nacionalidades estrangeiras uma alusão ao imperialismo. Ainda assim fica faltando a mão responsável pela importação da engenhoca estrangeira. O protesto do poeta agricultor foca apenas na própria classe trabalhadora, e a classe dominante está pressuposta no poema por meio da presença de elementos da modernização. Não há qualquer vulto humano

que assinale a presença dos proprietários, que estão representados exclusivamente pela própria tecnologia, instrumento de interesses antagônicos aos dos trabalhadores, como a análise do poema nos pode revelar.

Se vimos que se assemelham as queixas e o protesto contra o progresso nos poemas de Jorge de Lima e Patativa do Assaré, o primeiro autor de raízes na classe dos donos de engenho, de alguma forma aproximando-se do ponto de vista dos trabalhadores negros, o outro um poeta agricultor, cabe a questão de saber em que se fundamenta a semelhança convergente destes dois discurso se a origem social dos autores é tão diversa, e quais as diferenças que podemos identificar como resultante destes lugares sociais distintos.

Alguns historiadores acusam o caráter reacionário do movimento de defesa da tradição⁴⁹, nascido do trabalho de intelectuais ligados às elites regionais num movimento de institucionalização de certa concepção de Nordeste através de um discurso historicamente construído e por trás do qual pode-se identificar o jogo de interesses de proprietários e elites políticas a estes ligadas, todos empenhados em garantir um poder e uma dominação que começava a escapar-lhes das mãos. Um movimento para dar visibilidade e criar uma dizibilidade para o Nordeste que, tendo se iniciado no âmbito das reivindicações políticas, ganhou reforço no plano cultural com a atuação de intelectuais dentre os quais se destaca pela liderança que desempenhou nesse processo o nome de Gilberto Freyre. O congresso regionalista de 1926 é o marco inaugural deste movimento, tenta-se aí legitimar o recorte regional não mais com argumentos naturalistas (as condições geográficas – as secas periódicas), mas com argumentos históricos e culturais. Procura-se estabelecer uma linha de continuidade histórica, que recuando até o século XVI, costure uma unidade para a região.

Porém há elementos para afirmar que a idéia de Nordeste é recente, surgindo nos primeiros anos do século XX. É então que várias práticas discursivas e estratégias políticas

⁴⁹ As teses que esponho neste e nos dois parágrafos seguintes são defendidas por Durval Muniz de Albuquerque no seu livro *A invenção do Nordeste e outras artes*, citado na bibliografia.

vão elaborando o conceito de Nordeste, vão lhe conferindo uma imagem como de uma região empobrecida, vítima das secas, fruto do declínio econômico, o que leva intelectuais e políticos das várias províncias a se solidarizarem e se unirem em atitudes reivindicatórias movidos pelo sentimento de marginalização no âmbito nacional. O Nordeste é inventado como um outro em relação a São Paulo.

Emerge e se institucionaliza uma idéia de Nordeste, inclusive entre as camadas populares “que serve de trincheira para reivindicações, conquistas de benesses econômicas e cargos no aparelho de Estado”. Com a industrialização do Sul aprofunda-se a distância entre os dois pólos geográficos e o Estado cria políticas compensatórias através de instituições que distribuem recursos que vão para os bolsos dos grandes proprietários de terra e empresários “funcionando como incentivos a uma obsolescência tecnológica e uma crescente falta de investimentos produtivos. Isto torna o Nordeste a região que praticamente vive de esmolas institucionalizadas através de subsídios, empréstimos que não são pagos, recursos para o combate à seca que são desviados e isenções fiscais”.

Postos estes elementos, a questão que agora nos interessa é avaliar se o tradicionalismo que visa restaurar o mundo sob o domínio de uma classe de proprietários é o mesmo tradicionalismo manifesto pelas classes populares. O tom nostálgico e apologético de evocação do mundo que o progresso destruiu, o ataque à implantação de relações capitalistas com o fim dos códigos paternalistas é o que está na base dos protestos tanto do poeta e das camadas populares quanto do poeta culto e das classes possuidoras? Haveria só absorção da ideologia de uma classe por outra, ou será possível identificar fissuras nestes discursos e através delas vislumbrar o ponto de vista peculiar aos anseios populares?

Povo e grandes proprietários (latifundiários e senhores de engenho) posicionam-se contra a impessoalidade das relações sociais e a violência da exploração capitalista, mas

perguntamo-nos em que então se antagonizam povo e elite, trabalhadores e proprietários com fumaças de aristocracia?

Primeiramente, observamos que no poema de Jorge de Lima comparecem os senhores e sinhás e os trabalhadores negros, todos envolvidos por um halo de simpatia mútua que é efeito da dominação de feitio paternalista, parece haver condescendência pelo lado dos proprietários e, pelo lado dos trabalhadores, uma espécie de reconhecimento por concessões tidas como benefícios, uma harmonia com o à vontade com que se deixa o trabalho transcorrer.

A ausência dos proprietários no poema de Patativa não nos autoriza a formular este mesmo esquema. Aqui, com certeza, o que vemos é uma condenação ao progresso, identificado com o brutalismo da máquina, (visão que também encontramos em *Bangüê*) avivada por contraste pela evocação e apologia de um à vontade no trabalho, de um *modus vivendi* em que se interpenetram trabalho e divertimento. A ausência da representação da figura ou da voz dos proprietários leva-nos a pensar que sendo Patativa um poeta-agricultor olhou apenas para os seus iguais, traduziu-lhes o ponto de vista, ignorando os donos que se beneficiam com aquelas mudanças indesejadas e contrárias aos costumes consagrados.

Nesta hipótese, no poema de Jorge de Lima fala a voz de um neto de proprietários, de origem semi-aristocrata e que demonstra aversão às relações burguesas representadas pela Usina, diferentes das relações paternalistas dos velhos bangüês de que a família do poeta chegou a ser proprietária. É então do enlace ambíguo entre proprietários e trabalhadores sob o regime patriarcal que se sedimenta um arranjo ou uma acomodação entre as classes que vai gerar o sentimento de interesses comuns contrariados de onde se origina a queixa a que o poema dá voz.

Da ausência dos proprietários e da voz exclusiva dos trabalhadores, nos poemas de Patativa, que desdobramentos podemos tirar para a configuração do fundamento ideológico da visão de mundo do poeta?

A denúncia ou a queixa que estes poemas expressam é sobretudo referente à alienação no processo de trabalho. O motor é agressivo e destrutivo do *modus vivendi* tradicional, introduz uma nova organização do trabalho que elimina por completo as razões para a alegria das farinhadas ou a poesia que parece emanar do cantar cadenciado do velho engenho de pau movido pela força das juntas de boi. Nas novas condições implantadas não pode haver identificação do homem com uma atividade a que é constrangido para garantir a sobrevivência, mas que o brutaliza, hipertrofiando a solicitação de uma capacidade à custa da atrofia de muitas de suas faculdades que devem ser podadas, refreadas, ou até eliminadas pelo desuso ou falta de cultivo, subordinação e empobrecimento do espírito que deve abdicar de sua largueza para caber no espartilho estreito das tarefas mecânicas, repetitivas e restritivas mas condizentes com o aumento da produtividade nos níveis estratosféricos dos mercados em expansão.

Neste ponto nos achamos frente a um dilema. A evolução tecnológica aumenta a produtividade do trabalho e, por conseguinte, é o caminho para uma maior geração de riqueza. Impossível às sociedades humanas estagnarem. É de sua natureza o ininterrupto desenvolvimento das forças produtivas que implica num aumento da divisão do trabalho e aparecimento da sociedade de classes. Se por um lado o protesto contra a mutilação efetuada pela mecanização com seu funcionamento nocivo e predador ao bem estar dos trabalhadores é procedente e busca resguardar valores humanos mais elevados que a ambição de lucro, por outro como responder à necessidade de crescimento da riqueza dentro da sociedade?

Partamos da seguinte constatação: “O desenvolvimento de uma civilização consiste em uma contínua ampliação da divisão do trabalho, que não se opõe, mas pelo contrário, é a

causa de uma contínua integração da estrutura da economia social.” E ainda a pergunta e resposta que se seguem: “Como faremos para julgar se uma sociedade se acha mais desenvolvida que outra? ... “o fator determinante reside no aumento do número de membros da espécie”⁵⁰. No homem esse aumento dependerá do nível de produção econômica: quanto mais avançado seja este, maior será o domínio que o homem poderá lograr sobre o meio.

Sendo o progresso e a ampliação da divisão do trabalho o destino das sociedades humanas, como harmonizar a tendência para este fim histórico com o justo protesto contra o aviltamento do trabalhador como consequência ou acidente a meio do caminho do percurso traçado pelo desenvolvimento das forças produtivas?

As considerações que faremos e vimos fazendo no esforço de interpretar a ideologia de culto ao tradicionalismo com a sua crítica e oposição ao advento de relações sociais próprias de uma modernização burguesa devem levar em conta estes questionamentos e perplexidades.

Precisamos esclarecer que tipo de correlação existe entre diferenciação e individualização. A diferenciação é resultante de um processo econômico, é consequência da divisão do trabalho e se expressa como especialização que num certo sentido pode ser vista como antítese da individualização. Já esta num sentido de diferenças individuais tem um fundamento genético, representa a consequência de um conjunto determinado de gens, são variações.

Nosso primeiro pressuposto é o de que a especialização, trazida pela divisão do trabalho restringe e limita o livre desenvolvimento das potencialidades humanas ao converter o homem num tipo profissional. Quanto mais profunda for a diferenciação, mais especializada será a função que o sujeito deve desempenhar e mais penosa a adaptação, pois esta se produz mediante a exaltação de uma função psíquica. “A hipertrofia desta função e sua adequação

⁵⁰ CAUDWELL, Christopher. *Ilusion y Realidad – Uma poética marxista*. Editorial Paidós, Buenos Aires.

aos requerimentos do tipo profissional escolhido provocarão a anulação parcial das outras funções psíquicas”.

Mas podemos imaginar que a diferenciação poderia de fato favorecer a individualização ao abrir um campo mais amplo ao desenvolvimento da individualidade genética. Seria de esperar que “a diferenciação econômica, ao fazer possível a especialização, permitisse um desenvolvimento mais rico das particularidades ou variações que constituem a ‘diferença’ de um indivíduo biológico”⁵¹. E por que não é isso o que se dá? Primeiro porque, numa sociedade de classes, o indivíduo não é livre para escolher dentro de uma variada gama de funções aquela que lhe faculte um desenvolvimento mais rico de suas potencialidades. Em tese, a diferenciação deveria favorecer e não obstaculizar o desenvolvimento das potencialidades do indivíduo, mas isto não ocorre porque o indivíduo é forçado a amoldar-se a uma função vinculada a um tipo cujos serviços possuem valor de troca.

Neste ponto configura-se uma situação contraditória. Num certo sentido o que podemos concluir do que vimos até aqui é que o choque de valores entre a tradição cultuada pelo poeta e as condições trazidas pela introdução de um invento tecnológico encomendam uma condenação do progresso. O que vale ser pesquisado é se esta condenação é irrestrita e em bloco.

Percorrendo a obra do autor nos deparamos com diversas passagens em que o atraso é condenado, pois o poeta entende que dele advém a miséria, a pobreza e desamparo em que vive o povo, especialmente os sertanejos. Vemos em seus versos a denúncia e a queixa contra a falta de proteção à saúde, no caso, por exemplo, das tantas mulheres que morrem de parto. Este assunto aparece, conforme foi visto em quatro poemas cujo tema é a vida sertaneja. Todo um poema dedicado à sua terra natal, o município do Assaré, lamenta a falta de inúmeros benefícios do progresso. Numa outra passagem, num sinal de compreensão da relação

⁵¹ Idem.

complexa do bem estar social com o progresso, o poeta aponta como do campo sai a matéria-prima geradora de riqueza, no caso, o algodão, que ironicamente vai alimentar a desigualdade campo /cidade, levando o progresso a esta última e deixando o sertão esquecido. O analfabetismo é denunciado como um crime, apesar da curiosa passagem em que o poeta insinua que desta mesma falta instrucional advém também uma inocência que se identifica com a santa verdade. Não se trata de procurar ou exigir coerência do poeta, mas pelo contrário, de realçar estas contradições, pois elas são indícios da consciência possível frente a uma realidade complexa que o poeta enfrenta justamente por meio da contradição, pois seria esta a única estratégia capaz de não trair a complexidade do real.

De um lado muitas de suas posturas são a de alguém que cultua valores de uma tradição e sabe que sua poesia tem compromisso com estes valores e desempenha um papel importante no sentido de sua preservação. Parece ter sido este em grande parte uma das principais motivações do poeta ao compor os versos de *Puxadô de roda*.⁵² Sua intenção seria, antes de mais nada, transmitir às gerações que não conheceram os costumes ali descritos a memória de um tempo feliz ainda que não seja mais possível voltar a ele. Sabe-se que a memória é uma das armas da resistência dos grupos cujas identidades estão sob ameaça de desfiguração. Ainda que o ato de relembrar reponha apenas a memória do que foi é já por si só uma atitude de resistência, pois investe contra a suprema desvalorização impingida a tantos agentes sociais pelo puro esquecimento de seu papel, de sua história. Chega com isso o poeta a um limite. Ao reviver todo este *modus vivendi* através de seus versos não seria justo interpretar esta criação como um sinal de um desejo passadista, de um anseio pela volta ao passado, este tipo de “magia” está completamente ausente da perspectiva do poeta que sabe que a marcha do progresso é irreversível. Tanto sabe que noutros poemas, como assinalei,

⁵² Ao pesquisador Luiz Tadeu Feitosa, falando sobre este poema, Patativa afirma seu desejo de, por meio dele, mostrar às novas gerações como era a vida no sertão nos tempos que já passaram, atribui ao seu poema uma função formativa e informativa. Ver *Patativa do Assaré – A trajetória de um canto*, de Luiz Tadeu Feitosa citado na bibliografia.

põe-se ele a invocar o progresso para si e para sua gente. Como então interpretar esta ambigüidade?

O sentido cultural desta intervenção poética é o de reavivar valores que a marcha do progresso tende a atropelar, a empurrar para debaixo do tapete, e ao recordá-los desautomatizar, questionar, pôr sob suspeita a aceitação a-crítica de tudo o que vai sendo empurrado goela abaixo pelas forças de um progresso cego, ou que enxerga somente determinados interesses. Eu diria que há um misto de resignação e resistência nesta atitude cultural. Sem pretender a volta ao passado procura reencontrar no futuro certos valores que são inalienáveis mesmo que para isso o futuro deva ser objeto de escolhas mais democráticas.

Uma investida pura e simples contra a técnica é desautorizada pelo próprio reconhecimento popular da serventia do progresso. Não são raros os depoimentos da gente do campo, que tendo conhecido o regime antigo e o novo de trabalho, reconheçam os ganhos advindos da introdução da tecnologia. Repõe-se a contradição. Como o segmento social cuja vida foi agredida e mutilada por um tipo de intervenção tecnológica pode num certo momento reconhecer valor a esta mesma tecnologia?

Esta contradição torna-se compreensível nos quadros de uma contradição dialética que poderíamos assim caracterizar:

- 1) a tecnologia promove um aumento da produtividade e da riqueza social, mas esta expansão econômica tem dois lados: beneficia proprietários e oprime trabalhadores. Isso já havíamos dito atrás.
- 2) Num primeiro estágio do processo de modernização os avanços tecnológicos impõem sacrifícios, em vez de libertarem ou aliviarem todos os homens fazem isso em relação a alguns às custas da subordinação e de fazer recair uma sobrecarga excessiva sobre outros.

É este o estágio tecnológico que corresponde ao estado de coisas referido nos poemas analisados. Podemos imaginar que numa etapa posterior, mais evoluída estes malefícios com que a tecnologia agrava a jornada do trabalhador, tornando as tarefas mais opressivas, desumanizando as condições e o ambiente do trabalho podem vir a ser minimizadas ou a desaparecer. Tudo faz crer que esta fase tende a ser ultrapassada pelo próprio avanço da tecnologia. Em estágios mais avançados do desenvolvimento da técnica as desvantagens e inconvenientes advindos do seu emprego parecem ser de outra ordem, por exemplo, a ameaça do desemprego.

O aumento da produtividade na economia e da riqueza social deveriam se converter em melhor distribuição de renda e redução da jornada de trabalho, mas estes indicadores sociais jamais se traduzem em benefícios que alcançam os trabalhadores na medida mesma em que, por outro lado os afeta negativamente. Há sempre um enorme descompasso entre as duas coisas.

É, no entanto, a percepção de que o progresso tecnológico acena com esta perspectiva o que faz com que ninguém sinta-se confortável em pura e simplesmente investir contra a tecnologia. Quando se o faz, como os poetas nos textos estudados, no fundo, esta investida, este ataque é contra o uso que se faz de tal tecnologia.

A consciência deste desequilíbrio entre as promessas com que acena o progresso, as possibilidades que decorrem do desenvolvimento e os resultados adversos e contrários a estas expectativas é o que cria vozes adversárias à técnica e a um determinado tipo de progresso. Mas há um sentimento de que as coisas poderiam ser diferentes.

Por tudo isso, podemos afirmar que a perspectiva do poeta não é anti-progressista se entendermos esta como uma orientação reacionária. Ele não pode sonhar com a volta pura e simples ao passado, na medida em que neste quando não era oprimido pela máquina, o era pelo fazendeiro ou pelo latifundiário, ou pelo comerciante que compra barato sua safra. Sua

visão não é reacionária ainda, na medida em que há em sua obra momentos de louvação ao progresso e de apologia de uma visão de mundo esclarecida. Veja-se a este respeito, por exemplo, num poema como *A festa da Maricota* a expressão do anseio de um sertão livre do banditismo, e sem vestígio de cangaceirismo.

Talvez pudéssemos denominar o ponto de vista do poeta como o de alguém cujo ideal seria o de progresso conservador, mas não reacionário, conservador na medida em que sonha com a possibilidade de escolher dentre as inúmeras possibilidades que o progresso faculta aquela que seria mais adequada a uma vida pautada por certos valores já vivenciados e internalizados. O que sabemos, choca-se frontalmente com a lógica de um mundo regido pelo mercado, daí a impressão de impasse sem solução e de ser utópica a perspectiva do poeta e das classes populares.

Minha Vingança

I

1 O povo não ignora
2 que da justiça sou fã,
3 quem me faz um mal agora
4 paga dobrado amanhã,
5 fala um ditado no mundo
6 com um sentido profundo:
7 quem espera sempre alcança,
8 com esta filosofia
9 esperei até que um dia
10 chegou a minha vingança

II

11 Barbaia, moça bacana
12 que de beleza parpita
13 com sua rôpa bonita
14 feita de paia de cana,
15 É a terra de Santo Antonio,
16 O seu belo patrimônio
17 eu conheço munto bem
18 E vou falá neste instante
19 de uma das coisa importante
20 que a lindra Barbaia tem

IV

31 Eu nunca falei atôa,
32 sempre conciente fui,
33 uma das coisa mais boa
34 que aquela terra pissui
35 É a usina de açúcar,
36 tem uma força maluca,
37 ninguém tira o seu valor
38 E a toda aquela ingrenage
39 eu faço a minha homenage
40 praque lhe devo um favor

V

41 Logo no premero dia
42 que pegou a trabaiá,
43 eu com bastante alegria
44 comecei a me vingar
45 do ingém de ferro tão mal
46 que matou o ingém de pau
47 do folclore bela prenda,
48 hoje ainda em meus ouvido
49 escuto o lindro ringido
50 da cantiga das moenda

III

21 A usina açucarêra
 22 que em Barbaia apareceu,
 23 foi a coisa arviçarêra
 24 que munto prazê me deu,
 25 taliquá a fera tirana
 26 Rosnando, engolindo cana
 27 trinta dia em cada mês,
 28 faz o maió arruído
 29 E eu tô munto agradecido
 30 de um favor que ela me fez

VII

61 Usina eu tou munto grato
 62 com você no Cariri,
 63 eu gostei do espalhafato
 64 que você fez por aí,
 65 já oiei seu movimento
 66 E cá no meu jurgamento
 67 eu vou lhe dá doze grau,
 68 você com sua sustança
 69 já fez por mim a vingança
 70 do finado ingém de pau

VIII

71 Oia lá, ingém de ferro,
 72 chegou também o seu dia,
 73 onde é que tá o seu berro?
 74 cadê a sua inergia?
 75 onde é que tá o seu motô,
 76 com aquele pôpôpô
 77 cheio de orguio e brasão?
 78 ingém de pau já morreu
 79 porém você recebeu
 80 A lei da compensação

VI

51 Esta usina o monstro horrendo
 52 que o céu de fumaça cobre,
 53 mesmo que teja fazendo
 54 atrazo para algum pobre,
 55 eu tou bastante obrigado,
 56 do ingém de ferro marvado
 57 que ao ingém de pau deu fim
 58 A fama já se acabou,
 59 se desgraçou e se lascou
 60 pagando o que fez a mim

IX

81 Você mandou e gunvernou
 82 as cana que aí nascia,
 83 mas quando a usina chegou
 84 com toda sua ingrisia
 85 E o seu movimento brabo,
 86 raivosa meteu-lhe o diabo
 87 E você ficou parado,
 88 veja bem, monstro assarcino,
 89 como é triste o seu destino,
 90 tá pagando o seu pecado

X

91 Ingém de ferro, cunheça,
 92 quem corre também esparra,
 93 tenha injura e não se esqueça
 94 que das prossante manjarra
 95 você ispurçou os boi,
 96 O ingém de pau já se foi
 97 porém você também vai,
 98 E ninguém tem compaixão,
 99 bem diz um véio rifrão
 100 lá um dia a casa cai

O poema *Minha vingança* quando confrontado com os outros dois de Patativa que analisei neste capítulo surpreende-nos pela contradição. Vemos agora o poeta vingar-se do *Ingém de Ferro* louvando o aparecimento da Usina porque esta veio para substituí-los e assim acabar com a era dos engenhos de ferro. Ocorre que a Usina parece representar uma lógica

muito mais próxima e afinada com a dos engenhos eletrificados e motorizados do que com o universo dos saudosos e rústicos engenhos de pau celebrados pelo poeta.

Este tipo de vingança pode ter muitos significados. Não sabemos ao certo, mas podemos levantar algumas hipóteses. Primeiramente, o poeta parece desforrar-se do velho desafeto de uma forma emocional, a favor desta interpretação chamei a atenção atrás para o caráter acentuadamente personificado de sua invectiva contra o motor e o *Ingém de ferro*. Da mesma forma que antes a maneira de encarar o inimigo era vê-lo como uma entidade dotada de sentimentos e vontade, e o meio de atacá-lo era declarando desamor e antipatia por ele, e ainda apontar-lhe sua feiúra, estratégias que mostram o conflito sendo conduzido para o terreno da afetividade, agora o sujeito enxerga na Usina o instrumento por meio do qual virá a sua desforra. Não é possível identificar nenhuma racionalidade ou lógica política, uma vez que a Usina é uma espécie de engenho de ferro em grande escala. E o próprio “eu lírico” que de certa forma o diz em versos assim:

Esta usina o monstro horrendo
Que o céu de fumaça cobre,
Mesmo que esteja fazendo
Atrazo para algum pobre
Eu tou bastante obrigado
Do ingém de ferro marvado
Que ao ingém de pau deu fim
A fama já se acabou,
Se desgraçou e se lascou
Pagando o que fez a mim

Uma outra hipótese seria ver nestes versos uma intuição que pressente que o reencontro com os valores agora eclipsados só poderá se dar bem mais adiante, e para tanto a história deve prosseguir sua marcha, pois se tudo muda e tudo um dia cai, derrubado por algo novo que surge, deste movimento incessante pode emergir aquilo que tanto aspiramos.

Pode ser também que se não forem apenas inconseqüência, estes versos sirvam como índice da diferença entre as visões tradiconalistas da elite e do povo. As elites ligadas às formas paternalistas de dominação, têm na Usina o adversário inconciliável, enquanto o povo não encontra seu lugar nem no atraso nem no progresso que no momento tem à sua frente, só restando-lhe reconciliar-se com a mudança, já que o tempo não anda para trás.

Considerações finais

A estratégia de pesquisar as características da poesia de Patativa do Assaré por meio de um confronto formal-temático com as poéticas do cordel e da cantoria confirmou o distanciamento entre o poeta e estas tradições. Ele não as renega, mas transgredir os seus limites, e produz uma obra cuja descrição não é possível ser feita a partir unicamente desses cânones.

A demonstração de uma significativa diferença estatística na utilização das estrofes e esquemas rítmicos é índice eloquente deste distanciamento na medida em que o tradicionalismo do cordel vincula temas e assuntos a formas estróficas, rimas e métrica.

Se a estatística demonstrou uma tendência divergente, fui procurar a confirmação desse primeiro indício na averiguação dos “conteúdos” ou do tratamento dado aos temas, e foi então que a diferença se revelou outra vez, confirmando os primeiros sinais. O descarte do culto à valentia, onde vejo a recusa do romanesco, ou da resolução pela via simbólica das tensões sociais implica uma descida de tom ou deslocamento de foco, processos ligados à ultrapassagem do heroísmo épico e sua substituição por valores como *resistência* e *tenacidade*.

Esse duo de qualidades junto com outras que lhes são afins como *firmeza*, *fidelidade* e *honra* apontam para uma axiologia próxima daquela onde se encaixava também o heroísmo que ora vemos alijado da vida prosaica dos personagens às voltas com uma opressão que em larga medida já se apóia na burocracia.

A fidelidade é aquela que vimos ligar-se ao culto da tradição, são os camponeses seguindo os mesmos passos dos seus ancestrais, adotando os mesmos comportamentos. A firmeza e a determinação fazem-se presentes na disposição para enfrentar o trabalho duro debaixo do sol quente, ou a capacidade de rir da própria desgraça, é quando o caboclo faz

pouco do seu sofrer. Não se fala aqui, pois, de uma gente fraca ou desfibrada, mas de outra, forte e resistente.

A defesa da honra se manifesta na transformação do pacato roceiro num pertinaz vingador que sai no encalço do bandido que desonrou sua filha com a determinação de matá-lo. Esta recorrência a uma luta de morte revela-nos que a agressividade ligada a uma atitude épica fica preservada quando o assunto é a honra pessoal, mas curiosamente apaga-se ou transfigura-se quando passa-se à esfera da luta de classes. Dois pesos e duas medidas para contextos distintos da vida social, denotam que é no âmbito do conflito político, sobretudo, onde situa-se a diferença da poesia de Patativa para com o heroísmo tradicional. A aguda visão crítica do poeta sobre os fundamentos políticos da desigualdade, somada à construção de um conhecimento do mundo pela observação atenta dos fatos, desativa nele o arroubo e a impetuosidade romanescos, substituindo-os pela ironia e pela sátira, armas a que recorre para fazer sua crítica social.

Com o fim do cangaço encerra-se, por assim dizer, o ciclo heróico das lutas no campo e instaura-se, ao lado da soberania do Estado, a dominação burocrática. É esta que vem representada naquele conjunto de poemas que atrás contrastei com as *histórias de lutas*. É quando ao lado do braço armado, o proprietário dispõe também do respaldo legal da justiça por meio de tantos tipos de “contrato” oficialmente referendados que garantem ao grande fazendeiro boa margem de arbítrio no trato com agregados, rendeiros e pequenos proprietários: a expulsão da terra sem indenização pelas benfeitorias, ou o império da grilagem, são exemplos desta violência acobertada pela “neutralidade” ou “impessoalidade” burocrática.

É neste mundo prosaico que as personagens de Patativa do Assaré se movimentam. E sua arma passa a ser, então, a palavra, como instrumento para compreender e decifrar o mundo e não mais o bacamarte, e o violeiro cantador vai substituir o cangaceiro ou o

valentão. O poeta e o cantador são os principais heróis que desfilam diante do leitor ou do ouvinte na obra de Patativa do Assaré. Uma estatística que não fiz neste trabalho, mas que o conhecimento da obra permite-me afirmar, mostraria a altíssima percentagem de poemas em que o narrador é um artista da palavra. Na medida em que arrefece a pulsão épica, avulta e expande-se o lirismo.

A par deste movimento para fora do âmbito da tradição, há também, como foi visto, uma afirmação do tradicionalismo, seja na consideração de fidelidade aos costumes e à religião como um valor, como ocorre em passagens dos poemas estudados sobre o sertão, seja na rejeição a aspectos do progresso e no elogio e defesa dos modos pré-capitalistas de organização do trabalho e da vida social, como no núcleo temático representado pelo poema *O puxadô de roda*.

Classes populares e elite culta ligada à aristocracia do açúcar parecem convergir no apego e nostalgia a formas de convivências pré-capitalistas. As elites porque vêem seu domínio declinar substituído pela hegemonia de outra classe, e as classes populares porque sentem toda a violência do embrutecimento implicado nas mudanças introduzidas pela modernização na rotina do trabalho. Cada classe reage a um efeito diferente oriundo da mesma causa, a consolidação da empresa capitalista com sua lógica cega, impessoal e competitiva.

As elites nordestinas tradicionais sofrem o ataque das novas forças econômicas tanto dentro do seu território, na substituição dos bangüês pelas usinas, como em âmbito nacional ao experienciarem o declínio econômico e político frente à hegemonia da região sudeste. Então cria-se e consolida-se por iniciativa destas elites uma imagem e uma mística regionais do Nordeste, identificando-o por alguns traços negativos, como o fanatismo religioso, o atraso cultural, o cangaceirismo, a seca, que definem a região em contraposição ao Sudeste, em especial a São Paulo.

Esta polarização entre o Nordeste arcaico, pobre, carente e atrasado, e o Sul, industrializado, desenvolvido e rico, dá argumento para um esquema de ajuda e favorecimento do Estado a estas elites, agenciado também em nome do povo. Esta imagem criada do Nordeste vira clichê e se folcloriza e pode passar a ser internalizada por todos os segmentos e classes sociais.

Não nos foi possível distinguir com maior clareza uma diferenciação límpida e inequívoca entre o tradicionalismo das elites e o tradicionalismo das classes populares. Se a imagem do Nordeste, cristalizada em tantos discursos sobre a região, foi iniciativa de intelectuais ou membros da classe dominante, então podem o povo e o poeta popular ao absorver esta ideologia colocarem-se a serviço dos interesses das elites que os oprime acreditando estarem lutando em defesa própria.

Foi-nos possível vislumbrar alguma diferença na contradição surgida da situação ambígua manifestada pelo poeta popular ao simultaneamente invocar e maldizer o progresso. Com a mesma língua que o denuncia, ele lamenta a sua ausência na crítica à falta de escola, de calçamento, de assistência médica e da reforma agrária.

Seguindo a trilha desta problematização, caberia perguntar até quando, ou até onde a poesia de queixa ou denúncia social teria uma função emancipadora, ou ao contrário, converte-se em ideologia, pois cola o sujeito a uma visão folclorizada e, por isso, imutável?

A evocação de valores em desaparecimento é passadismo ou alimento para resistir e libertar-se? Constitui-se numa energia propulsora que põe em movimento ou é como um mantra hipnótico que paralisa?

Talvez as coisas não sejam necessariamente indissociadas, e seja impossível escapar à ambigüidade. O realismo crítico que aflora lúcido nos versos de *Nordestinos sim, nordestinados, não*, é ganho de consciência política que se nutre, e torna-se possível, graças à existência desta imagem cristalizada da região na qual o poeta intervém recusando a vitimização nela pressuposta.

ANEXOS

	Título do poema	Livro	Estrofes
1	A Cobra falou	Balceiro	Quartetos
2	A Derrota de Pedro Topa Tudo	Melhores Poemas	Septilhas
3	A Derrota de Zé Côco	Ispinho e Fulo	Décimas - Tipo A
4	A Enfermeira do Pobre	Ispinho e Fulo	Sextilha Moderna
5	A Escrava do Dinheiro	Inspiração nordestina	Décimas - Tipo C
6	A Estrada da minha Vida	Inspiração nordestina	Décimas - Tipo A
7	A Festa da Maricota	Inspiração nordestina	Décimas - Tipo A
8	A Festa da Natureza	Cante lá que eu canto cá	Oitavas
9	A Filosofia de Um Trovador Sertanejo	Inspiração nordestina	Décimas - Tipo C
10	A Fogueira de São João	Inspiração nordestina	Oitavas
11	A Fonte Milagrêra	Ispinho e Fulo	Sextilha Moderna
12	A Lâmpada de Aladim	Cordel	Sextilha Cordel
13	A Garça e o Urubu	Ispinho e Fulo	Quartetos
14	A Ligeira do Ao	Melhores Poemas	Quartetos
15	A Mãe e a Filha	Aqui tem coisa	Mistas: Sex. e Déc.
16	A menina e a Cajazeira	Inspiração nordestina	Décimas - Tipo C
17	A Menina Mendiga	Inspiração nordestina	Soneto
18	À Meretriz	Balceiro	Soneto
19	A Minha Cinza	Balceiro	Soneto
20	A Morte	Inspiração nordestina	Soneto
21	A Morte – Estrambote	Melhores Poemas	Soneto + Sextilha
22	A Morte de Nana	Cante lá que eu canto cá	Décimas - Tipo A
23	A Muié qui mais amei	Cante lá que eu canto cá	Décimas - Tipo A
24	A Mulher	Balceiro	Quartetos
25	A Negra Mariana	Aqui tem coisa	Quartetos
26	A Política	Inspiração nordestina	Décimas - Tipo B
27	À Professora Neuma	Balceiro	Soneto
28	A Realidade da Vida	Ispinho e Fulo	Décimas - Tipo A
29	A Revolta do Passamento	Aqui tem coisa	Quartetos
30	A Seca	Aqui tem coisa	Quartetos
31	A Sorte de Joli	Cante lá que eu canto cá	Soneto
32	A Terra é natura	Inspiração nordestina	Décimas - Tipo A
33	A Terra é Nossa	Ispinho e Fulo	Quartetos
34	A Triste Partida	Inspiração nordestina	Sextilhas compostas
35	A tristeza mais triste	Inspiração nordestina	Mistas: Sex. e quadra
36	A Verdade e a Mentira	Ispinho e Fulo	Irregulares
37	A Vida aqui é assim	Inspiração nordestina	Décimas - Tipo C
38	A voz do milho abandonado	Balceiro	Septilhas
39	ABC do Nordeste fragelado	Inspiração nordestina	Décimas - Tipo B
40	Acare	Inspiração nordestina	Décimas - Tipo A
41	Acróstico Espalhafatoso	Balceiro	Soneto
42	Acrósticos	Inspiração nordestina	Quartetos
43	Adeus à Viola	Inspiração nordestina	Quartetos
44	Amanhã	Cante lá que eu canto cá	Soneto
45	Amor Materno	Aqui tem coisa	Sextilha Composta
46	Antônio Conselheiro	Ispinho e Fulo	Décimas - Tipo A
47	Ao Artista Rolando Boldrim	Aqui tem coisa	Sextilha Moderna
48	Ao Artista Zenon Barreto	Aqui tem coisa	Décimas - Tipo A
49	Ao dotô do avião	Cante lá que eu canto cá	Sextilha Moderna
50	Ao leito	Inspiração nordestina	Quartetos
51	Ao locutor da Rádio Araripe	Cante lá que eu canto cá	Oitavas
52	Ao meu afilhado Cainã	Aqui tem coisa	Sextilha Moderna
53	Ao Padre Miracapilo	Ispinho e Fulo	Soneto
54	Ao poeta B.C. Neto	Ispinho e Fulo	Décimas - Tipo A
55	Ao Poeta do Sertão	Ispinho e Fulo	Sextilha Moderna

	Título do Poema	Livro	Estrofes
56	Ao poeta João Batista de Cerqueira	Cante lá que eu canto cá	Décimas - Tipo A
57	Ao supervisor Jorge Édem	Cante lá que eu canto cá	Sextilha Moderna
58	Aos Filhos e Netos do Dr. Arraes de Alencar	Novos poemas comentados	Décimas - Tipo A
59	Aos Irmãos Aniceto	Ispinho e Fulo	Décimas - Tipo A
60	Aos Poetas Clássicos	Cante lá que eu canto cá	Décimas - Tipo A
61	Aos Reis do Baião	Inspiração nordestina	Décimas - Tipo A
62	Apelo de um Agricultor	Cante lá que eu canto cá	Décimas - Tipo A
63	Aposentadoria do Mané do Riachão	Aqui tem coisa	Décimas - Tipo A
64	Abertura de <i>Novos Poemas</i>	Novos poemas comentados	Décimas - Tipo A
65	Aqui tem coisa	Aqui tem coisa	Décimas - Tipo A
66	As Façanhas de João Mole	Inspiração nordestina	Mistas - sext.e déc.
67	As narrativas de Zé Tataíra	Novos poemas comentados	Décimas - Tipo A
68	As Proezas do Padre Nonato	Inspiração nordestina	Décimas - Tipo B
69	Assaré de 1957	Ispinho e Fulô	Décimas - Tipo A
70	Assaré e Mossoró	Ispinho e Fulô	Décimas - Tipo A
71	Autobiografia	Balceiro	Décimas - Tipo A
72	Ave Noturna	Cante lá que eu canto cá	Quartetos
73	Baladeira	Novos poemas comentados	Soneto
74	Barriga Branca	Ispinho e Fulô	Quartetos
75	Bertolino e Zé Tingó	Inspiração nordestina	Décimas - Tipo C
76	Bicho da Careca	Balceiro	Irregulares
77	Biografia de Sansão	Aqui tem coisa	Septilhas
78	Boa noite, Fortaleza	Cante lá que eu canto cá	Décimas - Tipo A
79	Bom dia 93	Aqui tem coisa	Décimas - Tipo A
80	Brasi de cima, Brasi de baxo	Cante lá que eu canto cá	Décimas - Tipo A
81	Brosogó, Militão e o Diabo	Ispinho e Fulô	Sextilha cordel
82	Cabôca de Minha Terra	Inspiração nordestina	Décimas - Tipo A
83	Caboclo Roceiro	Cante lá que eu canto cá	Quartetos
84	Cada um no seu lugar	Aqui tem coisa	Quartetos
85	Cante lá que eu canto cá	Inspiração nordestina	Décimas - Tipo A
86	Carta à Doutora Hebriqueta Galeno	Inspiração nordestina	Sextilha Moderna
87	Carta a Papai Noel	Aqui tem coisa	Oitavas
88	Carta ao Padre Antônio Vieira	Inspiração nordestina	Décimas - Tipo A
89	Carta ao Senhor Valmir Farias	Novos poemas comentados	Sextilha Moderna
90	Carta do Pe. Antônio Vieira ao Patativa	Ispinho e Fulô	Décimas - Tipo A
91	Carta ou Bilhete	Balceiro	Quartetos
92	Castigo do Mucuim	Ispinho e Fulô	Décimas - Tipo A
93	Chico Forte	Ispinho e Fulô	Soneto
94	Chiquita e Mãe Veia	Inspiração nordestina	Décimas - Tipo C
95	Ciúme	Melhores Poemas	Soneto
96	Coisas do meu Sertão	Cante lá que eu canto cá	Irregulares
97	Coisas do Rio de Janeiro	Inspiração nordestina	Sextilha Moderna
98	Comi Piqui e Sonhei	Aqui tem coisa	Décimas - Tipo A
99	Como deixei de fumar	Aqui tem coisa	Quartetos
100	Conversa de Matuto	Cante lá que eu canto cá	Décimas - Tipo B
101	Coração Doente	Ispinho e Fulô	Décimas - Tipo A
102	Cousa Estranha	Novos poemas comentados	Soneto
103	Crime Imperdoável	Inspiração nordestina	Quartetos
104	Crítica Construtiva	Melhores Poemas	Septilhas
105	Curioso e Miudinho	Ispinho e Fulô	Irregular
106	Desapego	Inspiração nordestina	Quartetos
107	Desilusão	Inspiração nordestina	Sextilha Composta
108	Desilusão	Ispinho e Fulô	Soneto
109	Dia das Mães	Cante lá que eu canto cá	Soneto
110	Dia Nacional da Poesia	Melhores Poemas	Oitavas

	Título do Poema	Livro	Estrofes
111	Dois Anjo	Ispinho e Fulô	Décimas - Tipo A
112	Dois Quadros	Cante lá que eu canto cá	Quartetos
113	Doutor Honoris Causa	Melhores Poemas	Sextilha Moderna
114	É coisa do meu sertão	Cante lá que eu canto cá	Décimas - Tipo B
115	É preciso saber fazer soneto	Melhores Poemas	Soneto
116	Egoísmo	Ispinho e Fulô	Décimas - Tipo A
117	Ele	Novos poemas comentados	Soneto
118	Ela	Novos poemas comentados	Soneto
119	Emigrante Nordestino no Sul do País	Cante lá que eu canto cá	Décimas - Tipo A
120	Encontro de com a alma de Zé Limeira	Aqui tem coisa	Décimas - Tipo B
121	Engano	Inspiração nordestina	Soneto
122	Esta terra parece um paraíso	Melhores Poemas	Soneto
123	Eu e a Pitombêra	Ispinho e Fulô	Décimas - Tipo A
124	Eu e meu Campina	Ispinho e Fulô	Décimas - Tipo A
125	Eu e o Padre Nonato	Ispinho e Fulô	Sextilha Moderna
126	Eu e o Sertão	Cante lá que eu canto cá	Décimas - Tipo A
127	Eu quero	Cante lá que eu canto cá	Sextilha Moderna
128	Eu sou do campo	Balceiro	Quartetos
129	Felicidade	Aqui tem coisa	Quartetos
130	Filho de Gato é Gatinho	Ispinho e Fulô	Quartetos
131	Flores murchas	Novos poemas comentados	Soneto
132	Fonte Patativana	Melhores Poemas	Décimas - Tipo B
133	Franga da Bêia	Novos poemas comentados	Décimas - Tipo B
134	Fuga de Vênus	Balceiro	Soneto
135	Garoto Inteligente	Balceiro	Quartetos
136	Gratidão	Inspiração nordestina	Oitavas
137	Gratidão	Ispinho e Fulô	Soneto
138	Herança	Balceiro	Soneto
139	História de Abilio e o seu cachorro Jupi	Cordel	Sextilha Cordel
140	História de uma cruz	Novos poemas comentados	Sextilha Composta
141	Homenagem ao Padre Vieira	Aqui tem coisa	Décimas - Tipo A
142	Ilustríssimo Senhô Douto	Inspiração nordestina	Décimas - Tipo A
143	Ilustríssimo Sr. Elóia Teles	Aqui tem coisa	Mistas
144	Ingém de ferro	Inspiração nordestina	Décimas - Tipo A
145	Ingratidão	Cante lá que eu canto cá	Décimas - Tipo A
146	Ingratidão	Aqui tem coisa	Soneto
147	Injustiça	Ispinho e Fulô	Sextilha Composta
148	Inleição Direta	Ispinho e Fulô	Décimas - Tipo A
149	Invocação a Leonardo Mota	Inspiração nordestina	Quartetos
150	Ispinho e Fulo	Ispinho e Fulô	Décimas - Tipo A
151	Juazeiro e Petrolina	Ispinho e Fulô	Décimas - Tipo A
152	Justiça de Zé Caçado	Aqui tem coisa	Décimas - Tipo A
153	Ladrão da Roça	Aqui tem coisa	Quartetos
154	Lagartixas verdinhas pelo chão	Melhores Poemas	Décimas - Tipo B
155	Lamentos de um nordestino	Inspiração nordestina	Mistas:sext. Terceto
156	Lero Lero	Aqui tem coisa	Quartetos
157	Lição do Pinto	Ispinho e Fulô	Sextilha Moderna
158	Lições de um cego	Aqui tem coisa	Décimas - Tipo A
159	Língua Ferina	Ispinho e Fulô	Quartetos
160	Language dos Óio	Ispinho e Fulô	Décimas - Tipo A
161	Luis de Camões	Cante lá que eu canto cá	Oitavas
162	Mãe de Verdade	Ispinho e Fulô	Décimas - Tipo A
163	Mãe Preta	Cante lá que eu canto cá	Décimas - Tipo A
164	Maió Decepção	Cante lá que eu canto cá	Décimas - Tipo A
165	Mal de Amor	Cante lá que eu canto cá	Soneto

	Título do Poema	Livro	Estrofes
166	Mané Besta	Aqui tem coisa	Décimas - Tipo A
167	Maria de Todo Jeito	Cante lá que eu canto cá	Décimas - Tipo A
168	Maria Gulora	Inspiração nordestina	Sextilha Moderna
169	Maria Tetê	Cante lá que eu canto cá	Décimas - Tipo A
170	Mello e Meladeira	Aqui tem coisa	Décimas - Tipo A
171	Menino de rua	Aqui tem coisa	Sextilha Composta
172	Meu avô tinha razão e a justiça tá errada	Ispinho e Fulô	Sextilha Moderna
173	Meu caro jumento	Inspiração nordestina	Décimas - Tipo A
174	Meu castigo	Cante lá que eu canto cá	Oitavas
175	Meu Palito	Inspiração nordestina	Décimas - Tipo B
176	Meu Passarinho	Ispinho e Fulô	Quartetos
177	Meu Premero Amo	Inspiração nordestina	Oitavas
178	Meu Protesto	Cante lá que eu canto cá	Décimas - Tipo A
179	Meu recado a São Pedro	Balceiro	Décimas - Tipo B
180	Minha Castanhola	Balceiro	Soneto
181	Minha Idade e Minha Poesia	Melhores Poemas	Décimas - Tipo A
182	Minha Impressão sobre o Trem de Ferro	Aqui tem coisa	Quartetos
183	Minha Reza	Novos poemas comentados	Décimas - Tipo A
184	Minha Serra	Inspiração nordestina	Soneto
185	Minha Sodade	Inspiração nordestina	Décimas - Tipo A
186	Minha Vingança	Aqui tem coisa	Décimas - Tipo A
187	Minha Viola	Cante lá que eu canto cá	Oitavas
188	Minhas Filhas	Balceiro	Quartetos
189	Mini-saia	Novos poemas comentados	Quartetos
190	Morrer sem morrer deveras	Melhores Poemas	Décima - Tipo A
191	Mote: O título sem retrato ...	Inspiração nordestina	Décima - Tipo B
192	Mote: Quem quiser ser meu amigo	Inspiração nordestina	Décima - Tipo B
193	Mote: Uma mulher ciumenta	Inspiração nordestina	Décima - Tipo B
194	Mote: Com o grito do dinheiro	Inspiração nordestina	Décima - Tipo B
195	Mote: No terror da tempestade	Inspiração nordestina	Décima - Tipo B
196	Mote: O café de Dona Santa	Inspiração nordestina	Décima - Tipo B
197	Mote: A mulher do cachaceiro	Inspiração nordestina	Décima - Tipo B
198	Mote: Coronel, tenha cuidado	Inspiração nordestina	Décima - Tipo B
199	Mote: Só desgraça traz a guerra	Inspiração nordestina	Décima - Tipo B
200	Mote: Quem persevera no bem	Inspiração nordestina	Décima - Tipo B
201	Mote: Refúgio dos pecadores	Inspiração nordestina	Décima - Tipo B
202	Mote: Viva o povo brasileiro	Aqui tem coisa	Décima - Tipo A
203	Mote: Caía de gota em gota	Melhores Poemas	Décima - Tipo A
204	Mote: Borboletas azuis pela campina	Balceiro 2	Décima - Tipo B
205	Mote: Sei que o branco egoísta se afobou	Balceiro 2	Décima - Tipo B
206	Mote: Vai dançar no forró da chapadinha	Balceiro 2	Décima - Tipo B
207	Mote: Para a gente gozar prazer na vida	Balceiro 2	Décima - Tipo B
208	Mote: Vi a morte correndo atrás de mim	Balceiro 2	Décima - Tipo B
209	Mote: Cada qual faz sua glosa	Balceiro 2	Décima - Tipo B
210	Mote: Dentro do meu coração	Balceiro 2	Décima - Tipo B
211	Mote: Posso me esquecer de tudo	Balceiro 2	Décima - Tipo B
212	Mote: Os olhos desta mulata ...	Balceiro 2	Décima - Tipo B
213	Mote: Muito triste chorando sem dinheiro	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
214	Mote: Com o peso da cruz de muitos anos	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
215	Mote: Reze um terço na minha sepultura	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
216	Mote: Nas lanternas de um lindo vagalume	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
217	Mote: Para fazer glosa bonita	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
218	Mote: Para mim não adianta	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
219	Mote: O sol brilha no infinito	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
220	Mote: Canta, canta, passarinho	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B

	Título do Poema	Livro	Estrofe
221	Mote: Não me venha para cá com puxincói	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
222	Mote: Procurando gastar o que não tinha	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
223	Mote: Carregando um menino na corcunda	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
224	Mote: Pela estrada da vida eu vou seguindo	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
225	Mote: Relógio roda o ponteiro	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
226	Mote: Só ficou um macaquinho	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
227	Mote: O sabiá traz saudade	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
228	Mote: Hoje é 22 do mês	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
229	Mote: Vi depois que arranquei minha botija	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
230	Mote: O sertão, a viola e a morena	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
231	Mote: Ninguém sabe na vida o que padece	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
232	Mote: Parabéns, Mariana, pelo prêmio	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
233	Mote: A floresta é o castelo	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
234	Mote: A felicidade existe	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
235	Mote: Pelo caminho da vida	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
236	Mote: As emoções tomam conta	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
237	Mote: Faça uma glosa para mim	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
238	Mote: O jeito é viver latindo	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
239	Mote: A careta do macaco	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
240	Mote: A onça saiu da cova	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
241	Mote: No cavalo Pantera vou pegar	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
242	Mote: Cacareja a galinha no terreiro	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
243	Mote: No meu céu passa a nuvem da saudade	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
244	Mote: A cabeça da gente vale ouro	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
245	Mote: Só aquele que já calçou sapato	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
246	Mote: Pirilampos brilhando pela mata	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
247	Mote: Nas manhãs luminosas do sertão	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
248	Mote: Acertou na cabeça de um preá	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
249	Mote: Aqui dentro deste mundo	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
250	Mote: Um passarinho cantava	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
251	Mote: Quem nunca sente saudade	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
252	Mote: Você paga meu dinheiro	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
253	Mote: Com a maca nas costas pelo mundo	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
254	Mote: Ninguém pode viver sem amizade	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
255	Mote: O sorriso da gente é uma chama	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
256	Mote: Seu poder vemos no romper da aurora	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
257	Mote: O cigarro na velhice	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
258	Mote: Dentro das grades gemia	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
259	Mote: Danou-lhe o chifre no bucho	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
260	Mote: A saudade de Vicente	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
261	Mote: Se benzeu, rezou o credo	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
262	Mote: Quem fuma apressa a viagem	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
263	Mote: Parecia um passarinho	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
264	Mote: Caíram dez parafusos	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
265	Mote: Sem haver chuva na terra	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
266	Mote: O meu mote é um cabresto	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
267	Mote: Poeta tenha cuidado	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
268	Mote: A seca no meu sertão	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
269	Mote: Ficou tremendo amarelo	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
270	Mote: Três vezes caiu no chão	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
271	Mote: Sofreu igualmente um pinto	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
272	Mote: A briga desta canalha	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
273	Mote: Precisamos encontrar	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
274	Mote: É prazer da natureza	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
275	Mote: Pra quem tem bom pensamento	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B

	Título do Poema	Livro	Estrofe
276	Mote: O Luiz Dantas Quezado	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
277	Mote: Pensando ser borboleta	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
278	Mote: Toda criatura humana	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
279	Mote: Nos meus oitenta e sete anos	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
280	Mote: Sai um bonito gorgoeio	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
281	Mote: Formiga que cria asa	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
282	Mote: Pedindo dentro do Rio	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
283	Mote: Não sei se deixo saudade	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
284	Mote: O professor enche o saco	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
285	Mote: É grande quebra-cabeça	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
286	Mote: Gostei de Mercê de Sousa	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
287	Mote: Será que o chifre do Diabo	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
288	Mote: Sua glosa está bem feita	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
289	Mote: Escutei a voz do vento	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
290	Mote: Eu só quero quem me quer	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
291	Mote: Vi na luz do teu olhar	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
292	Mote: O ateu acreditou	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
293	Mote: Assim que o graúna canta	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
294	Mote: Quero quebrar a castanha	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
295	Mote: Tem gente que diz que sabe	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
296	Mote: Gostei do seu improviso	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
297	Mote: A chuva não quer chegar	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
298	Mote: No museu do Patativa	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
299	Mote: Pior poderia ser	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
300	Mote: Estrçalhou a cabeça	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
301	Mote: Recordando meu passado	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
302	Mote: Brincando de poesia	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
303	Mote: A minha lira é um suco	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
304	Mote: Não é como sataná	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
305	Mote: A vitória do prefeito	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
306	Mote: A fruta da cajazeira	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
307	Mote: Ela plantada não nasce	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
308	Mote: Voa, borboleta, voa	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
309	Mote: A natureza fez tudo	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
310	Mote: Esta vida é pequenina	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
311	Mote: Na cantiga da peitica	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
312	Mote: A poesia é dom	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
313	Mote: Nunca mais comi galinha	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
314	Mote: A cobra saiu do oco	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
315	Mote: Jurema, vá se aquietar	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
316	Mote: A desgraça do agregado	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
317	Mote: Transpus o canal da Mancha	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
318	Mote: Jesus não pôde comer	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
319	Mote: E nem tinha uma caa pra morar	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
320	Mote: Que a mesada era carne de urubu	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
321	Mote: Só tem um cabelo branco	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
322	Mote: O que você está pensando	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
323	Mote: O diabo em forma de gente	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
324	Mote: Mote vai, mote vem	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
325	Mote: Divertindo com a rima	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
326	Mote: Na fita do gravador	Ao pé da mesa	Décima - Tipo B
327	Mulher Valente	Aqui tem coisa	Quartetos
328	Musa buliçosa	Balceiro	Soneto
329	Nana	Balceiro	Soneto
330	No Cemitério	Ispinho e Fulô	Soneto

	Título do Poema	Livro	Estrofe
331	No meu Sertão	Inspiração nordestina	Décimas - Tipo C
332	No Terreiro da Choupana	Cante lá que eu canto cá	Décimas - Tipo A
333	Nordestino Sim, Nordestinado, Não	Ispinho e Fulô	Sextilha Moderna
334	O Agregado	Inspiração nordestina	Quartetos
335	O Agregado e o Operário	Ispinho e Fulô	Décimas - Tipo A
336	O Alco e a Gazolina	Ispinho e Fulô	Décimas - Tipo A
337	O banco do Chico Rosado	Melhores Poemas	Décimas - Tipo B
338	O Beato Zé Lourenço	Ispinho e Fulô	Sextilha Moderna
339	O Bicho mais Feroz	Ispinho e Fulô	Irregulares
340	O Bode de Miguel e o efeito da maconha	Aqui tem coisa	Décimas - Tipo A
341	O Bode do Serafim	Melhores Poemas	Décimas - Tipo B
342	O Boi Zebu e as Formigas	Ispinho e Fulô	Décimas - Tipo A
343	O Burro	Inspiração nordestina	Soneto
344	O Caçado	Inspiração nordestina	Sextilha Moderna
345	O Casebre	Inspiração nordestina	Quartetos
346	O Castigo do Vaidoso	Cante lá que eu canto cá	Soneto
347	O Controlista	Cante lá que eu canto cá	Décimas - Tipo A
348	O Desgosto do Medêro	Ispinho e Fulô	Septilhas
349	O Doutor Raiz	Inspiração nordestina	Mistas - Irregulares
350	O Fragão da Meirislene	Aqui tem coisa	Décimas - Tipo A
351	O Fruto Milagroso	Novos poemas comentados	Décimas - Tipo A
352	O Galo Egoísta e o Frango Infeliz	Ispinho e Fulô	Quartetos
353	O grande prêmio	Inspiração nordestina	Soneto
354	O Inferno, o Purgatório e o Paraíso	Cante lá que eu canto cá	Oitavas
355	O Maió Ladrão	Cante lá que eu canto cá	Irregulares
356	O Meu Livro	Ispinho e Fulô	Décimas - Tipo A
357	O Nadador	Ispinho e Fulô	Quartetos
358	O Nordestino em São Paulo	Aqui tem coisa	Quartetos
359	O Padre e o Matuto	Inspiração nordestina	Décimas - Tipo C
360	O Parafuso	Balceiro	Quartetos
361	O Paraíso das Aves	Inspiração nordestina	Oitavas
362	O Paraíso do Crato	Cante lá que eu canto cá	Décimas - Tipo A
363	O Pau D'Arco	Inspiração nordestina	Soneto
364	O Pe. Henrique e o Dragão da Maldade	Ispinho e Fulô	Sextilha Cordel
365	O Peixe	Inspiração nordestina	Soneto
366	O Pica-Pau	Cante lá que eu canto cá	Décimas - Tipo A
367	O poeta da roça	Inspiração nordestina	Quartetos
368	O Poeta Patativa e a Siriema de Totelina	Melhores Poemas	Sextilha Moderna
369	O Prazer da Pipa	Balceiro	Soneto
370	O Puxadô de Roda	Inspiração nordestina	Décimas - Tipo A
371	O que é Folclore	Cante lá que eu canto cá	Décimas - Tipo A
372	O Rádio ABC	Cante lá que eu canto cá	Décimas - Tipo A
373	O que mais dói	Inspiração nordestina	Soneto
374	O Rapaz do Pé Frio	Inspiração nordestina	Décimas - Tipo B
375	O Retrato do Sertão	Cante lá que eu canto cá	Décimas - Tipo A
376	O rico orguloso	Cante lá que eu canto cá	Décimas - Tipo A
377	O Rouxinol e o Ancião	Inspiração nordestina	Sextilha Moderna
378	O Sabiá e o Gavião	Novos poemas comentados	Décimas - Tipo A
379	O Sonho de Mané Feliciano	Cante lá que eu canto cá	Décimas - Tipo A
380	O Vaqueiro	Inspiração nordestina	Oitavas
381	O Vim-vim	Cante lá que eu canto cá	Décimas - Tipo A
382	Óios Redondo	Ispinho e Fulô	Sextilha Moderna
383	Pai Luiz e o Preguiçoso	Melhores Poemas	Décimas - Tipo A
384	Patativa descontente	Novos poemas comentados	Quartetos
385	Patativa e o Hospital São Francisco	Balceiro	Quartetos

	Título do Poema	Livro	Estrofe
386	Pé quebrado aos índios do Brasil	Ispinho e Fulô	Quartetos
387	Percorrendo o Nordeste em Peregrinação	Melhores Poemas	Soneto
388	Perfume de Gambá	Aqui tem coisa	Sextilha Moderna
389	Pergunta de um analfabeto	Aqui tem coisa	Oitavas
390	Pesão	Cante lá que eu canto cá	Sextilha Moderna
391	Pitu na segunda vida dos cachorros	Aqui tem coisa	Décimas - Tipo A
392	Pobre Santo Antônio	Melhores Poemas	Quartetos
393	Prefeito com Prefeitura	Melhores Poemas	Décimas - Tipo A
394	Prefeitura sem Prefeito	Novos poemas comentados	Décimas - Tipo B
395	Presente Dizagradave	Aqui tem coisa	Décimas - Tipo A
396	Prezado Amigo	Ispinho e Fulô	Soneto
397	Professor J. de Figueiredo Filho	Cante lá que eu canto cá	Quartetos
398	Proque deixei Zabé	Cante lá que eu canto cá	Décimas - Tipo A
399	Quadrinha: <i>A descoberta sem par</i>	Novos poemas comentados	Quadra
400	Quadrinha: <i>A fogueira da vaidade</i>	Novos poemas comentados	Quadra
401	Quadrinha: <i>A língua é tal qual a faca</i>	Ispinho e Fulô	Quadra
402	Quadrinha: <i>A lua foi a ilusão</i>	Ispinho e Fulô	Quadra
403	Quadrinha: <i>A mentira sem escala</i>	Inspiração nordestina	Quadra
404	Quadrinha: <i>A mim não faltará nada</i>	Inspiração nordestina	Quadra
405	Quadrinha: <i>A moléstia mais horrível</i>	Inspiração nordestina	Quadra
406	Quadrinha: <i>A mulher também tem isca</i>	Novos poemas comentados	Quadra
407	Quadrinha: <i>A natureza por capricho</i>	Novos poemas comentados	Quadra
408	Quadrinha: <i>A rosa do meu ciúme</i>	Ispinho e Fulô	Quadra
409	Quadrinha: <i>Acho melhor ser amado</i>	Inspiração nordestina	Quadra
410	Quadrinha: <i>Ao amor nasci propenso</i>	Novos poemas comentados	Quadra
411	Quadrinha: <i>Cada qual na sua lida</i>	Ispinho e Fulô	Quadra
412	Quadrinha: <i>Cada um alegre vai</i>	Inspiração nordestina	Quadra
413	Quadrinha: <i>Cada um no mundo vai</i>	Inspiração nordestina	Quadra
414	Quadrinha: <i>Casamento é um engenho</i>	Inspiração nordestina	Quadra
415	Quadrinha: <i>Casamento é um problema</i>	Novos poemas comentados	Quadra
416	Quadrinha: <i>Com a luz do teu olhar</i>	Inspiração nordestina	Quadra
417	Quadrinha: <i>Com três meninas meu fado</i>	Novos poemas comentados	Quadra
418	Quadrinha: <i>Como é que amor verdadeiro</i>	Ispinho e Fulô	Quadra
419	Quadrinha: <i>Como é que nos diz um lente</i>	Inspiração nordestina	Quadra
420	Quadrinha: <i>Corrente de grossas águas</i>	Ispinho e Fulô	Quadra
421	Quadrinha: <i>Daria as estrelas belas</i>	Inspiração nordestina	Quadra
422	Quadrinha: <i>Desde o dia de tristeza</i>	Novos poemas comentados	Quadra
423	Quadrinha: <i>Desde o dia em que partiste</i>	Inspiração nordestina	Quadra
424	Quadrinha: <i>Dois ferrões de marimondo</i>	Cante lá que eu canto cá	Quadra
425	Quadrinha: <i>Em um jardim eu entrei</i>	Inspiração nordestina	Quadra
426	Quadrinha: <i>Em paga da ofensa infinda</i>	Inspiração nordestina	Quadra
427	Quadrinha: <i>Enquanto a escada dos bons</i>	Inspiração nordestina	Quadra
428	Quadrinha: <i>Entre as mulheres cacei</i>	Novos poemas comentados	Quadra
429	Quadrinha: <i>Esta ciência sem par</i>	Novos poemas comentados	Quadra
430	Quadrinha: <i>Há entre mim e a mulher</i>	Inspiração nordestina	Quadra
431	Quadrinha: <i>Há coisa que a gente arrisca</i>	Inspiração nordestina	Quadra
432	Quadrinha: <i>Me negaste o teu carinho</i>	Novos poemas comentados	Quadra
433	Quadrinha: <i>Mesmo a mãe dando gemido</i>	Ispinho e Fulô	Quadra
434	Quadrinha: <i>Mesmo com censura grave</i>	Cante lá que eu canto cá	Quadra
435	Quadrinha: <i>Meu benzinho interessado</i>	Novos poemas comentados	Quadra
436	Quadrinha: <i>Minha viola de estima</i>	Inspiração nordestina	Quadra
437	Quadrinha: <i>Morena você me deixe</i>	Ispinho e Fulô	Quadra
438	Quadrinha: <i>Moreninha, o meu desejo</i>	Inspiração nordestina	Quadra
439	Quadrinha: <i>Muito faz aborrecer</i>	Novos poemas comentados	Quadra
440	Quadrinha: <i>Mulher, saúde e dinheiro</i>	Inspiração nordestina	Quadra

	Título do Poema	Livro	Estrofe
441	Quadrinha: <i>Na mulher sempre diviso</i>	Inspiração nordestina	Quadra
442	Quadrinha: <i>Na vida o que não quero</i>	Inspiração nordestina	Quadra
443	Quadrinha: <i>Não farei o teu desejo</i>	Novos poemas comentados	Quadra
444	Quadrinha: <i>Naquele belo ambiente</i>	Ispinho e Fulô	Quadra
445	Quadrinha: <i>Nas minhas dores sem fim</i>	Inspiração nordestina	Quadra
446	Quadrinha: <i>Neste meu pinho adorado</i>	Inspiração nordestina	Quadra
447	Quadrinha: <i>No nosso peito a ilusão</i>	Inspiração nordestina	Quadra
448	Quadrinha: <i>O mundo está sempre cheio</i>	Inspiração nordestina	Quadra
449	Quadrinha: <i>O poeta é um vagabundo</i>	Inspiração nordestina	Quadra
450	Quadrinha: <i>O que o olhar não avista</i>	Cante lá que eu canto cá	Quadra
451	Quadrinha: <i>O quê, palavra mesquinha</i>	Novos poemas comentados	Quadra
452	Quadrinha: <i>Por uma causalidade</i>	Novos poemas comentados	Quadra
453	Quadrinha: <i>Pra gente saber que é besta</i>	Ispinho e Fulô	Quadra
454	Quadrinha: <i>Quando a mentira surgiu</i>	Inspiração nordestina	Quadra
455	Quadrinha: <i>Quando eu te vejo, Maria,</i>	Ispinho e Fulô	Quadra
456	Quadrinha: <i>Quando o amor não é fiel</i>	Ispinho e Fulô	Quadra
457	Quadrinha: <i>Quando raivosa ter exaltas</i>	Novos poemas comentados	Quadra
458	Quadrinha: <i>Que alguém morre por alguém</i>	Novos poemas comentados	Quadra
459	Quadrinha: <i>Quem mais bate é o coração</i>	Novos poemas comentados	Quadra
460	Quadrinha: <i>Se aquieta, não seja louca</i>	Novos poemas comentados	Quadra
461	Quadrinha: <i>Se o orgulho e a hipocrisia</i>	Inspiração nordestina	Quadra
462	Quadrinha: <i>Segue o tempo o seu caminho</i>	Novos poemas comentados	Quadra
463	Quadrinha: <i>Sempre satisfeito estou</i>	Ispinho e Fulô	Quadra
464	Quadrinha: <i>Ser poeta é ter paixão</i>	Novos poemas comentados	Quadra
465	Quadrinha: <i>Ser trovador é ser louco</i>	Inspiração nordestina	Quadra
466	Quadrinha: <i>Seria bem triste a sorte</i>	Inspiração nordestina	Quadra
467	Quadrinha: <i>Somente o rico na terra</i>	Inspiração nordestina	Quadra
468	Quadrinha: <i>Toda a natureza cheia</i>	Ispinho e Fulô	Quadra
469	Quadrinha: <i>Você que passa grã-fina</i>	Novos poemas comentados	Quadra
470	Quem é esta mulher?	Aqui tem coisa	Quartetos
471	Raimundo Jacó	Ispinho e Fulô	Décimas - Tipo A
472	Referência sobre o imortal Leonardo Mota	Aqui tem coisa	Décimas - Tipo A
473	Reforma Agraria é Assim	Aqui tem coisa	Décimas - Tipo A
474	Reforma Agrária	Ispinho e Fulô	Soneto
475	Resposta ao amigo José Helder França	Cante lá que eu canto cá	Décimas - Tipo A
476	Resposta de Patrão	Ispinho e Fulô	Décimas - Tipo A
477	Resposta do Patativa ao Padre Vieira	Ispinho e Fulô	Décimas - Tipo A
478	Rogaciano Leite	Cante lá que eu canto cá	Décimas - Tipo A
479	Rogando Praga	Ispinho e Fulô	Décimas - Tipo B
480	Rosa e Rosinha	Ispinho e Fulô	Quartetos
481	Saudação ao ano 2000	Melhores Poemas	Sextilha Moderna
482	Saudação ao Juazeiro do Norte	Inspiração nordestina	Décimas - Tipo A
483	Saudade	Ispinho e Fulô	Quartetos
484	Se existe inferno	Inspiração nordestina	Quartetos
485	Seca D'Água	Ispinho e Fulô	Mistas: sext.e quadra
486	Ser Feliz	Inspiração nordestina	Oitavas
487	Serra de Santana	Cante lá que eu canto cá	Décimas - Tipo A
488	Seu Doutô me Conhece	Inspiração nordestina	Sextilha Moderna
489	Sodade é assim	Cante lá que eu canto cá	Décimas - Tipo A
490	Sou cabra da peste	Cante lá que eu canto cá	Quartetos
491	Sou nordestino	Aqui tem coisa	Mistas: Sex. e oitava
492	Suzana Bela	Aqui tem coisa	Quartetos
493	Teia de Aranha	Balceiro	Sextilha Moderna
494	Tereza Potó	Ispinho e Fulô	Irregulares
495	Três Beijos	Ispinho e Fulô	Décimas - Tipo A

	Título do Poema	Livro	Estrofe
496	Três Moça	Ispinho e Fulô	Quartetos
497	Treze de Agosto	Cante lá que eu canto cá	Soneto
498	Tudinha	Cante lá que eu canto cá	Sextilha Moderna
499	Um Candidato na Casa de um Caçador	Ispinho e Fulô	Décimas - Tipo C
500	Um cearense desterrado	Ispinho e Fulô	Décimas - Tipo A
501	Um Grande Poeta	Balceiro	Soneto
502	Um grande poeta embriagado	Novos poemas comentados	Décimas - Tipo A
503	Um mundo desconhecido	Melhores Poemas	Décimas - Tipo B
504	Um Sabiá Vaidoso	Aqui tem coisa	Mistas: quadra e sex
505	Um Sonho Desfeito	Ispinho e Fulô	Décimas - Tipo A
506	Uma do diabo	Inspiração nordestina	Décimas - Tipo A
507	Uma Triste Verdade	Inspiração nordestina	Sextilha Composta
508	Vaca Estrela e Boi Fubá	Cante lá que eu canto cá	Décima e refrão
509	Vaca Lavandeira	Cante lá que eu canto cá	Sextilha Cordel
510	Versos do Patativa	Melhores Poemas	Décimas - Tipo A
511	Versos Espalhafatosos	Aqui tem coisa	Décimas - Tipo A
512	Vicença e Sofia ou o castigo de mamãe	Ispinho e Fulô	Décimas - Tipo A
513	Vida Sertaneja	Cante lá que eu canto cá	Décimas - Tipo A
514	Vingança de Matuto	Novos poemas comentados	Quartetos
515	Vive Doidinha a procurar marido	Melhores Poemas	Soneto
516	Você se lembra?	Cante lá que eu canto cá	Quartetos
517	Vou casar sem saber quem é	Melhores Poemas	Soneto
518	Vou Vortá	Inspiração nordestina	Décimas - Tipo C
519	Voz Estranha	Melhores Poemas	Soneto
520	Zé Jacó	Aqui tem coisa	Soneto
521	Zé Limeira em carne e osso	Ispinho e Fulô	Décimas - Tipo A
522	Assaré Querido	Canção em CD	Oitavas
523	Defendendo a Ecologia	Canção em CD	Quartetos
524	Morena e Mastruz com Leite	Canção em CD	Sextilha Moderna
525	Tenha Pena de Quem Pena	Canção em CD	Mistas: sext. e refrão

Estrofes Irregulares	
01	A verdade e a mentira
02	Coisas do meu sertão
03	Curioso e miudinho
04	O bicho mais feroz
05	O maió ladrão
06	Tereza Potó
Estrofes Mistas	
01	A mãe e a filha
02	As façanhas de João Mole
03	O Doutor Raiz
04	Um sabiá vaidoso
05	Ilustríssimo Senhô Elóia Teles

SEPTILHAS	
01	A derrota de Pedro Topa Tudo
02	Biografia de Sansão
03	Crítica construtiva
04	O desgosto do Medêro
OITAVAS	
01	A Festa da Natureza
02	A fogueira de São João
03	Ao locutor da Rádio Araripe
04	Carta a Papai Noel
05	Dia Nacional da Poesia
06	Gratidão
07	Luiz de Camões
08	Meu Castigo
09	Meu premero amô
10	Minha Viola
11	O Inferno, o Purgatório e o Paraíso
12	O Paraíso das Aves
13	O vaquêro
14	Pergunta de um analfabeto
15	Ser Feliz

Relação dos poemas em sextilhas

- 01 A enfermeira do pobre
- 02 A fonte milagreira
- 03 A lâmpada de Aladim
- 04 A triste partida
- 05 A tristeza mais triste
- 06 A voz do milho abandonado
- 07 Amor materno
- 08 Ao artista Rolando Boldrim
- 09 Ao dotô do avião
- 10 Ao meu afilhado Cainã
- 11 Ao Poeta do Sertão
- 12 Ao supervisor José Édem
- 13 Brosogó, Militão e o Diabo
- 14 Carta à Doutora Henriqueta Galeno
- 15 Carta ao senhor Valmir Farias
- 16 Coisas do Rio de Janeiro
- 17 Desilusão
- 18 Doutor Honoris Causa
- 19 Eu e o Padre Nonato
- 20 Eu quero
- 21 História de Abílio e seu cachorro Jupi
- 22 História de uma cruz
- 23 Injustiça
- 24 Lamento de um nordestino
- 25 Lição do pinto
- 26 Maria Gulora
- 27 Menino de rua
- 28 Meu avô tinha razão e a justiça tá errada
- 29 Nordeste sim, Nordestinado, não
- 30 O Beato Zé Lourenço
- 31 O caçado
- 32 O Padre Henrique e o dragão da maldade
- 33 O poeta Patativa e a Siriema da Totelina
- 34 O Rouxinol e o Ancião
- 35 Óios redondos
- 36 Perfume de gambá
- 37 Pesão
- 38 Saudação ao ano 2000
- 39 Seca d'Água
- 40 Seu Dotô me conhece?
- 41 Sou nordestino
- 42 Teia de Aranha
- 43 Tudinha
- 44 Uma triste verdade
- 45 Vaca Lavandeira

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.

(A triste partida)

Sextilhas

Quem faz um grande favor	X
mesmo desinteressado	A
por onde quer que ele ande	X
leva um tesouro guardado	A
e um dia sem esperar	X
será bem recompensado	A

(Brosogó, Militão e o Diabo)

Fui em lágrimas desfeito,	A
De viola sobre o peito,	A
Sentar-me à beira do mar.	B
Queria cantando as águas	C
Amenizar minhas máguas,	C
Dar alívio ao meu penar.	B

(Ao Poeta do Sertão)

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

...

Entrei na véia chupana,	A
Com a sodade tirana	A
E o coração a batê;	B
Senti tão grande afrição,	C
Que me abracei com o pilão,	C
Pensando que era você.	b

(Maria Gulora)

Nunca diga nordestino	A
Que Deus lhe deu um destino	a
Causador do padecer,	b
Nunca diga que é o pecado	C
Que lhe deixa fracassado	C
Sem condição de viver.	B

...

Uma vez que o conformismo	A
Faz cescer o egoísmo	A
E a injustiça aumentar,	B
Em favor do bem comum	C
É dever de cada um	C
Pelos direitos lutar.	B

...

Somente o amor é capaz	A
E dentro de um país faz	A
Um só povo bem unido,	B
Um povo que gozará	C
Porque assim, já hão há	C
Opressor nem oprimido	B

C

B

(Nordestino Sim, Nordestinado, Não)

Relação dos Sonetos

1	A menina mendiga
2	À Meretriz
3	A Minha Cinza
4	A Morte
5	A Morte – Estrambote
6	À Professora Neuma
7	A Sorte de Joli
8	Acróstico Espalhafatoso
9	Amanhã
10	Ao Padre Miracapilo
11	Baladeira
12	Chico Forte
13	Ciúme
14	Cousa Estranha
15	Desilusão
16	Dia das Mães
17	É preciso saber compor soneto
18	Ela
19	Ele
20	Engano
21	Esta terra parece um paraíso
22	Flores Murchas
23	Fuga de Vênus
24	Gratidão
25	Herança
26	Ingratidão
27	Mal de Amor
28	Minha Castanhola
29	Minha Serra
30	Musa buliçosa
31	Nana
32	No Cemitério
33	O Burro
34	O Castigo do Vaidoso
35	O grande prêmio
36	O Pau D'Arco
37	O Peixe
38	O Prazer da Pipa
39	O que mais dói
40	Percorrendo o Nordeste em pregação
41	Prezado Amigo
42	Reforma Agrária
43	Treze de Agosto
44	Um Grande Poeta
45	Vive Doidinha a procurar marido
46	Vou casar sem saber você quem é
47	Voz Estranha
48	Zé Jacó

Dois sonetos**Engano**

Alguém julga-me sempre venturoso,	A
Qual passarinho alegre a gorjear,	B
Cheio de vida, de prazer e gozo,	A
Entre as delícias de um amor sem par.	B

Alguém pensa que eu sempre ao dedilhar	A
O predileto pinho sonoro,	B
Sinto no peito o livre palpar	A
De um coração feliz, calmo e ditoso.	B

Mas nada disso em meu viver existe,	C
Vou pelo mundo, pensativo e triste,	C
Vergado ao peso da cruel saudade,	D

Sempre arrastando o meu martírio infindo,	E
Chorando o tempo que passei sorrindo	E
Nos belos sonhos da primeira idade.	D

À Meretriz

Se alguém te chama de perdida e louca	A
Não acredites pois não é verdade,	B
Há quem procure cheio de ansiedade	B
A graça e o riso que tu tens na boca.	A

Foste menina, já usaste touca,	A
Foste donzela, tinhas virgindade,	B
Tudo é fugaz e tudo é brevidade	B
De qualquer forma a nossa vida é pouca.	A

Nunca lamentos teu viver de puta,	C
Entre os pomares tu também és fruta,	C
Alguém te estima e com fervor te quer.	D

No chão, na cama ou dentro de uma rede	E
Tu és a fonte de matar a sede	E
Do desgraçado que não tem mulher.	D

Três sonetos: Um Grande Poeta - Engano - Percorrendo o Nordeste em Pregação

Cada um exemplifica um dos três esquemas rítmicos encontrados na obra de Patativa do Assaré. As diferenças ocorrem apenas nos quartetos, uns com rimas cruzadas e outros com rimas opostas e uma única exceção na qual o poeta rima cada quarteto conforme um e outro esquema.

Um Grande Poeta: *a b b a a b b a c c d e e d* - Engano: *a b a b a b a b c c d e e d*

Um Grande Poeta

Carregou da miséria o grande fardo,
Foi a pobreza a sua companhia,
Esta andrajosa mãe da poesia
Nunca negou-lhe da tortura o dardo.

E assim de olhar pedinte e passo tardo
Fora do mundo a lamentar vivia.
Hoje repousa sob a terra fria,
Já ninguém fala do indigente bardo.

Eu, que na vida não gozei de nada,
Vou palmilhando aquela mesma estrada
Tendo por ele um sentimento nobre.

Foi meu colega, foi meu grande amigo,
Autor do livro, *Cantos de um mendigo*,
Foi tão poeta que morreu de pobre.

Caso singular: *a b b a a b a b c c d e e d*

Engano

Alguém julga-me sempre venturoso,
Qual passarinho alegre a gorgear,
Cheio de vida, de prazer e gozo,
Entre as delícias de um amor sem par.

Alguém pensa que eu sempre ao dedilhar
O predileto pinho sonoro,
Sinto no peito o livre palpitar
De um coração feliz, calmo e ditoso.

Mas nada disso em meu viver existe,
Vou pelo mundo, pensativo e triste,
Vergado ao peso da cruel saudade,

Sempre arrastando o meu martírio infindo,
Chorando o tempo que passei sorrindo
Nos belos sonhos da primeira idade.

Acróstico Espalhafatoso é um exemplo de acróstico em forma de soneto, o nome é o de Vicente Alencar, poeta e primo de Patativa do Assaré. Temos aqui um caso de poesia anfigúrica

Percorrendo o Nordeste em Pregação

Sempre seguiu contente o seu caminho
Porque foi por Jesus um enviado
Po adulto e criança foi beijado
Ninguém via na praça ele sozinho,

Seu roteiro foi sempre bem talhado
Mesmo sendo pisado sobre espinho
Nesta terra foi muito venerado
Nosso santo e querido capuchinho.

Bem distante da Terra, no Brasil,
Sob a sombra do nosso céu de anil,
Foi bastante feliz Frei Damião,

Quer no campo e também pela cidade
Prometendo uma santa eternidade
Percorrendo o Nordeste em pregação.

Acróstico Espalhafatoso

Visão do bosque sedutora e crente
Incauto drama perpassando a vinda
Cortando a selva transviada e linda
Ecos doridos de um cantar dolente

No frio sopro do pampeiro quente
Tirita o nauta de expressões infindas
Entre as riquezas que o ladrão nos brinda
Agrilhoando o coração da gente.

Lamenta e chora o jubiloso triste
Ea patavina que no mundo existe
No firme posto do legal papel,

Cortando a barba do velhinho infante
Acena e brada a repetir constante:
Roxo, rajado, confusão, babel.

Estrofes: Décimas - Métrica: Redondilha Maior

Lista dos poemas em estrofes de dez versos

Esquema rímico - Tipo A: *a b a b c c d e e d*

Número de ocorrências: 110

1	A derrota de Zé Côco	<i>Poeta, cantô da rua,</i>	A
2	A Estrada da minha Vida	<i>Que na cidade nasceu,</i>	B
3	A festa da Maricota	<i>Cante a cidade que é sua</i>	A
4	A morte de Nana	<i>Que eu canto o sertão que é meu</i>	B
5	A muié que mais amei	<i>Se aí você teve estudo,</i>	C
6	A realidade da vida	<i>Aqui, Deus me ensinou tudo</i>	C
7	A Terra é Natura	<i>Sem de livro precisá</i>	D
8	Abertura de <i>Novos poemas comentados</i>	<i>Por favô, não mexa aqui,</i>	E
9	Acare	<i>Que eu também não mexo aí,</i>	E
10	Antônio Conselheiro	<i>Cante lá que eu canto cá</i>	D
11	Ao Artista Zenon Barreto	<i>(Cante lá que eu canto cá)</i>	
12	Ao Poeta B.C. Neto		
13	Ao Poeta Canção		
14	Ao Reis do Baião	<i>Meu compadre Zé Fulô,</i>	A
15	Aos filhos e netos do Dr. Arraes Alencar	<i>Meu amigo e companheiro,</i>	B
16	Aos irmãos Aniceto	<i>Faz quage um ano que eu tou</i>	A
17	Aos Poetas Clássicos	<i>Neste Rio de Janêro;</i>	B
18	Apelo de um agricultor	<i>Eu saí do Cariri</i>	C
19	Aposentadoria de Mané do Riachão	<i>Maginando que isto aqui</i>	C
20	Aqui tem coisa	<i>Era uma terra de sorte,</i>	D
21	As narraativas de Zé Tataíra	<i>Mas fique sabendo tu</i>	E
22	Assaré de 1957	<i>Que a miséra do Su</i>	E
23	Assaré e Mossoró	<i>É esta mesma do Norte</i>	D
24	Autobiografia	<i>(Brasi de cima, Brasi de baxo)</i>	
25	Boa noite, Fortaleza		
26	Bom Dia 93		
27	Brasi de cima, Brasi de baxo	<i>Quem tivesse reparando</i>	A
28	Caboca da minha terra	<i>Nessa franga de muié</i>	B
29	Cante lá que eu canto cá	<i>O corpo se balançando</i>	A
30	Carta ao Padre Vieira	<i>No compasso do quicé,</i>	B
31	Carta do Padre Vieira ao Patativa	<i>Via no lugá dos peito</i>	C
32	Castigo do Mucuí	<i>Dois catombinho bem feito,</i>	C
33	Comi piqui e sonhei	<i>Ficando assim parecido</i>	D
34	Coração doente	<i>Com dois pombinho fromoso</i>	E
35	Dois Anjo	<i>Com seus biquinho teimoso</i>	E
36	Egoísmo	<i>Querendo furá o vestido</i>	D
37	Emigrante nordestino no Sul do país	<i>(O Puxadô de Roda)</i>	
38	Eu e a Pitombeira		
39	Eu e meu campina		

40	Eu e o Sertão	<i>Ingém de ferro, você</i>	A
41	Homenagem ao Pe. Vieira nos 70 anos	<i>Com seu amigo motô,</i>	B
42	Ilustríssimo Senhô Douto	<i>Sabe bem desenvorvê,</i>	A
43	Ingém de ferro	<i>É munto trabaiaadô.</i>	B
44	Ingratidão	<i>Arguém já me disse até</i>	C
45	Inleição direta	<i>E afirmou que você é</i>	C
46	Ispinho e Fulo	<i>Progressista em alto grau;</i>	D
47	Juazeiro e Petrolina	<i>Tem força e tem energia,</i>	E
48	Justiça de Zé Caçado	<i>Mas não tem a poesia</i>	E
49	Lições de um cego	<i>Que tem um ingém de pau</i>	D
50	Linguage dos òio	<i>(Ingém de ferro)</i>	
51	Mãe de verdade		
52	Mãe Preta		
53	Maió Decepção	<i>É nascê, vivê e morre</i>	A
54	Mané Besta	<i>Nossa herança natura</i>	B
55	Maria de todo Jeito	<i>Todos tem que obedecê</i>	A
56	Maria Tête	<i>Sem tê a quem se quexá,</i>	B
57	Mello e Meladeira	<i>Foi o autô da Natureza</i>	C
58	Meu caro jumento	<i>Com seu pudê e grandeza</i>	C
59	Meu protesto	<i>Quem traçou nosso caminho,</i>	D
60	Minha idade e minha poesia	<i>Cada quá na sua estrada</i>	E
61	Minha Reza	<i>Tem nesta vida penada</i>	E
62	Minha Sodade	<i>Pôca fulô e munto ispinho</i>	D
63	Minha vingança	<i>(Ispinho e fulô)</i>	
64	Morrer sem morrer deveras		
65	Mote/Glosa: Caía de gota em gota		
66	Mote: Viva o povo brasileiro	<i>Um boi zebu certa vez</i>	A
67	No terreiro da choupana	<i>Moiadinho de suó,</i>	B
68	O Agregado e o Operário	<i>Queram sabê o que ele fez?</i>	A
69	O Alcool e a gasolina	<i>Temendo o calô do só</i>	B
70	O bode de Miguel e o efeito da maconha	<i>Entendeu de demorá</i>	C
71	O Boi Zebu e as Formigas	<i>E uns minutos cuchilá</i>	C
72	O Controlista	<i>Na sombra de um juazêro</i>	D
73	O frangão da Meirislene	<i>Que havia dentro da mata</i>	E
74	O fruto milagroso	<i>E firmou as quatro pata</i>	E
75	O meu Livro	<i>Em riba de um formigueiro</i>	D
76	O Paraíso do Crato	<i>(O Boi zebu e as formigas)</i>	
77	O Pica-Pau		
78	O Puxadô de Roda	<i>Hoje sou homem do meio,</i>	A
79	O que é folclore	<i>Tenho nome no jornal,</i>	B
80	O Rádio ABC	<i>Tenho carro de passeio</i>	A
81	O retrato do Sertão	<i>E freqüento a capital,</i>	B
82	O Rico orgulhoso	<i>Se um homem so outro explora,</i>	C
83	O Sabiá e o Gavião	<i>Isto ninguém iguinora,</i>	C
84	O Sonho de Mané Feliciano	<i>É fraquesa da matéria</i>	D
85	O Vim-vim	<i>E você, pobre agregado,</i>	E
86	Pai Luis e o preguiçoso	<i>Tem que me escutar calado</i>	E
87	Pitu na segunda vida dos cachorros	<i>E se acabar na miséria</i>	D
88	Prefeito com Prefeitura	<i>(Resposta de patrão)</i>	
89	Presente Dizagradave		
90	Proque deixei Zabé		
91	Raimundo Jacó		

92	Referência sobre Leonardo Mota	<i>Na minha infância adorada</i>	A
93	Reforma Agraria é assim	<i>Meu avô sempre contava</i>	B
94	Resposta de Patrão	<i>Muntas histora engraçada</i>	A
95	Resposta do Patativa	<i>E de todas eu gostava,</i>	B
96	Resposta ao amigo José Helder França	<i>Mas uma delas havia</i>	C
97	Rogaciano Leite	<i>Com maió filosofia</i>	C
98	Saudação ao Juazeiro do Norte	<i>E eu como poeta sou</i>	D
99	Serra de Santana	<i>E só rimando converço,</i>	E
100	Sodade é assim	<i>Vou aqui contá em verso</i>	E
101	Três beijos	<i>O que ele em prosa me contou.</i>	D
102	Um cearense desterrado		
103	Um grande poeta embriagado		
104	Um sonho desfeito		
105	Uma do diabo		
106	Versos do Patativa		
107	Versos espalhafatosos		
108	Vicença e Sofia ou o castigo de mamãe		
109	Vida Sertaneja		
110	Zé Limeira de carne e osso		

(A Realidade da Vida)

Estrofes: Décimas - Métrica: Redondilha Maior

Lista dos poemas em estrofes de dez versos

Esquema rímico - Tipo B: *x a x a b b c d d c*

Número de ocorrências: 9

Exemplos:

1	A Escrava do Dinheiro		
2	A menina e a cajazeira	<i>Quando ela tinha seis ano</i>	x
3	A vida aqui é assim	<i>Eu seis ano também tinha.</i>	a
4	Bertulino e Zé Tingó	<i>A minha casa era a dela,</i>	x
5	Chiquita e Mãe Veia	<i>E a casa dela era a minha.</i>	a
6	Filosofia de um trovador sertanejo	<i>Quando eu não ia pra lá</i>	b
7	No meu sertão	<i>Chiquita vinha pra cá:</i>	b
8	Um candidato político na casa do caçadô	<i>Era assim que nós vivia,</i>	c
9	Vou vortá	<i>Como dois pombo inocente,</i>	d
		<i>Ela se rindo e eu contente,</i>	d
		<i>Querendo o que ela queria.</i>	c

(Chiquita e Mãe Vêia)

<i>Seu dotô pede que eu cante</i>	<i>Boa noite, home e menino</i>	x
<i>Coisa da filosofia;</i>	<i>E muiê deste lugá!</i>	a
<i>Escute que eu vou agora</i>	<i>Quero que me dê licença</i>	x
<i>Cantá tudo em carretia;</i>	<i>Para uma histora contá.</i>	a
<i>O senhô pode escuta,</i>	<i>Como matuto atrasado</i>	b
<i>Que se as corda não quebra,</i>	<i>Eu dêxo as língua de lado</i>	b
<i>Nem fartá minha cachola,</i>	<i>Pra quem as língua aprendeu,</i>	c
<i>Eu lhe atendo num instante:</i>	<i>E quero a licença agora</i>	d
<i>Nada existe que eu num cante</i>	<i>Mode eu contá minha histora</i>	d
<i>Nas corda desta viola.</i>	<i>Com a língua que Deus me deu</i>	c

...

...

...

(A escrava di dinheiro)

<i>Não vou dizê que os poeta</i>	<i>Aqui pra nós sempre tá</i>	x
<i>Não tão comparando bem.</i>	<i>Chegando de quando em vez</i>	a
<i>Mas como o assunto me cabe,</i>	<i>Gente com cara de saibo,</i>	x
<i>Eu quero falá tombem.</i>	<i>Embruiando os camponês.</i>	a
<i>O mundo é uma cadeia</i>	<i>Causa raiva e dá desgosto</i>	b
<i>Que de preso veve cheia,</i>	<i>A gente pagá imposto</i>	b
<i>Ninguém me diga que não;</i>	<i>Cobrado cronta a razão,</i>	c
<i>A morte é seu sentinela,</i>	<i>E além de certos direito,</i>	d
<i>E é quem arranca as tramela</i>	<i>Ainda vivê sujeito</i>	d
<i>Das porta dessa prisão.</i>	<i>Ao tá fiscá do argodão.</i>	c

(Filosofia de um trovador sertanejo)

(A vida aqui é assim)

Estrofes: Décimas - Esquema rímico - Tipo C : **a b b a a c c d d c**

Número de ocorrências: 28

Métrica: Redondilha Maior

- 01 A Política
- 02 ABC do Nordeste fragelado
- 03 As proezas do padre Nonato
- 04 Conversa de matuto
- 05 É coisa do meu Sertão
- 06 Encontro com a alma de Zé Limeira
- 07 Fonte Patativana
- 08 Lagartixas verdinhas pelo chão
- 09 Meu Palito
- 10 Meu recado a São Pedro
- 11 Mote: A mulher do cachaceiro
- 12 Mote: Com o grito do dinheiro
- 13 Mote: Coronel tenha cuidado...
- 14 Mote: No terror da tempestade
- 15 Mote: O café de dona Santa
- 16 Mote: O título sem retrato
- 17 Mote: Quem persevera no bem
- 18 Mote: Quem quiser ser meu amigo
- 19 Mote: Refúgio dos pecadores
- 20 Mote: Só desgraça traz a guerra
- 21 Mote: Uma mulher ciumenta
- 22 O banco do Chico Rosado
- 23 O bode do Serafim
- 24 O Padre e o Matuto
- 25 O rapaz do pé frio
- 26 Prefeitura sem prefeito
- 27 Rogando pragas
- 28 Um mundo desconhecido

Exemplos :

Eu sei que dizendo assim, A
Eu não tou falando à toa, B
Meu sertão tem coisa boa B
E também tem coisa ruim; A
Umas fede a cupim A
Ôtras que chera a melão. C
De tudo eu sei a feição C
Pois conheço uma por uma D
Vou aqui dizer alguma D
Das coisa do meu sertão C
(É coisa do meu Sertão)

Um calango nas árvores trepou A
E ficou a vagar de copa em copa B
Qual vaidoso rapaz que tudo topa, B
Lagartixa do mesmo se agradou A
E com ele a seu lado passeou A
Pelos matos frondosos do sertão, C
Surgiu logo uma nova produção C
Porque Deus dessa forma permitiu D
E mais tarde na terra a gente viu D
Lagartixas verdinhas pelo chão. C
(Lagartixas verdinhas pelo chão)

Mote

Nesta vida atroz e dura A
Tudo pode acontecer, B
Muito breve há de se ver B
Prefeito sem prefeitura; A
Vejo que alguém me censura A
E não fica satisfeito, C
Porém, eu ando sem jeito, C
Sem esperança e sem fé, D
Por ver no meu Assaré D
Prefeitura sem prefeito. C

.....
Não vou teimar com quem diz A
Que viu ferro dar azeite, B
Uma avestruz dando leite B
E pedra criar raiz, A
Ema apanhar de perdiz A
E um rio fora do leito, C
Um aleijão sem defeito C
E um morto declarar guerra, D
Porque vejo em minha terra D
Prefeitura sem prefeito. C

(Prefeitura

sem prefeito)

Uma mulher ciumenta

Glosas

.....

Eu antes quero agüentar A
O choque da hidrofobia, B
Bexiga e paralisia, B
E as lepras do lupanar, A
Atirar-me sobre o mar A
Contra a fúria da tormenta, C
Numa noite turbulenta, C
Triste, tenebrosa e fria, D
Do que ter em companhia D
Uma mulher ciumenta. C

Classificações temáticas da Literatura de Cordel

ALCEU MAYNARD

1. Desafios
2. Histórias Religiosas
3. Banditismo
4. Fatos Sociais
5. Pornografia
6. Temas de Literatura e História Universal

CARLOS ALBERTO AZEVEDO

1. Utopia
2. Marido Logrado
3. Demônio Logrado
4. Bichos que Falam
5. Erótico ou de Obscenidade
6. Exemplos e Maldições
7. Heróico e Fantástico
8. Histórico e Circunstancial
9. Amor e Bravura
10. Cômico e Satírico

DIÉGUES JÚNIOR

1. Temas Tradicionais

- a) romances e novelas
- b) contos maravilhosos
- c) histórias de animais
- d) anti-heróis: peripécias e diabruras
- e) tradição religiosa

2. Fatos Circunstanciais ou Acontecidos

- a) de natureza física (enchentes, cheias, secas, terremotos)
- b) de repercussão social (festas, desportos, novelas, astronautas)
- c) cidade e vida urbana
- d) crítica e sátira
- e) elemento humano: figuras atuais ou atualizadas (Getúlio, ciclo do fanatismo e misticismo, cangaço), tipos étnicos e tipos regionais, etc.

3. Cantorias e Pelejas

CAVALCANTI PROENÇA

1. Herói Humano: a) Herói singular; b) Herói casal; c) Reportagem (crimes, desastres, etc.); d) Política
2. Herói Animal
3. Herói Sobrenatural
4. Herói Metamorfoseado
5. Natureza: a) Regiões; b) Fenómenos
6. Religião
7. Ética: a) Sátira Social-Humanismo; b) Sátira Económica; c) Exaltação; d) Moralizante
8. Pelejas
9. Ciclos: a) Carlos Magno; b) António Silvino; c) Pé. Cícero; d) Getúlio; e) Lampião; f) Valentes; g) Anti-Heróis; h) Boi e Cavalo
10. Miscelânea: a) Lírica; b) Guerra; c) Crônica-descrição.

ROBERTO CÂMARA BENJAMIM

1. Folhetos Informativos (Fatos de época e acontecidos)
2. Romances (Narrativas tradicionais)
3. Opinião (Crítica Social)
4. Casos e Exemplos

ORÍGENES LESSA

I — TEMAS PERMANENTES

1. Desafio real ou imaginário
2. Histórias tradicionais
3. Cangaço
4. António Silvino, Lampião, Maria Bonita
5. Seca e Retirantes
6. Vaqueiros e Vaquejadas
7. Mística
8. Histórias Bíblicas
9. Profecias
10. Milagres
11. Festas Religiosas

12. Beatas e Santos do Sertão
13. Pé. Cícero
14. Sobrenatural
15. Diabo
16. Romances de Amor, Aventuras, Trágicos

II — TIPOS PASSAGEIROS "

1. Casos da época
2. Crimes, desastres, acontecimentos policiais
3. Revoluções
4. Campanhas eleitorais
5. Fatos políticos
6. Luta ideológica (Guerra da Coreia, Hitler)
7. Miséria do povo
8. Eleições
9. Getúlio e sua morte
10. Crítica de costumes
11. Sátira política e social (crises, preços, etc.)

RAYMOND CANTEL

1. Heróico: a) santos; b) cangaceiros; c) valentes; d) animais
2. Satírico e Cômico (Homens e animais anti-heróis)
3. Religioso: a) Santíssima Trindade; b) Virgem Maria; c) Santos; d) Soldados de Deus (Pé. Cícero, Frei Damião, Frei Bernardo, João XXIII)
4. Informação (atualidade dramática, mortes, crimes, acidentes, calamidades naturais, informação pura, esportes, etc.)

CLASSIFICAÇÃO POPULAR LIÊDO MARANHÃO

I — FOLHETOS

1. de conselhos
2. de eras
3. de santidade
4. de corrupção
5. de cachorrada ou descaração
6. de profecias
7. de gracejo
8. de acontecidos
9. de carestia
10. de exemplos
11. de fenômenos
12. de discussão
13. de pelejas
14. de bravuras ou valentia
15. de ABC
16. de Pe. Cícero
17. de Frei Damião
18. de Lampião
19. de António Silvino
20. de Getúlio
21. de política
22. de safadeza ou putaria
23. de propaganda

II — ROMANCES

1. de Amor
2. de Sofrimento
3. de Luta
4. de Príncipes, Fadas e Reinos Encantados.

Bibliografia

- ASSARÉ, Patativa do (Antônio Gonçalves da Silva). **Inspiração nordestina: Cantos de Patativa**. 2. edição. Rio de Janeiro: Editor Borsoi, 1967.
- ASSARÉ, Patativa do. **Cante lá que eu canto cá**. Petrópolis: Editora Vozes em co-edição com Fundação Pé. Ibiapina e Instituto Cultural do Cariri. Crato - Ceará, 1982.
- ASSARÉ, Patativa do. **Ispinho e fulô**. Fortaleza: Secretaria de Cultura, Turismo e Desporto/Imprensa Oficial do Ceará, 1988.
- ASSARÉ, Patativa do. **Aqui tem coisa**. 2. edição. Fortaleza: UECE/RCV. Editoração e Artes Gráficas Ltda., 1985.
- ASSARÉ, Patativa & ALENCAR, Geraldo Gonçalves da, (org.), **Balceiro - Patativa e outros poetas do Assaré**. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto. 1991.
- ALENCAR, Geraldo Gonçalves da (org.) **Balceiro 2 – Patativa e outros poetas do Assaré**. Editora Terceira Margem. São Paulo. Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2001.
- ASSARÉ, Patativa do & ALENCAR, Geraldo Gonçalves. **Ao Pé da Mesa – Motes e Glosas**. Editora Terceira Margem. São Paulo. Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2001.
- ABREU, Márcia. **Histórias de Cordéis e Folhetos**. Mercado de Letras. Campinas – SP. 1999.
- ALBUQUERQUE, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 3ª Edição – Recife: FNJ – São Paulo: Cortez, 2006.
- ANDRADE, Cláudio Henrique Sales. **Patativa do Assaré: as razões da emoção – Capítulos de uma poética sertaneja**. Fortaleza: Editora UFC. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.
- ANDRADE, Mário de. Vida de cantador. Edição crítica de Raimunda Brito Batista, Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas Ltda., 1993.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 2ª Edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.
- BARROS, Frederico Pessoa de. **Poesia e vida de Fagundes Varela**. Editora das Américas S.A. São Paulo., 1965.

- BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. (Obras escolhidas). Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1.
- BOSI, Alfredo (Org.) **Cultura brasileira: temas e situações**. 2ª Edição. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. **Dialética da colonização**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1993.
- BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular: leituras operárias**. Petrópolis: Vozes, 1972.
- _____. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRITO, Francisco de Assis. **O Metapoema em Patativa do Assaré: uma introdução ao pensamento literário do poeta**. Crato: UFC - Faculdade de Filosofia do Crato, 1984.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. Trad. Denise Bottmann. 2ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CÂNDIDO, António. **Literatura e sociedade', estudos de teoria e história literária**. 7ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.
- CARVALHO, Gilmar de. **Patativa do Assaré**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.
- CARVALHO, Gilmar de. **Patativa poeta pássaro do Assaré**. Editora Inside Brasil Ltda, Fortaleza, 2000.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Cinco Livros do Povo**. 2ª edição. Editora Universitária UFPb, João Pessoa – Paraíba, 1979.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 3. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1984.
- _____. **Dicionário do folclore brasileiro**. Editora Tecnoprint S.A.
- CEARÁ, Secretaria de Cultura. **Antologia da literatura de cordel**. Trabalho elaborado pelos pesquisadores do projeto Literatura de Cordel. Fortaleza, 1978.
- CEARENSE, Catulo da Paixão. **Mata Iluminada**. 8ª edição. Bedeschi. Rio, 1946.
- CEARENSE, Catulo da Paixão. **Poemas Bravios**. 7ª edição. Bedeschi. Rio, 1945.
- CHAUÍ, Marilena de Sousa. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

-
- _____. **Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas.** 6ª Edição. São Paulo: Cortez, 1993.
- CURTIUS, Ernest Robert. **Literatura européia e Idade Média latina.** Tradução Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo: Hucitec -Edusp, 1996.
- DESSONS, Gerard. **Introduction à l'analyse du Poème.** Bordas, Paris, 1991.
- FEITOSA, Luiz Tadeu. **Patativa do Assaré – A trajetória de um canto.** Escrituras Editora. São Paulo, 2003.
- FIGUEIREDO, J. de. **Patativa do Assaré: novos poemas comentados.** Fortaleza: Imprensa da Universidade Federal do Ceará, 1970.
- FREY, Northrop. **Anatomia da crítica.** Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix.
- GALENO, Juvenal. **Cantigas Populares.** Editora Henriqueta Galeno. Fortaleza, 1969.
- GALENO, Juvenal. **Folhetins de Silvano e a Machadada.** Editora Henriqueta Gaqleno. Fortaleza, 1969.
- HEGEL. **Estética: poesia.** Lisboa: Guimarães Editores, 1980.
- JAMESON, Frederic. **Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX.** Trad. e coord. lumna Maria Simon e Ismail Xavier/Fernando Oliboni. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.
- KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura.** Trad. Paulo Quintela. 7. ed. Coimbra: Arménio Amado Editora, 1985.
- LIMA, Francisco Assis de Sousa. **Conto popular e comunidade narrativa.** Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1985.
- LIMA, Gervásio. **Poetas e Cantadores – Improvisos e Duelos.** Livraria Editora Andrade – Angra do Heroísmo – Portugal, 1931.
- LUZ, Zé da. **Brasil Caboclo.** 2ª Edição. Empresa Gráfica “O Cruzeiro” S.A. Rio de Janeiro, 1949.
- LONDRES, Maria José Fialho. **Cordel: do encantamento às histórias de luta.** São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.
- MAGALHÃES JR. R. **Poesia e vida de Casimiro de Abreu.** Editora das Américas. São Paulo, 1965
- MARTINS, José de Sousa. **Os camponeses e a política no Brasil.** 4ª Edição Petrópolis: Vozes, 1990.

MOTA, Leonardo. **Cantadores**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 198".

NUVENS, Plácido Cidade. **Patativa do Assaré e o universo fascinante do sertão**. Fortaleza: Universidade de Fortaleza, 1995.

PORTELLA, Cláudio. **Melhores Poemas – Patativa do Assaré**. Global Editora. São Paulo, 2006.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Lingüística Geral**. Cultrix. São Paulo, 1973.

SCHOLES, Robert. **A natureza da narrativa**. Trad. Gert Meyer. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, Ltda, 1977.

SLATER, Candace. **A vida no barbante: a literatura de cordel no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

SOUZA, Simone. (coord.) **História do Ceará**. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha/Mulrigrat, 1994.

TEJO, Orlando. **Zé Limeira, poeta do absurdo**. 4ª Edição. A União Companhia Editora, 1978.

TERRA, Rute Brito Lemos. **Memória de lutas: literatura de folhetos do nordeste (1893 a 1930)**. São Paulo: Global, 1983.

ZUMTHOR, Paul, **A Letra e a voz: A "literatura" medieval**. Trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras. 1993.

_____. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec. 1997.