



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

LILIANA ALICIA LAVISSE TEIXEIRA

O SERTANEJO EM PATATIVA DO ASSARÉ E *EL GAUCHO* NA OBRA MARTÍN FIERRO DE JOSÉ HERNÁNDEZ: duas faces esculpidas na representação identitária.

Salvador
2014

LILIANA ALICIA LAVISSE TEIXEIRA

O SERTANEJO EM PATATIVA DO ASSARÉ E *EL GAUCHO* NA OBRA MARTÍN FIERRO DE JOSÉ HERNÁNDEZ: duas faces esculpidas na representação identitária.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Alvanita Santos Almeida

Salvador
2014

Ao meu pai, Oscar Lavisse,
In memoriam

AGRADECIMENTOS

Ao PPGLitCult, por abrigar meu Projeto de Pesquisa e por fornecer a estrutura necessária ao seu desenvolvimento.

À Professora Alvanita Santos Almeida, pela orientação atenta e precisa e pelas aulas nas disciplinas Literatura Popular e Metodologia da Pesquisa.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação, Sr. Wilson, Hugo, Thiago, Ricardo e Diego, pelo excelente trabalho.

Aos Professores Mirella, Raquel, Nancy, José Henrique e Sandro, pelas aulas necessárias.

A Fabiane Caldas, pelo companheirismo de início da caminhada acadêmica, de quem senti muita falta ao separarmos-nos.

Ao amigo escritor e historiador Araken Vaz Galvão, pelo incentivo permanente e disponibilidade, contribuindo, com seu amplo conhecimento, para o meu aprimoramento pessoal, o deste trabalho e, ademais, pelas leituras e correções de meus textos.

A Rosângela Góes, companheira de trabalho, amiga e incentivadora, pela ajuda de sempre, especialmente na última etapa, com sugestões e correções.

À professora e amiga Dislene, pelas traduções e por suas dicas sempre certas e valiosas.

À amiga Euzedir, pelos momentos compartilhados, pelo incentivo a todo momento.

À amiga Inés, pelas conversas enriquecedoras e importante ajuda em momentos difíceis.

Às colegas e amigas do programa de Pós-graduação, Ionã, Carol, Cintia e Évila que, com seu companheirismo e alegria, amenizaram o período de viagens, hotéis e longas horas de aulas.

Aos meus netos, Mateus e Júlia, para quem deixo um recado de que nunca é tarde para fazer algo de que gostamos. E a toda a família, pela compreensão e carinho.

A Paulo, que provocou meu transplante para o Brasil, atenuando os desafios com seu amor. Obrigada por aceitar meu afastamento para um espaço só meu, o estudo.

A Susana, minha irmã, que preencheu o vazio deixado por minha mãe e guiou meus passos pela vida. Um exemplo permanente de inteligência, honestidade, humanidade e profissionalismo.

A todos aqueles que, direta ou indiretamente, ajudaram na realização desta longa e muitas vezes – solitária jornada.

“En mi corta experiencia de narrador he comprobado
que saber cómo habla un personaje es saber quién es,
que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis
peculiar, es haber descubierto un destino”

Jorge Luís Borges

RESUMO

Este trabalho apresenta o resultado de pesquisas realizadas em torno das obras de dois poetas: Patativa do Assaré, do século XX, no Brasil, e José Hernández, do século XIX, na Argentina, estabelecendo comparações com base na representação identitária, com abordagens sobre Literatura Popular, oralidade e *performance*. A Literatura Popular, menosprezada durante muito tempo, tem sido alvo de estudos a partir da segunda metade do século XX; no seu seio, os dois poetas em questão expressaram o sentir de suas comunidades e, por isso, tornaram seus personagens – o sertanejo e o *gaucho* – representantes da identidade nacional de seus países. O caboclo e o *gaucho* foram escolhidos para essa finalidade por serem filhos autóctones dessa terra cheia de misturas. Aspectos da natureza e personagens se entrelaçam nesta investigação para demonstrar a influência do espaço sobre a identidade dos indivíduos que, atingidos também pelas vicissitudes da vida, sofreram mudanças constantes numa época em que se procurava por uma identidade fixa. Os autores se empenharam em refletir o pensamento do sertanejo e do *gaucho* que, como selo de originalidade, se revelaram em uma espécie de filosofia de quem, sem estudar, aprende com a natureza. Nesse entrecruzamento realizado, surgiram semelhanças e diferenças, às vezes surpreendentes, que são apontadas como marcas importantes, em se tratando de autores e personagens de espaços e tempos diferentes. As análises de poemas e os estudos teóricos, em torno da oralidade e da *performance* resultaram em um diálogo que se considera salutar entre academias da Argentina e do Brasil, um intercâmbio interessante, senão valioso.

Palavras-chave: Sertanejo; *Gaucho*; Patativa do Assaré; José Hernández; Literatura Popular; Oralidade; *Performance*.

ABSTRACT

This paper presents the results of studies carried out around the works of two poets: Patativa do Assaré, of the twentieth century in Brazil, and José Hernández, of the nineteenth century, in Argentina, making comparisons based on the identity representation with approaches on Literature Popular, orality and performance. The Popular Literature, overlooked for a long time, have been investigated from the second half of the twentieth century, at its core, the two poets in question expressed the feeling of their communities and, therefore, become their characters - the backcountry and the gaucho - representatives of the national identity of their countries. The Caboclo and the Gaucho were chosen for this purpose because they are native sons of lands full of mixtures. Aspects of nature and characters intertwine in this investigation to demonstrate the influence of space on the identity of the individuals, who were affected also by the vicissitudes of life, suffered constant changes at a time when it looked for a fixed identity. The authors have attempted to reflect the thinking of the backcountry and gaucho that, as a seal of originality, have proved a kind of philosophy of whom, without studying, learning with the nature. In that crisscross done, similarities and differences emerged, sometimes surprising, that are considered important brands, when it comes to authors and characters from different times and spaces. The analyzes of poems and theoretical studies, around orality and performance resulted in a dialogue that is considered beneficial between Academies in Argentina and Brazil, an interesting exchange, either valuable.

Keywords: Backcountry. Gaucho. Patativa do Assaré. José Hernández. Popular Literature. Orality. Performance.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	08
2 O SERTÃO E O PAMPA: O ENTRECruzAMENTO DO ESPAÇO E DA LITERATURA NA CONSTRUÇÃO DO UNIVERSO IDENTITÁRIO	16
2.1 O sertão e o sertanejo como espaço de vivência e convivência na literatura popular brasileira.....	16
2.2 O <i>gaucho</i> e o pampa como espaço de vivência e convivência na literatura popular argentina.....	27
2.3 A literatura gauchesca: um gênero à parte.....	34
3 OS AUTORES: PATATIVA DO ASSARÉ E JOSÉ HERNÁNDEZ.....	40
3.1 A ave que canta solta.....	40
3.2 O cantor dos pampas.....	46
4 A POESIA DE JOSÉ HERNÁNDEZ E DE PATATIVA DO ASSARÉ: PORTAVOZES DA IDENTIDADE NACIONAL NO ESPAÇO LITERÁRIO.....	52
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	84
REFERÊNCIAS.....	90

SISTEMA DE BIBLIOTECAS - UFBA

Teixeira, Liliana Alicia Lavisse.

O sertanejo em Patativa do Assaré e *el gaucho* na obra Martín Fierro de José Hernández: duas faces esculpidas na representação identitária./ por Liliana Alicia Lavisse Teixeira.- 2014.

94 f.

Orientadora: Profa. Dra. Alvanita Santos Almeida.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2014.

1. Literatura brasileira. 2. Literatura popular. 3. Literatura comparada. I. Almeida, Alvanita Santos. II. Universidade Federal da Bahia. . III. Instituto de Letras. IV. Título.

CDU - 821(81)09

CDD – 869.4

1 INTRODUÇÃO

Peço licença, Patativa do Assaré e José Hernández, para romper o silêncio sepulcral guardado através dos séculos e penetrar no mundo poético de suas obras. Sei que elas permanecem resguardadas pelos acervos das bibliotecas escuras e silenciosas, mas todos sabem que os textos da Literatura só cobram vida ao abriremos os livros e os lermos, se uma parte de nós conversar com a voz enclausurada neles quando fechados. A voz da Literatura é uma voz que clama pelo presente tempo do dizer, por não ficar sepultada para sempre na escuridão dos túmulos lúgubres e espectrais. Deixemos isso para os simples mortais como eu. Abro com respeito sagrado os livros amarelados e deixo entrar a luz, para verificar a riqueza e a profunda humanidade que transparece nas construções simples, de mundos longínquos, de sofrimentos e alegrias, de vivências que poderão iluminar as mentes dos habitantes do terceiro milênio, mostrando que o sofrimento permanece e que a denúncia sempre é necessária. Licença, poetas de séculos passados, para interromper seu sono e despertar seus versos! Trago vocês porque, de alguma maneira, estivemos juntos ao longo de minha vida, povoando meu mundo de criança leitora e de professora conquistadora de novos leitores para a palavra proferida e guardada através da escrita de homens e mulheres que contaram sobre a vida de seres, que continuam vivendo através da memória dos que se atreveram a cantar e registrar esse canto.

Dessa forma, apresento este trabalho de pesquisa, que versa sobre dois autores de espaços e tempos diferentes, que fala sobre a identidade de dois homens, dois personagens de mundos díspares, mas que se unem no canto interpretativo de sua gente, descrevendo lugares, contando alegrias e denunciando abusos e descabros que existiram e sempre existirão, dando exemplo, para as gerações futuras, de não calar a voz, de não silenciar o que precisa ser dito, porque é através da palavra proferida que a humanidade caminha. Trata-se de um diálogo entre o discurso poético dos dois autores – sem esquecer que essas vozes têm movimento próprio e que, por isso, provocaram-me descobertas e contradições surpreendentes – que só acrescentaram em riqueza e profundidade à proposta inicial. Considero que esse tipo de diálogo entre autores pertencentes a diferentes culturas só pode ser salutar para a cultura dos dois países, Argentina e Brasil, no ensejo de aproximar os povos e promover interação entre as suas comunidades acadêmicas, que estarão crescendo em vivências e conhecimento.

Falo do *gaucho* e do sertanejo, interpretados respectivamente por José Hernández, argentino, do século XIX, na obra “*El gaucho Martín Fierro*”, e por Patativa do Assaré, brasileiro, do século XX, cuja variada produção foi publicada em livros e folhetos de cordel. Falo do Sertão e do Pampa, dois espaços geográficos singulares, únicos, sendo possível se achar similares em outros lugares do mundo, mas não iguais. Falo de dois poetas que criaram seus versos partindo da oralidade, os transcreveram para a escrita – por caminhos diferentes – e chamaram a atenção a ponto de constituírem-se em representantes da Literatura Popular de seus países. Poetas de séculos diferentes, que têm pontos em comum, tanto na biografia – a orfandade precoce, a pouca instrução e o esforço por aprender por conta própria, a infância no campo e o interesse pela vida de seus semelhantes – como na produção do texto – a morfologia dos poemas, alguns temas abordados e a intenção de dizer o que todos deveriam calar. Juntando os dois aspectos, subjaz a memória prodigiosa, treinada através do exercício de poeta e sustentáculo da oralidade.

Pela riqueza desse discurso, imergi na cultura popular, que tem sofrido, muitas vezes, no decorrer da História, um desmerecimento por parte da elite cultural detentora do poder econômico. Em geral, essa elite desqualifica as demais formas que fogem aos padrões da cultura hegemônica, pois, como se tem conhecimento, “toda manifestação popular tende, portanto, a ser inserida num espaço de subordinação que arbitrariamente é imposto a partir do alto” (ORTIZ, 2003, p. 78). Assim, essa relação é de forças em que o grupo dominante classifica e exclui.

A Literatura Popular, seja em sua modalidade oral ou escrita, contempla e abraça os artistas excluídos para as margens. É nessa perspectiva que compreendo os autores que esta pesquisa analisou e comparou. Em tempos e espaços distantes, não necessitaram ser eruditos, na expressão métrica, para contar as desventuras do grupo humano no qual nasceram e viveram, objetivando mais um protesto do que uma finalidade estética. O propósito foi denunciar injustiças, realçar caracteres de personagens que contribuíram na construção da identidade nacional de sua época, apesar de serem constantemente excluídos pela cultura hegemônica.

Patativa do Assaré viveu seus 93 anos no século XX. Talvez por causa disso – ou seja, mais próximo temporalmente – tive acesso a quase toda a sua obra e a uma variada documentação como filmes, entrevistas a Gilmar de Carvalho – que depois a publicou em livro – e a Tadeu Feitosa, por ocasião de sua tese de doutorado, a qual também virou livro. Nesses depoimentos, o poeta se declara “poeta matuto”, “poeta cantor”, “poeta roceiro”,

mas é enfático em dizer que é um “poeta social”: “sou um poeta social, a partir da doutrina de Cristo foi que me veio, com muito amor, continuar fazendo versos dentro da verdade e da justiça, defendendo o povo” (CARVALHO 2000, p. 68). Construindo os poemas verso a verso, guardados na memória e depois recitados, a temática de seu canto é retirada da natureza e da realidade que o circunda.

Sobre José Hernández, todos os biógrafos, historiadores e estudiosos de outras áreas, que se debruçaram na obra desse autor, reclamam da falta de documentação e testemunhas, apontando para o silêncio em torno de sua vida privada. Apenas nos chegaram uma ou outra crônica, sua obra *Martín Fierro* – que lhe deu a glória – alguns depoimentos de seu irmão Rafael e uma carta ao primeiro editor, don José Zoilo Miguens, verdadeira relíquia para mim. Encontrei-a nas páginas iniciais de uma antiga edição, de 1958, na qual pede para seu interlocutor: “No le niegue protección, Ud. que conoce bien todos los abusos y todas las desgracias de que es víctima esa classe desheredada de nuestro país”. E também externa suas intenções: “presentar un tipo que personificara el carácter de nuestros gauchos, concentrando el modo de ser, de sentir, de pensar y de expresarse, que les es peculiar” (HERNÁNDEZ, 1958, p. 19). Dessa forma, deixa claro seu papel: ser o porta-voz das desventuras do personagem que protagoniza sua obra.

Através dessas palavras, que são apenas esboço do que se encontra nas obras, os dois autores tornam comum a intenção de, pela poesia, se colocarem a serviço do bem-estar do povo, das pessoas de suas respectivas comunidades, deixando um legado para as gerações futuras, um exemplo de que é possível a cada um, com sua arte, qualquer que seja ela, contribuir, reclamar, levantar a voz contra as injustiças. Nessa tarefa, constroem uma representação identitária de povos excluídos da cultura dominante ou erudita.

Cante aí, Patativa do Assaré, que eu repercuto aqui. Nascido no Ceará, em 1909, cantor, repentista, cordelista e poeta, passou seus noventa e três anos trabalhando na roça, cantando e recitando seus poemas. Não teve intenção de enriquecer através da poesia, esse não era seu foco. Fazia questão de que seu nome constasse nas suas composições e não vendia direito autoral para ninguém. Em determinado momento abandonou a viola e a cantoria, porque percebeu que o público gostava mais de suas recitações e porque não queria ganhar dinheiro com esse ofício. A essência de sua obra emana da observação atenta da natureza do sertão e do sertanejo, enraizado, amante dessa terra rica em contrastes inspiradores, que sofre e luta, criando família, esperando a chuva, promissora de alegria e fartura. Resistindo, esperando e sofrendo no tempo da seca, e alegrando-se nas cheias, vive

esse sertanejo cuja identidade se forma e transforma a cada momento, especialmente quando precisa abandonar a terra amada, emigrando para outros lugares. Nesse perambular, sofre e, na primeira oportunidade, volta. É um eterno ir e vir, fustigado pelos fatores climáticos e pela luta da subsistência.

Dessa forma também vive o gaúcho, que Hernández observa ao longo de sua vida e toma como missão abrir sua veia de cantor e compositor para contar suas aventuras e desventuras... [...] “aprende sin estudiar, aprende de la naturaleza”, diz Hernández, em sua carta a Don José Zoilo. Esse autor tornou possível, na segunda metade do século XIX, a transposição da visão do país e seus problemas, à linguagem da poesia, alcançando uma incomparável agudeza crítica. Sem intenção de descrever o pampa, este pulsa na obra de tal forma, que o leitor consegue sentir-se dentro dele. O homem do campo, *el paisano*, sente-se traduzido e interpretado em cada verso e se regozija na leitura que denuncia os abusos e as alegrias comuns a todos. As circunstâncias emanadas desses ultrajes levam o gaúcho a deambular pelo pampa em absoluta solidão e sofrimento, tentando sobreviver nesse mundo inóspito e cruel.

Apoiada em trabalhos de estudiosos da identidade do século XX, esta pesquisa em torno desses dois autores de espaços e tempos distantes tenciona mostrar que, apesar da procura incessante por uma identidade individual e nacional fixa e estável, tão valorizada na época dos dois autores, esta sempre foi e será móvel e fragmentada, de acordo com as transformações ocasionadas pelas circunstâncias.

A questão da identidade está sendo discutida pela teoria social desde o final do século passado. Segundo Stuart Hall (1999), o conceito de identidade é complexo e pouco desenvolvido na ciência social e, por enquanto, resulta impossível oferecer afirmações conclusivas. No seu livro “*A identidade cultural na pós-modernidade*” apresenta três concepções de identidade do sujeito segundo períodos de tempo histórico. Em primeiro lugar, o sujeito do Iluminismo, com uma concepção individualista, baseada em um indivíduo centrado, unificado, o qual desenvolvia uma identidade que permaneceria imutável ao longo de sua vida: “concepção muito ‘individualista’ do sujeito e de sua identidade (na verdade, a identidade dele: já que o sujeito do Iluminismo era usualmente descrito como masculino)” (HALL, 1999, p. 11). Em segundo lugar, o sujeito sociológico, que ainda tem um núcleo, um centro ou essência interior, mas que dialoga com as culturas exteriores e as identidades dos seres com os quais convive. E, por último, o sujeito pós-moderno, que não tem esse centro, ou melhor, aquele em que, esse núcleo foi fragmentado

e descentrado. Um sujeito que assume diferentes identidades de acordo com a diversidade de situações ou momentos.

O *gaucho* Martín Fierro do século XIX é um ser masculino que está inserido no sujeito iluminista de Hall. Deveria ter uma identidade fixa, mantendo-se a mesma desde o nascimento até a morte. O autor apresenta um homem do campo, bom, trabalhador, familiar e totalmente submetido à rotina. Esse personagem, nessa situação, seguramente pensa que sua vida poderia continuar assim até o fim de seus dias. Mas não é bem isso que acontece. A injustiça do sistema organizacional e político do país, a Argentina de então, faz com que esse homem venha a sofrer mudanças significativas, que transformarão sua identidade, não uma, senão várias vezes, sucessivamente, levando-o a cometer uma série de atos, dos quais jamais se imaginaria capaz.

Há violência explícita em algumas passagens do Martín Fierro, contrariamente à obra de Patativa, na qual raramente conta algum acontecimento que reflita a mais baixa característica humana: a de agredir de morte seu semelhante. O sertanejo do século XX, retratado por Patativa do Assaré, está preocupado com a seca e com a sobrevivência. É também um homem do campo, trabalhador e familiar, como aquele gaúcho do século anterior, individualista e masculino, como aquele sujeito do Iluminismo. Mas o poeta propõe outro tipo de homem, que interage com seu semelhante e, em atitude de revolta, começa a protestar sobre uma situação que o humilha, fazendo surgir o sujeito sociológico apresentado por Hall em seus estudos. Transita por períodos de fartura e escassez que mudam sua personalidade. Chega ao sacrifício maior, quando se vê obrigado a partir. Tenta se adaptar aos novos lugares, novos trabalhos, conhece outras pessoas, mas não é fácil viver em terras estranhas e, na primeira oportunidade, atende ao chamado de suas raízes sertanejas e volta.

Assim, esses dois personagens, que deveriam se ajustar a padrões identitários de suas respectivas épocas, contrariando a regra, vivenciam transformações que levam a vislumbrar o sujeito pós-moderno, fragmentado, que se desloca continuamente ao vaivém das mudanças constantes. Pela sua singularidade, esses personagens serão representantes da identidade nacional.

Para reforçar a teoria de Stuart Hall, em torno da identidade individual e nacional, recorri a outros teóricos, como Kathryn Woodward (2011), Eduardo Cunha (2009), Tomás Tadeu da Silva (2011), Zilá Bernd (2003), Benedict Anderson (2008). Com a finalidade de descobrir e mostrar as marcas identitárias, foram realizados estudos em torno da Cultura e

Literatura Popular, Oralidade e Performance, com autores como Walter Ong, Paul Zumthor, Sylvie Debs, Durval de Albuquerque, e os argentinos Tulio Donghi, Martínez Estrada e Adolfo Prieto, que contribuíram com a visão argentina do século XIX a respeito da identidade nacional através da literatura popular.

Considereei a obra de José Hernández, único livro intitulado “*Martín Fierro*”, como um todo, escolhendo trechos passíveis de comparação com o brasileiro Patativa do Assaré. A obra se distribui em duas partes: a primeira, com o título “*El gaúcho Martín Fierro*”, conhecido também como *A ida*, e a segunda parte, “*La vuelta de Martín Fierro*” ou simplesmente “*La vuelta*”. São, ao todo, 46 capítulos, 1193 estrofes, todas numeradas. Desse modo, autor e personagem coincidem ao dizer com certa ironia o que pensam, ao longo de 7.210 versos, utilizando sextilhas em octossílabos poéticos. Foi necessário, também, recorrer à História para lembrar fatos importantes da independência argentina e do envolvimento ideológico e político do poeta *bonaerense*¹.

Do autor brasileiro, pesquisei quase toda a sua extensa obra poética, publicada em diversos livros, dos quais o primeiro foi “*Inspiração nordestina*”, fato que o poeta conta detalhadamente em entrevistas: “Meu primeiro livro foi uma coisa, foi um sonho realizado, que eu num sequer pensava... Eu nunca pensei em publicar um livro” (CARVALHO, 2000, p. 57). Um seu conterrâneo do Crato, José Arraes de Alencar, morava no Rio de Janeiro, mas ia sempre visitar a mãe. Quando escutou Patativa recitando na Rádio Araripe, mandou chamá-lo e propôs patrocinar a publicação do livro, com o compromisso de, com a própria venda dos exemplares, pagar o investimento à medida que fossem sendo vendidos. O receio do poeta era de que o livro não tivesse “sorte” e ficasse devendo. Não poderia pagar com seu trabalho na roça. Logo apareceu Moacir Mota, disposto a datilografar as poesias enquanto o poeta recitava. O livro foi um sucesso e, em seguida, foram publicados outros: “*Ispinho e fulô*”, “*Cordéis e outros poemas*”, “*Cante lá, que eu canto cá*”, e algumas antologias como a de Gilmar de Carvalho.

Li e reli as poesias de ambos, Patativa e Hernández, aprofundando-me na teoria e em estudos feitos por pesquisadores de nome internacional como Ria Lemaire, Josefina Ludmer, Fermín Chávez e Martínez Estrada; fui descobrindo mais pontos de aproximação entre eles do que afastamentos, como havia sido pensado no início da pesquisa. Em várias ocasiões tive que mudar meu ponto de vista, porque aquilo que eu imaginava como

¹ Habitante de Buenos Aires.

diferença, resultava semelhante ou vice-versa. Dessa forma, associando a teoria com a obra dos autores, foram-se configurando os capítulos:

O primeiro, intitulado “*O sertão e o pampa: o entrecruzamento do espaço e da literatura na construção do universo identitário*” aborda a influência do espaço na identidade dos personagens gaúcho e sertanejo, e a maneira como a literatura vem interpretando essa questão através do tempo, especificamente na obra dos autores tratados no presente trabalho. Este capítulo se desdobra em três partes: “*O sertão e o sertanejo como espaço de vivência e convivência na literatura popular brasileira*”; “*O gaúcho e o pampa como espaço de vivência e convivência na literatura popular argentina*”; e “*Literatura gauchesca: um gênero à parte*”.

Na primeira parte, com o auxílio de alguns estudiosos como Sylvie Debs (2010), Antônio Carlos Moraes (2002) e Janaína Amado (1995), procurei iniciar a discussão sobre o sertão, buscando, na teoria, definir o conceito ou, ao menos, desvendar-lhe os significados. Durval de Albuquerque, no livro “*Invenção do Nordeste*”, acrescentou uma visão nova, que me ajudou a entender essa região, ultrapassando os conceitos tradicionais e folclóricos. Nessa obra, o autor desconstrói o sentido tradicional de um lugar posicionado como vítima, como colonizado, miserável de corpo e alma. Apresenta esse nordeste como resultado de desvios nas relações de poder e propõe descobrir que forças e que relações são essas. Assim, busquei, na História e na Sociologia, marcas identitárias do percurso literário e artístico que ajudaram a montar essa imagem tipificada e degradante do Nordeste.

Nesse espaço, surge a necessidade de um sujeito-outro, proposto por Albuquerque e Lins, um sujeito que mostre uma terra diferente, que não é só miséria e lamento, que ressuscite e transforme a força inerente de sua personalidade para, através da denúncia e da revolta, trazer à tona uma região e um homem promotor de mudanças, que torne visível esse novo homem sertanejo, sempre existente, mas coberto de véus. Segundo Lemaire (2000), essa região é um repositório de combinações de tecnologias da comunicação, capaz de evidenciar uma riqueza incalculável. Surge, assim, o poeta Patativa do Assaré, como um sertanejo capaz de realizar essa tarefa através da poesia. A matéria prima de seu canto é principalmente a natureza, que ele observa com atenção. Inserido nela, o personagem sertanejo que a habita.

A segunda parte do primeiro capítulo apresenta outro espaço e um personagem capaz de cumprir esse papel no século XIX. José Hernández também é um observador da natureza e do homem em seu espaço de vivência e convivência, mas mostra sua arte de

forma diferente: apresenta *el gaucho* como objeto principal de seu canto, e o pampa em plano de fundo, como cenário, sem intenção de descrições detalhadas. À medida que o leitor avança na leitura dos versos, “sente-se” dentro do pampa, consegue participar de forma diferente e surpreendente, como aconteceu comigo. Este capítulo conta, ainda, com uma terceira parte especialmente dedicada ao gênero gauchesco, por ser um gênero à parte, exclusivo da Argentina e Uruguai, que surgiu com o uruguaio Bartolomé Hidalgo, tendo sido abraçado por outros autores, como Leopoldo Lugones, Hilário Ascasubi, Estanislao del Campo e José Hernández - que fechará o ciclo. Depois de Hernandez, desapareceu completamente a figura do *gaucho*.

“*Os autores: Patativa do Assaré e José Hernández*” é o título do segundo capítulo, que, igualmente ao primeiro, consta de duas partes: “*A ave que canta solta*” e “*O cantor dos pampas*”. Não se trata de uma biografia detalhada, mas de aspectos da vida dos poetas, relevantes para entender sua produção. Foram importantes, para a formulação deste capítulo, todas as formas de documentação existente em torno dos autores: biografias, entrevistas, documentários, filmes e as obras publicadas. No final dessa parte, há uma abordagem comparativa sobre a estrutura da poesia dos dois escritores.

Apesar de tentar fazer um entrelaçamento dos autores e suas obras ao longo de todo o trabalho, é no terceiro capítulo que a comparação se torna mais evidente: “*A poesia de José Hernández e de Patativa do Assaré: porta-vozes da identidade nacional no espaço literário*”. Como se fosse uma corrente única, cujo eixo principal está constituído pela teoria e obra de Patativa e Hernández, fui juntando os elos, as poesias de ambos os autores, rastreando os temas afins, passíveis de mostrar a oralidade e a performance, evidenciando as marcas identitárias.

Nesse capítulo, para sustentar a base teórica nos temas de Literatura Popular, Oralidade, Performance, Identidade Individual e Nacional, foram importantes as contribuições de Ria Lemaire, Walter Ong, Eric Havelock, Paul Zumthor, Zilá Bernd e Stuart Hall, dentre outros que não foram citados, mas que, de alguma forma, me ajudaram a fazer as escolhas.

Faço um convite à leitura das próximas páginas, para conhecer mais amiúde a poesia que encantou o povo de dois países em séculos anteriores, e comprovar se a proposta desta introdução cumpre o que esboçou. Junte sua voz também, leitor, e ajude na tarefa de ressuscitar o canto desses dois poetas, e espalhar o clamor que não quis calar. Por isso, se tornaram eternos.

2 O SERTÃO E O PAMPA: O ENTRECRUZAMENTO DO ESPAÇO E DA LITERATURA NA CONSTRUÇÃO DO UNIVERSO IDENTITÁRIO

2.1 O sertão e o sertanejo como espaço de vivência e convivência na literatura popular brasileira

*Meu sertão tem coisa boa
E também tem coisa ruim;
Umás que fede a cupim
Outras que chera a melão.*

Dessa forma fala o poeta Patativa do Assaré da terra que habita e que é inspiração de seu canto, junto com sua gente. Nesse cantar, representa o sertanejo que transita nesse espaço inóspito, assolado por longas secas, sofrimentos e injustiças, mas que também traz traços de força e de outras paisagens mais amenas, que ressurgem nas “cheias” quando vem a chuva e a terra agradece em verdor e fartura.

O sertanejo Patativa do Assaré² (1909-2002), cujo nome de nascimento é Antônio Gonçalves da Silva, nasceu no município de Assaré, no Ceará: “Eu, Antônio Gonçalves da Silva, filho de Pedro Gonçalves da Silva e de Maria Pereira da Silva, nasci aqui, no sítio denominado Serra de Santana, que dista três léguas da cidade de Assaré” (ASSARÉ, 2011, p.15). Compositor, repentista e poeta, achou a matéria prima de suas produções, na lida com a terra e na comunidade do lugar onde nasceu e viveu, o Nordeste.

Essa relação do poeta com a terra, aproxima o real e o imaginário. Segundo Sylvie Debs (2010), o real e o imaginário, na arte, pertencem somente ao artista e se encontram estreitamente misturados na sua obra. Para entender a produção de Assaré, é preciso conhecer e entender a região que é matéria prima de seu canto. O termo “sertão” possui um espectro de representações tão complexo, que é possível aplicar-lhe o proposto por Cecília Meireles a respeito do conceito de liberdade: “É uma palavra [...] que ninguém pode explicar, mas que todo mundo compreende” (MEIRELES, 1963, p. 125). Muitos autores têm tentado definir essa região e seus significados de acordo com sua visão e sua obra. Interessa, a este trabalho o Sertão de Patativa do Assaré, sem desconsiderar o todo no qual se insere.

² Segundo o Aurélio, patativa é “Ave passeriforme, fringílida (*S. falcistrostris*), da faixa costeira do Brasil Este meridional; patativa-do-sertão”. Figurativamente, cantor de voz maviosa.

Segundo Moraes (2002), o termo sertão não é caracterizado como um lugar definido por seus aspectos inerentes a uma paisagem típica; não é o meio ambiente, nem o clima, ou relevo, ou as formações vegetais que lhe dão estatuto. Segundo o autor, o sertão é uma realidade simbólica, uma ideologia geográfica, representada pela visão que o homem possui a partir do contexto onde se insere e como esse lugar se inscreve em seu modo de viver, ver, pensar e dizer.

Para Debs (2010), o sertão constitui, primeiramente, uma identidade geográfica, climática e etnográfica própria ao Brasil. Compreende os estados de Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahia e parte de Minas Gerais, um território de 800.000 km². Essa delimitação geográfica, segundo a autora, corresponde igualmente, em oposição à cultura do litoral, a uma cultura e um modo de vida típicos do interior, sendo modulados por particularismos segundo os diferentes estados. Seus habitantes, os caboclos, são mestiços de índios e brancos. Cobrindo essencialmente as terras do interior do Nordeste, o sertão é uma região marcada pela alternância de chuvas e estios, com seus retirantes, que fogem da seca e da fome em direção ao litoral, em busca de alimento e trabalho.

A respeito do referente linguístico do termo, Debs (2010) escreve:

A originalidade do vocábulo, ao contrário de outros termos brasileiros provenientes das línguas tupi-guarani, é que ele faz parte do léxico português anterior à descoberta e que este termo geográfico descritivo aplicado aos territórios de ultramar da África ou da Ásia designava as terras interiores sem comunicação com o mar (DEBS, 2010, p. 129).

Completa a ideia que o colonizador atribuía a essas terras uma noção de mistério, de espaço virgem, extenso, lugar no qual todos os sonhos e fantasmas são possíveis, uma terra ideal. Janaína Amado (1995), no artigo *Região, sertão, nação*, registrou uma categoria que se constituiu no período colonial para explicar o termo sertão. Afirma que essa construção desenvolveu-se durante séculos aqui no Brasil, trazida pelos portugueses:

Talvez desde o século XII, com certeza desde o século XIV, os portugueses empregavam a palavra, grafando-a *sertão* ou *certão*, para referir-se às áreas situadas dentro de Portugal, porém distantes de Lisboa (CORTESÃO, 1928:28). A partir do século XV, usaram-na também para nomear espaços vastos, interiores, situados dentro das possessões recém-conquistadas ou contíguas a elas, sobre as quais pouco ou nada sabiam: “Para além de Ceuta, até onde alcançavam as vistas, estendem-se os *certões*...” escreveu em 1534, Garcia de Resende (GODINHO, 1990:96).

Segundo alguns estudiosos (Nunes, 1784:428), *sertão* ou *certão* seria corruptela de *desertão*, segundo outros (Teles, 1991) proviria do latim clássico *serere*, *sertanum* (traçando, entrelaçando, embrulhando) *desertum* (desertor, aquele que sai da fileira e da ordem) e *desertanum* (lugar desconhecido para onde foi o deserto). Desde o século XVI, as duas grafias foram empregadas por numerosos viajantes e cronistas do nascente império português na África, Ásia e América, com o sentido, já apontado, de grandes espaços interiores, pouco ou mal conhecidos [...] (AMADO, 1995, p. 145).

Dessa forma, ratifica-se a ideia de sertão como resultado de uma construção histórica antiga, assimilada pelos brasileiros, através das representações simbólicas feitas pelos portugueses ainda no século XVI. Como afirma a autora, a palavra sertão sempre caracterizou uma ideia formada pela dualidade, como lugar do bem e do mal, de seca e de fartura.

Etimologicamente, segundo o Novo Aurélio – dicionário brasileiro da língua portuguesa – o sertão é definido como uma região agreste, pouco povoada, no interior do país, particularmente o semi-árido da parte Nordeste, mais seca que a caatinga, onde a criação de gado predomina sobre a agricultura e onde subsistem tradições e costumes antigos. Debs (2010) complementa: “é interessante constatar que o termo genérico toma uma significação particular no Brasil, não apenas de um ponto de vista geográfico, mas também antropológico e cultural” (DEBS, 2010, p. 130). Com efeito, o conceito de sertão foi enriquecido pelas produções artísticas inerentes à cultura sertaneja, identificadas como pertencentes à cultura popular – como a literatura de cordel, os poetas em geral, os repentistas, as manifestações culturais emanadas da tradição e do folclore – ou à literatura erudita inspirada no contexto nordestino.

Durval Muniz de Albuquerque (2011), na obra “*A Invenção do Nordeste*”, compreende o sertão como um lugar livre de influências e o considera mais “um espaço substancial, emocional do que um recorte territorial preciso; é uma imagem-força que procura conjugar elementos geográficos, linguísticos, culturais.” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 67). Assim, o sertão surge como um conjunto de imagens sempre vistas como exóticas – isso no entender do homem intelectual do sudoeste e do sul – como uma ideia que implica sentido de alma, de essência, de raízes, em uma visão simplista, quando não, maniqueísta.

Na obra, o autor desenvolve uma ideia a respeito desta região, que desconstrói o sentido tradicional, de um nordeste posicionado como vítima, como colonizado, miserável de corpo e alma. Ele apresenta esse nordeste como resultado de desvios nas relações de

poder e propõe descobrir que forças e que relações são essas, posicionando-se da seguinte forma:

Nós, os nordestinos, costumamos nos colocar como os constantemente derrotados, como o outro lado do poder do Sul, que nos oprime, discrimina e explora. Ora, não existe esta exterioridade às relações de poder que circulam no país, porque nós também estamos no poder, por isso devemos suspeitar que somos agentes de nossa própria discriminação, opressão ou exploração. Elas não são impostas de fora, elas passam por nós. Longe de sermos seu outro lado, ponto de barragem, somos ponto de apoio, de flexão. A resistência que podemos exercer é dentro desta própria rede de poder, não fora dela, com seu desabamento completo. O que podemos colocar são deslocamentos do poder que nos impõem um determinado lugar, que reserva para nós um certo espaço (ALBUQUERQUE, 2011, p.31).

Dessa maneira, propõe buscar a formação histórica de um preconceito, para entender como se formulou um arquivo de imagens e enunciados, transformado em “verdades”, que passaram a dirigir a voz da mídia, inclusive; descobrir que região é essa e qual é sua identidade.

A procura da identidade foi preocupação dos homens brasileiros desde o final do século XVIII, quando necessitaram se identificar com um território imaginário, delimitado por fronteiras, utilizando símbolos e signos que representassem essa ideia de nação. O Brasil tentou encontrar essa homogeneização, buscando superar as diferenças. Continuando, Sylvie Debs (2010), na introdução da obra *“Os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional”*, aponta três traços distintivos que diferenciam o Brasil dos demais países da América Latina, os quais têm, em comum, a colonização europeia:

O primeiro traço distintivo é ter sido povoado em grande parte por escravos africanos, o que coloca desde o início a questão da unidade linguística, étnica e política, base mínima tradicionalmente requerida para a definição de uma nação (DEBS, 2010, p. 21).

Pode-se considerar que a língua e a cultura brasileiras resultam do encontro de três culturas diferentes: a indígena, autóctone – da terra descoberta que foi invadida – à qual se sobrepôs a dos colonizadores portugueses e, logo depois, essas duas, em contato com os modos africanos introduzidos por pessoas escravizadas de diferentes etnias. A diversidade cultural, em si, não impede a criação de uma nação, mas necessita de referências comuns, que foram procuradas incansavelmente desde a época da colônia, até se concluir que todas

devem ser respeitadas e nenhuma deve obscurecer a outra. O segundo traço – que a autora em questão aborda – refere-se ao controle exercido pela metrópole portuguesa sobre a educação e a liberdade de expressão. A interdição de imprimir livros antes de 1808 e de abrir universidades no Brasil antes da Independência (1822) representou um retardo na formação de uma elite intelectual e na emergência de expressões artísticas livres da imitação, mantendo o modelo português. Com a conquista da independência e a abertura dos portos, os artistas e escritores saíram em busca de formação em outros lugares, como França e Itália. No século XX, com a Semana de Arte Moderna, ocorrida em São Paulo, em 1922, esse domínio artístico e literário foi questionado. O terceiro e último traço distintivo concerne às condições particulares da independência, ausência da guerra e de revoluções nessa conquista. Como se sabe, não houve ruptura entre os colonizadores e o novo país, entre a época colonial e a nacional.

[...] em se tratando de definir as características próprias da literatura brasileira, a crítica tradicional do século XIX se fundou sobre a cronologia política para determinar a periodização literária, devido ao fato de seus principais teóricos, formados eles próprios dentro das tradições europeias, respeitarem uma decupagem clássica fundada sobre o modelo europeu (DEBS, 2010, p. 23).

Assim, a literatura brasileira foi percebida através de espelhos deformantes, seja na transposição tropical de correntes europeias, seja pelo exotismo, recusados pela crítica contemporânea, que propõe outro olhar sobre a produção literária, fundada mais sobre o espaço do que sobre o tempo, e que leva em consideração elementos ligados à experiência dos autores, tais como as condições sociais, econômicas e políticas que presidem a criação literária: “Digamos que podemos falar em literatura brasileira a partir do momento em que um autor assumiu sua condição de brasileiro, que sua obra estabeleceu uma relação íntima com a realidade do país e que um público autóctone pôde acolher sua produção” (CARELLI; GALVÃO, 1995, p. 13). A evolução do olhar crítico confirma o reconhecimento da existência de uma literatura nacional distinta, o que não parece atualmente uma controvérsia. A tensão entre colonial e nacional cedeu lugar a uma tensão interna entre regiões. A tentativa de estabelecer uma cultura nacional revelou a fragmentação do país e fez com que surgissem, de forma visível, os regionalismos.

O regionalismo seria uma das primeiras vias de definição da consciência local. Segundo Antônio Cândido:

O regionalismo, que desde o início do nosso romance constitui uma das principais vias de auto definição da consciência local, com José de Alencar, Bernardo Guimarães, Franklin Távora, Taunay, transformara-se no “conto sertanejo”, que alcança voga surpreendente. Gênero artificial, pretensioso, criando um sentimento subalterno e fácil de condescendência em relação ao próprio país, a pretexto de amor da terra, ilustra bem a posição dessa fase que procurava, na sua vocação cosmopolita, um meio de encarar com olhos europeus nossas realidades mais típicas. Esse meio foi o “conto sertanejo”, que tratou o homem rural do ângulo pitoresco, sentimental, jocoso, favorecendo a seu respeito ideias-feitas perigosas, tanto do ponto de vista social quanto, sobretudo, estético (CÂNDIDO, 2010, p.121).

Nesse sentido, na década de 1870, quando a literatura se inspirou diretamente na realidade social, começou a se multiplicar em diferentes correntes regionais, que deram lugar à emergência de diversos ciclos do Norte e do Sul, colocando em cena os modos e costumes de cada região. Para o intelectual, a cultura regional resumia-se em elementos raros, que se configuravam como relíquias em vias de extinção e sempre em posição subordinada, tomando o folclore e a cultura popular com uma postura de superioridade. O olhar é distante e procura afirmar a brasilidade por meio da diversidade, pela manutenção de tipos e personagens.

Já a produção regionalista de princípio do século XX obedecia a um projeto naturalista-realista que se esforçava em descrever fielmente o meio. No Brasil, esse projeto deu origem a um estilo tropical, emocional e sensual, que pretendia ser diferente do estilo europeu. A prosa regionalista se desenvolve em três polos: o “ciclo das secas”, o Nordeste, com o personagem mestiço, o caboclo; as histórias da Bahia, com o componente africano e, no Rio Grande do Sul, com o personagem do gaúcho. Essas figuras-tipo locais substituirão a figura do indígena utilizada no Romantismo.

O Nordeste apresenta a particularidade de ter sido tratado por uma dupla perspectiva: regional e nacional, tanto por escritores do Sul como do Nordeste; por isso, o romance regional pode ser percebido como um dos fatores de cristalização da identidade nacional. Um expoente brasileiro dessa época é a obra de Euclides da Cunha, *Os Sertões* (1906), tomada como marco dessa produção nacional. Em Euclides, aparecem pela primeira vez os pares de opostos que irão perpassar os discursos sobre nacionalidade: paulista versus sertanejo, litoral versus sertão. Segundo Luciana Picchio, essa transposição do regional em nacional dar-se-ia da seguinte forma:

De fato, na medida em que o texto valoriza certos elementos, como a mestiçagem, apresentada como o mecanismo de base da formação do povo brasileiro, ele remete o país ao seu conjunto e permite a operação de ancoragem do texto na nação. Parece que o reconhecimento de uma estética e de uma consciência literária próprias a cada região permite que se considere que o regionalismo brasileiro é uma busca de símbolos representativos da experiência nacional (PICCHIO, 1981, p. 73).

Nas diferentes obras literárias da época, aparecem paralelos comparativos entre as regiões. Euclides da Cunha traça a imagem do vaqueiro em oposição à do gaúcho; obras do Sul, descrevendo os costumes gaúchos, evocam, por analogia, os costumes nordestinos. Essas aproximações e comparações internas podem ser lidas como os signos de uma consciência nacional em vias de se realizar.

A identidade que se estabelece tem como base o passado, a memória e as tradições. O folclore terá um papel importante na afirmação de uma identidade, construída olhando o passado, buscada em padrões de sociabilidade patriarcal e até escravista. Câmara Cascudo destaca-se quanto à idealização do elemento popular, adotando uma visão museológica do elemento folclórico. Trata-se de uma postura estática, que impede a criatividade e perpetua hábitos, costumes e concepções.

Dois acontecimentos importantes marcaram o decênio de 1920, que teriam repercussões diretas sobre a criação literária: a Semana de Arte Moderna em São Paulo (1922) e o Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo em Recife (1926), que deu lugar à publicação do Manifesto de 1926³. Essas duas manifestações revelam dois modos diferentes de pensar, típicos das mentalidades do Sul e do Norte. A Semana de Arte Moderna traduz uma situação paradoxal que se repete em cada etapa da conquista da autonomia da literatura: a rejeição do modelo europeu de uma parte e, de outra, o recurso das suas teorias. Para Bosi (1992), o Brasil, nesse abrir-se ao mundo contemporâneo, buscava “as chaves da interpretação da sua própria realidade” (BOSI, 1992, p. 46). Essa busca passou por uma relação ambígua com a Europa, de rejeição dos modelos estrangeiros que obrigaram a novas criações, ainda que suas estruturas estivessem fundadas em teorias e modelos europeus.

Depois da Semana de Arte Moderna, tradicionalistas e modernistas irão embrenhar-se em uma disputa acirrada. Tanto Gilberto Freyre como José Lins do Rego tentam afirmar

³ Um Brasil regionalista, afirma ele em artigo de 7 de fevereiro de 1926, dia em que se inaugurava o Congresso Regionalista, seria um Brasil não dividido, mas respeitado nas suas diversidades, que seriam, por sua vez, coordenadas num alto sentido de cultura nacional. Um Brasil livre de tutelas que tendem a reduzir a feudos certas regiões.

o movimento tradicionalista e regionalista, acusando os modernistas de centralizar a produção cultural. “Para Freyre, o Nordeste voltaria a ser uma região criadora, desde que recuperasse suas tradições e praticasse o verdadeiro regionalismo, não o estadualismo” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 104). Com o evento da Primeira Guerra, o problema da aculturação e da identidade cultural passa a ser preocupação, não só da Sociologia, mas também da Etnografia e da Antropologia, querendo entender a psicologia desses povos, assim como as normas que regem suas sociedades e culturas.

Pelo visto, pôde se comprovar que a nacionalidade tem a ver com a história de cada região, que perpassa pela História do Brasil, estabelecendo sempre a prevalência de uma área e de uma região. Cada região é, pois, um conjunto de fragmentos imagéticos agrupados em torno de um espaço, de uma ideia inicialmente abstrata.

A partir daí, na década de trinta, dar-se-á a transformação da literatura regionalista em literatura nacional. Surge o que irá se chamar de “romance de trinta”, que tem como tema central a decadência da sociedade patriarcal e sua substituição por uma sociedade urbano-industrial. Os autores tentarão acompanhar esse momento de transição, aproximando-se do povo e denunciando as condições sociais do momento.

Antônio Cândido resume essa produção da seguinte forma:

O “romance de trinta” aborda, a partir de enunciados sociológicos, as “várias realidades do Nordeste”, levando à superação da tradicional dicotomia que atravessava a produção regionalista naturalista, entre litoral e interior. O homem do interior deixa de ser visto como um ser exótico, pitoresco, que não se encaixava nos padrões emanados das cidades, e passa a ser abordado na sua constituição sociológica e psicológica, denotando o seu pertencimento a um todo social e não mais um ser estranho, apartado da realidade da civilização (CANDIDO, 1961, p. 52).

Desse modo, surgem personagens típicos, exemplares, que devem promover a identificação do leitor com os seus comportamentos, valores, formas de pensar. Representam a essência do ser regional ou lugares sociais bem definidos. Esses tipos devem apresentar veracidade, através de experiências e práticas sociais que sejam facilmente reconhecidas pelo leitor. Aquele sertanejo decadente física e moralmente, seco na linguagem e nas relações sociais, teria que dar lugar a um novo homem, influenciado pela explosão das diferenças. Um ser revolucionário em busca do restabelecimento da sua identidade.

Kathryn Woodward (2011) apresenta a ideia de que “a identidade é marcada pela diferença, mas parece que algumas diferenças são vistas como mais importantes que outras, especificamente em lugares particulares e em momentos particulares” (WOODWARD, 2011, p. 11). Segundo a autora, a base da discussão sobre tais questões de identidade estaria na tensão entre perspectivas essencialistas e não essencialistas. A primeira corresponderia a características comuns dentro de um grupo, aquelas que todos compartilham, e a segunda, às características diferentes e comuns e, também, às mudanças através do tempo. O nordestino não escapa a essas características comuns do grupo, da região, e nem deve. Isso faz parte de sua identidade; mas as características diferentes devem ser destacadas e respeitadas, fazendo de cada indivíduo um ser único, com sua identidade mutável, dadas as circunstâncias e o passar do tempo.

Nesse contexto, uma arte de cunho híbrido – o cordel – se qualifica e faz parte dessa configuração identitária na medida em que se insere como componente da cultura nordestina, com códigos originados dela e a ela incorporados. Esse tipo de produção é difusor das imagens e temas que compõem a ideia de Nordeste e funciona como repositório de imagens que serão agenciadas por outras produções culturais “eruditas”, como o cinema, o teatro ou a literatura. O cordel irá reforçar a visão tradicionalista que impregnará parte da produção dessa região. Antes tido como tipificação de inferioridade do nordestino, esse gênero reforçaria a ideia reducionista que se tinha do Nordeste e serviria de exemplo material de uma cultura tida como primitiva. Contudo, essa mesma ideia se transforma na visão de que o cordel, como registro das narrativas populares, se configura como documento original da alma nordestina, pela distância que mantém das influências estrangeiras e pela captura da essência original e única. Essa essência tem no cordel um exemplo da Literatura Popular e da identidade nordestina, já que registra o Nordeste das margens, dos excluídos, pessoas sem nome, escravos, histórias passadas de geração em geração de forma oral, tidas como primitivas numa determinada época e valorizadas em novo contexto a partir da segunda metade do século XX.

Os romances da década de 1930 irão descobrir outro Nordeste, desviando o olhar para os indivíduos que compõem o povo sertanejo, os trabalhadores, os operários. Esse espaço fragmentado que não quer mais fazer história baseada na tradição, mas quer caminhar para o futuro assentado na ruptura, na busca por uma nova identidade política e cultural. Assim como a Sociologia de Gilberto Freyre influenciara a construção do Nordeste tradicionalista, o pensamento marxista será decisivo na formação de uma nova

forma de fazer e dizer o Nordeste, a qual distante das capitais, longe do polo econômico paulista e das riquezas do Sul, desenvolveu-se em relativo isolamento e foi menos atingida – comparativamente ao Sul – pelas ideologias vindas do exterior. Dessa forma, sua cultura e sua natureza tiveram menos influências do pensamento estrangeiro, configurando-se em uma corrente particular e distinta, o que resultou em atenção redobrada, por parte dos escritores, quanto ao meio ambiente, à história local e à dinâmica social.

Segundo Durval de Albuquerque:

O sertão aparece como um lugar onde a nacionalidade se esconde livre das influências estrangeiras [...] é uma imagem-força que procura conjugar elementos geográficos, linguísticos, culturais, modos de vida, bem como fatos históricos de interiorização (ALBUQUERQUE, 2011, p. 67).

O sertão passa a ser visto como repositório de uma cultura folclórica, tradicional, base de uma falsa cultura nacional, que poderá ser transformada utilizando uma estratégia de denúncia da miséria das camadas populares, das injustiças sociais a que estas estavam submetidas e, ao mesmo tempo, da adoção dos discursos de revolta popular que prenunciam uma transformação revolucionária.

Ria Lemaire (2000) assim se refere sobre a produção nordestina:

Até hoje se encontram aí – coexistentes e reunidos num espaço de menos de um século e meio – todas as fases da história das tecnologias da comunicação [...] Trata-se de um imenso laboratório vivo, em que coexistem, transitam, se confrontam e se completam todas as fases, transições e combinações que a história das tecnologias da comunicação pode provocar no mundo ocidental no seu percurso milenar (LEMAIRE, 2000, p. 91).

Nesse ambiente, podem ser encontrados poetas analfabetos que até hoje ditam seus textos, outros que sabem ler, mas não escrever e outros alfabetizados em diferentes níveis de domínio da escrita e da leitura. Há quem domine a internet e navegue confortavelmente, enviando seus poemas, que obedecem aos códigos tradicionais da oralidade.

Trata-se, seguindo o pensamento de Martin-Barbero (2003), da presença de um sujeito-outro, até há pouco negado, mas que insiste em se fazer pensar, em se fazer descobrir na sua dimensão histórica e social. Ou, como Daniel Lins (1997) propõe, ao sugerir visitar e revitalizar a diferença, o diverso – trata-se de um pensamento-outro, outra margem - atendendo Khatibi (1983), que fala sobre a escuta “de toda palavra de onde

quer que ela venha. Esse pensamento-outro, esse ainda inumerável, é também uma promessa, o devir de um mundo a transformar” (KHATIBI, 1983, p. 61). Este autor propõe essa nova maneira de pensar como uma estratégia, como um programa, onde os códigos possam ser embaralhados e desconstruídos.

Sobre o assunto, Daniel Lins (1997) alerta a respeito da vocação desse pensamento-outro, de “ser o contrário do isolacionismo, da *doxa* que concorre ao exílio das línguas e canta as virtudes de um amor, em detrimento de amores” (LINS, 1997, p. 76). Dessa forma, chama atenção sobre o perigo de confinar a diferença numa única sintaxe ou num espaço geográfico, o que faria colocar o outro fora de si, em lugar de pensar nele ao mesmo tempo.

Nesse espaço que a literatura recorta, de valorizar e pensar sobre a diferença, Patativa do Assaré fará ouvir sua voz, traduzindo uma terra que se apresenta em seus contrastes: ora miséria e desolação, ora um sertão de beleza natural, onde as pessoas podem ser felizes sem deixar de lutar pelos seus direitos. Surgem da lida no campo e do chão, dos movimentos compassados dos instrumentos de trabalho, os elementos da criação poética. A natureza do sertão é fonte de alimento e de inspiração para Patativa, assim como a realidade das relações humanas e do trabalho também o são. Seu lugar é fonte de experiência, de conhecimento e de sobrevivência do homem. Ali nasceu, brincou imitando a vida e cresceu. Pelo seu canto, pode-se conhecer essa terra e tudo que dela emana, como os conflitos sociais. A Serra de Santana o inspira e lhe fornece uma identidade. Assim fala o poeta do lugar ao qual pertence e com o qual se identifica plenamente no seu poema “*Eu e o Sertão*”:

Sertão, arguem 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.

No rompê de tua orora,
Meu sertão do Ciará,
Quando escuto a voz sonora
Do sadoso sabiá,
Do canaro e da campina,
vindo das graça divina
O seu imenso pudê,
E com munta razão vejo,
Que a gente sê sertanejo
É um dos maió prazê.
(CCCL, p. 21).

Pelo poema, o leitor é situado na grandeza natural do espaço do sertão, tão farta que nem todos os cantores da terra conseguem esgotar sua temática. Para Santana (2008), o sertão

faz parte do mundo real do poeta: “o sertão é o outro, mas um outro idêntico ao eu, e se apropria dessa realidade, configurada pela poesia que exalta a natureza, um outro, porém, seu igual” (SANTANA, 2008, p. 37). O eu-poético e o homem Patativa do Assaré se confundem na sua poesia, de forma que fica difícil dizer quais são os poemas que falam de sua pessoa, sua família e quais aqueles em que ele se isola para dar lugar ao personagem sertanejo. Ele cantará esse Sertão até a exaustão na sua obra, cantará as belezas no seu contraste de verdor e seca, miséria e fartura em muitas poesias como em “*A terra é naturá*” e em “*A festa da natureza*”:

Esta terra é como o só
 Que nasce todos os dia
 Briando o grande, o menó
 E tudo que a terra cria.
 O só que quilarêa os monte,
 Tombém as água das fonte,
 Com a sua luz amiga,
 Protege, no mesmo instante,
 Do grandaião elefante
 A pequenina formiga.
 (CCCL, p. 155).

Chegando o tempo do inverno,
 Tudo é amoroso e terno,
 Sentindo do Pai Eterno,
 Sua bondade sem fim.
 O nosso sertão amado,
 Esturricado e pelado,
 Fica logo transformado
 No mais bonito jardim.
 (CCCL, p. 79).

São fartas as comparações nas descrições dos contrastes, que logo saltam à vista, e na ênfase que o poeta dá ao fato de a terra abrigar a todos sem distinção de tamanho – no caso dos animais – da qual se faz uma leitura mais ampla, estendendo esse amparo às classes sociais e às etnias. Por sua vez, o poeta argentino José Hernández não terá essa preocupação de descrever o pampa nos versos de sua obra *Martin Fierro*. No entanto, como se verá a seguir, o fará de outra maneira, fazendo com que o leitor sinta esse espaço, participando e até descobrindo-se dentro dele.

2.2 O *gaucho* e o pampa como espaço de vivência e convivência na literatura popular argentina.

No século XIX, na República Argentina, os estudos de áreas de fronteira não tinham se configurado ainda como disciplinas científicas sistematizadas. No entanto, havia uma preocupação em escolher, na literatura, um elemento social que representasse o homem verdadeiramente argentino, sem similitudes com o estrangeiro ou o índio, este último desprezado e alvo de extermínio. Um homem simples do campo, corajoso e amante da liberdade, destacando-se o gosto pelo canto e pelo trabalho. A busca terminou quando alguns escritores descobriram que *el gaucho* reunia esses atributos. Curiosamente, apelou-se a uma região selvagem, que estava sendo desbravada, tomada dos índios, íngreme nas suas características, e a um ser mestiço e desprezado, para ser representante da identidade nacional.

Em 1872, publica-se em Buenos Aires, Argentina, a primeira edição de “*El Gaucho Martín Fierro*⁴”, com 78 páginas, contendo 13 capítulos com sextilhas e octossílabos poéticos. Essa parte – conhecida também como A Ida – conta como vivia esse *gaucho*, com sua mulher e dois filhos: “Yo he conocido esta tierra / em que el paisano vivia / y su ranchito tenía / y sus hijos y mujer... / era uma delicia el ver / como pasaba sus días”. Arrendava um campo e fazia os trabalhos próprios de um peão, cuidava da doma de cavalos e tinha umas cabeças de gado. Um dia, quando estava bebendo e cantando em um *pulperia*⁵, é tratado como vagabundo e recrutado pela milícia para ser enviado à *frontera*⁶ como soldado, para lutar contra os índios. Depois de três anos em situação de miséria, percebe que os encarregados de receber o dinheiro, ficavam com seu soldo. Decide: “hacerme de dormido / aunque soy médio dispierto”. Considerou que seria melhor ficar quieto e preparar uma fuga. Torna-se desertor e volta à sua terra, onde fica sabendo que perdeu tudo e não encontra mais a família. Fica fugindo da polícia, sempre se escondendo e, para sair dessa situação de fugitivo, se interna no *desierto*⁷, onde conviverá com os índios e com um amigo – Cruz – que o ajudara a se livrar da polícia numa noite em que foi tocado. Assim termina a primeira parte; na verdade, era para o poema terminar nesse ponto.

Depois de sete anos, decorrente do êxito popular do primeiro livro, será lançada uma nova edição chamada “*La vuelta de Martín Fierro*”, que trata da volta do *desierto*, com uma cativa branca, resgatada dos índios, em episódio emocionante, relatado de maneira

⁴ É pertinente observar que a palavra Fierro (espanhol) significa, em português ferro. Figurativamente, relaciona-se com algo duro, que não se deixa quebrar com facilidade. Poder-se-ia mesmo dizer que enverga, mas não quebra, ou seja, um homem de ferro.

⁵ *Pulperia*: espécie de armazém onde se vendiam mantimentos e bebidas; lugar onde os gaúchos se reuniam para beber, cantar e declamar, e, não raro, brigar.

⁶ *Frontera*: limite marcado entre o espaço dominado pelos homens brancos (espanhóis e *criollos*), e o território no qual ficavam confinados os índios. Explica-se detalhadamente a seguir, no texto.

⁷ *Desierto*: chamava-se desta forma, a grande extensão do pampa habitado pela população indígena, que, por ser nômade, conferia uma ideia de vazio à região.

impressionante. Nessa volta, o juiz que o perseguia estava morto e os motivos para prendê-lo estavam esquecidos. Encontrará seus filhos e Picardia, o filho de seu amigo Cruz. Escutará o que eles cantam e cantará conselhos que ficarão famosos através dos tempos. A segunda parte terá mais 33 capítulos, ou seja, ao todo são 46 capítulos com 1.193 estrofes.

El gaucho (argentino e uruguaio) e o gaúcho (brasileiro), compartilham uma origem histórica relativamente comum. Era fundamentalmente o peão de estância, ou seja, o mesmo que o vaqueiro (nordeste). Dessa forma, em uma sociedade pastoril, é o homem de campo por excelência. Por ser, como o vaqueiro do sertão, filho de índias (lá chamadas de chinas) e do homem branco, é um mestiço, ou seja, um mameluco. Foi peça importante como soldado de cavalaria nas guerras internas do Rio da Prata – em prol da independência e do extermínio dos índios – inclusive a guerra da Tríplice Aliança.

Na Argentina do século XIX, chegou a ser considerado um vagabundo, discriminado pela sua condição de mestiço e pelo seu amor à liberdade (considerada preguiça), que o levava a perambular pelos campos abertos do pampa, às vezes sem residência ou trabalho fixo e fugindo da *autoridá*, por desertar da condição de soldado. Pelas pesquisas realizadas, considera-se que o gaúcho brasileiro não teve essa conotação e que sua origem pode ter tido uma pequena contribuição da raça negra. Devido a essas diferenças – e ao fato de se estar tratando do personagem argentino, ao longo deste trabalho – o termo sempre será grafado em itálico e sem assento: *gaucho*.

A palavra *gaucho* tem uma história independente da história do personagem de Hernández. Na busca de sua etimologia, o resultado leva à conclusão de que seu significado carrega um teor depreciativo. Talvez a mais autêntica seja a pior: derivada de huacho (quíchua), guacho significa um ser sem pai nem mãe, ou seja, um órfão. Martínez Estrada (2005) recorre a vários autores estudiosos da etimologia dessa palavra. Entre eles, o engenheiro Emilio Coni, em sua dissertação sobre “Los distintos significados de la palabra ‘gaucho’ através de tiempos y lugares” de 1941, admite:

[...] desde la época colonial a los asalariados del campo se les denominaba “peones”; que en 1730 nace la palabra “arrimado” o “agregado” que se aplica al paisano vagabundo que pasa estadas más o menos largas en las estancias; que en 1770 aparece la palabra “gauderio” y en 1790 la primera mención documental de “gaucho”. Dice así: malévolos, ladrones, desertores y peones de todas castas que llaman *gauderios* o *gauchos* (CONI *apud* MARTINEZ ESTRADA, 2005, p. 526).

O termo vai-se transformando com o tempo e com os diferentes serviços que esse ser social presta à nação. Tem-se procurado fontes étnicas para explicar a origem do gaúcho, mas

ele não é um tipo racial nem uma subclasse de campesino. É um campesino com algumas peculiaridades, com características próprias, que se acentuaram por algumas contingências diversas. O *gaucho* é pobre, trabalhador sem ofício especializado, que ganha o sustento desempenhando tarefas próprias da incipiente indústria pastoril da Argentina, do Uruguay e do Brasil do século XIX. Sobre as origens do valente personagem, vale o que o historiador Vaz Galvão escreve em artigo alusivo ao tema:

Não havia dúvida, pois, que, para muitos, esse homem indômito – filho de brancos (espanhóis ou portugueses e, mui raramente, de algum escravo fugido), que conquistou vastas extensões da parte sul do nosso subcontinente, cujas vocações guerreiras, bem como a habilidade nas artes equestres, ou na sua versão militar, mais conhecida como cavalaria, só encontrava paralelo entre os cossacos⁽⁵⁾, fosse relacionado com o termo gaudério, significando este, entre outras coisas, vagabundo, no sentido de que o ser nada mais era do que ser andarilho, ou seja, ser uma espécie de cachorro sem dono, cão errante, “aquele que acompanha qualquer pessoa, abandonando-a logo para seguir outra”, segundo registra o Aurélio, configurando um significado nada nobre, para justificar o surgimento de um homem altaneiro e, incontestavelmente, bravo (VAZ GALVÃO, 2012).

Sem dúvida, trata-se do mestiço resultante da marcha do conquistador, estabelecendo-se ou não em determinado lugar. É um tipo social e não étnico, que se perfila quando começam a se constituir as castas de fazendeiros e militares e a codificar-se os diferentes estratos sociais. Assim, vão ficando, aqueles desclassificados, que não se ajustam a nenhum grupo, na qualidade de párias, como também são chamados. Peregrinam pelos campos, montados a cavalo, misturados com os animais e com pouco contato com as pessoas. Destacam-se nele a mobilidade, a falta de raízes e, por consequência, o instinto ambulatório.

Ao referir-se ao pampa, a imensa planície habitada pelo *gaucho*, Martínez Estrada (2005) sintetiza que “*es un cielo de tierra*”, e ainda explana:

A quien deveras quiere comprenderlo es preciso ir indicándole, en los matices de los relieves y en el color, sutiles siempre y cambiantes, en lo que más cerca o más lejos, valores plásticos y colorido que la vista sola no puede abarcar. Hay que mirar con todo el cuerpo. Dos cosas que parecen juntas están muy distantes, dos manchas que parecen idénticas son muy distintas; suaves colinas, algunos bajos que se descubren por otros datos, hierbas y pastos, la carrera de la sobra de la nube que todo lo perturba, y mil otras inocentes trampas de su juego [...] Para el paisano la llanura es un lugar donde vive, el terreno de sus faenas y marchas, un territorio que tiene un significado de lejanías, caminos, calidades de pastos, haciendas, animales dañinos, clima, estaciones (MARTÍNEZ ESTRADA, 2005. p. 406).

⁽⁵⁾Grupo étnico da estepe russa, hábeis soldados de cavalaria, famosos como força repressora do Czar.

Ao *gaucho*, interessa o que o homem faz, não o panorama que o circunda. Não sente a paisagem, conseqüentemente não sabe descrevê-la. Por isso, no Martín Fierro, quase não aparecem esses dados. Não está indicada a época em que ocorrem os fatos, se é inverno ou verão, mas uma breve alusão ao frio ou calor. Não há referências a chuvas ou ventos, tão importantes na região. A luz do céu, elemento essencial à beleza dos campos abertos, indica ao paisano o horário de suas obrigações. As notas da paisagem, o *gaucho* as percebe no corpo, se faz frio ou calor, se o ar é úmido ou seco.

Hernández respeitou e interpretou, com seu silêncio, o mundo que rodeia o seu personagem. O campo não tem divisões, extensão, limites, nem caminhos, apenas rastros. O rumo se adivinha pelos pastos e se segue ao azar, de forma infalível, porque extraviar-se é morrer. Os versos expressam este fato de forma veemente:

Todo es cielo y horizonte
 En imenso campo verde!
 Pobre de aquel que se pierde
 O que su rumbo estravea!
 Si alguien cruzarlo desea
 Este consejo recuerde.

Marque su rumbo de dia
 Con toda fidelidá;
 Marche con puntualidá
 Siguiéndoló con fijeza,
 Y, si duerme, la cabeza
 Ponga para el lao que se va.

Oserve con todo esmero
 Adonde el sol aparece
 Si hay neblina y le entorpece
 Y no lo puede oserver,
 Guárdese de caminar,
 Pues quien se pierde perece.
 (MF, p.124)

Não há pontos cardinais; precisa-se observar o sol, as estrelas e o andar dos animais que sempre sabem aonde vão. A planície não sugere nenhum sentimento estético que possa se expressar com palavras nem por outros meios. Só a solidão é transmitida nos versos:

Sin punto ni rumbo fijo
 En aquella inmensidá,
 Entre tanta oscuridá
 Anda el gaucho como duende;
 Allí jamas lo sorprende,
 Dormido, la autoridá.

Su esperanza es el coraje,
 Su guardia es la precaución
 Su pingo es la salvación,
 Y pasa uno en su desvelo
 Sin más amparo que el cielo
 Ni otro amigo que el facón.

Es triste en medio del campo
 Pasarse noches enteras
 Contemplando en sus carreras
 Las estrellas que Dios cría,
 Sin tener más compañía
 Que su soledá y las fieras.
 (MF, p. 67)

As estrofes completam a ideia da paisagem e da desolação do homem contemplando as estrelas, como se ele fosse mais uma, na imensidão de terra e céu, que se confundem na noite. Não tem nada nem ninguém, só seu cavalo e o campo para percorrer, só a relva e alguma tapera⁸ ocasional para se proteger da chuva e do sereno.

No poema, a paisagem aparece somente em quatro versos: dois, na *Ida*: “Tendiendo al campo la vista / No via sino hacienda y cielo” (216-6); e dois, na *Vuelta*: “Todo es cielo y horizonte / en inmenso campo verde!” (II, 1491-2). O texto fala vagamente do pampa, fala de *frontera* e de *desierto*, que são mencionados sem nenhuma explicação. Mas o leitor sabe localizar a ação em qualquer parte. Não precisa que lhe digam onde é o pampa e o que significam as palavras. Tampouco precisa que descrevam personagens porque os imagina exatamente como são. Muitos leitores acreditam-se descritos nessa obra, “tal es la ilusión que produce la fuerza increíble de lo abstracto en el Poema. También imaginan que se les ha descripto la pampa” (ESTRADA, 2005, p. 412).

O cenário geográfico real do Martín Fierro é o pampa⁹ argentino, uma região que abarca várias “províncias”, mas que, no poema, figura como a parte de Buenos Aires que pode ser em parte úmida e vai se desertificando ao sul. O clima é subtropical, com invernos crus e verões cálidos. É uma região molhada regularmente por chuvas, de solos férteis, que no século XIX era utilizada somente para criação de gado, que crescia livre nos campos abertos ou em *estancias*¹⁰ que lembram – pela sua estrutura – o sistema feudal. No século XX, foi

⁸Casebre abandonado e semidestruído.

⁹Palavra derivada do quéchua (língua indígena) que significa planície entre montanhas. Assim também os espanhóis denominaram os aborígenes que habitavam a região, unificando todas as tribos.

¹⁰Grandes extensões de terra adquirida ou obtida por doação; os donos geralmente moravam na capital ou até no exterior; tinha muitas dependências para alojaro mordomo (espécie de capataz) e os peões; era uma empresa dedicada a atividades relacionadas à pecuária.

chamado de *celeiro do mundo*, por causa da produção agrícola exaustivamente desenvolvida. É uma região rica, terra de gado e *gauchos*, homens a cavalo e lugar das tradições.

Em direção ao Sul e Oeste, as precipitações diminuem até apresentar condições de deserto, ao qual o texto de Hernández alude, terra que, naquele período histórico, representava o que se chamava *frontera*, uma divisão imaginária entre o pampa úmido e o pampa seco (chamado de deserto), e que era ocupada, a primeira, pelos brancos, e a segunda, pelos índios, e onde se travaram as lutas que viriam a exterminar as diferentes etnias¹¹, quase que completamente. Geograficamente é o deslinde dos campos de pastos tenros e do deserto, dos prados de cultivo e criação e do gado *cimarrón*¹² e ervas naturais. Martín Fierro, quando volta do deserto, para onde tinha fugido da autoridade dos brancos, explica detalhadamente as vicissitudes da travessia dessa terra inóspita:

Es un peligro muy serio
Cruzar juyendo el desierto
Muchísimos de hambre han muerto,
Pues en tal desasosiego
No se puede hacer fuego
Para no ser descubierto.

Solo el albitrio del hombre
Puede ayudarlo a salvar;
No hay auxilio que esperar,
Solo de Dios hay amparo:
En el desierto es muy raro
Que uno se pueda escapar.
(MF, p. 124)

Os personagens e a ação do poema oscilam entre um e outro mundo, pertencentes à civilização ou à barbárie. De um lado, estão os índios; do outro, longe, os que governam, legislam, julgam. Dois polos que exercem pressão e atração sobre os habitantes, que permanecem na linha divisória, sem apego material ou moral. São seres fronteiriços, espécie de mestiçagem de duas formas de viver, mais que de duas raças.

O *gaucho* daqueles confins frequentemente tomou partido contra os índios, mas não em favor do branco; contra o ser selvagem, mas não em prol da civilização. Não acreditava nela. Essa realidade não fazia parte do mundo que ele entendia. O branco o submetia a todo tipo de atropelos e despojos, mas o índio o degolava. Com o branco, mantinha uma luta pacífica; com o índio, a guerra era de morte. Na fronteira, esse habitante fronteiriço tinha que servir aos interesses de seu inimigo para se salvar.

¹¹No século XIX, a região pampiana era habitada pelos puelches, ranqueles e mapuches.

¹²Gado selvagem, xucro – como se diz no nordeste brasileiro – que perambulava solto pelos campos.

O *gaucho* é fruto dessa região fronteira; é um ser também fronteiro, atingido pelo meio, no qual luta para sobreviver, e pelas circunstâncias, que o levam a diferentes destinos, mudando sua identidade. O pampa, uma terra de contrastes, igualmente ao sertão de Patativa, regiões inóspitas nas quais esses homens desenvolvem suas atividades e nem sonham em abandonar. No sertão, é o inverno com chuvas, que traz o verdor e a fartura; é a seca, no verão, arrastando dor, fome e morte. No pampa de Martín Fierro, é a geografia delimitando zonas de umidade e seca, de vida e morte. São os campos onde se confunde o limite de céu e terra e onde os poetas visualizam a imensidão do mar.

2.3 Literatura gauchesca: um gênero à parte

A literatura popular argentina se esforçará para interpretar esse personagem autóctone, através do gênero gauchesco, e do discurso “criollista”¹³, pois ambos começaram a ganhar espaço nos anos 80 do século XIX, como aduz Adolfo Prieto:

Es en el espacio de la naciente cultura popular donde los signos del criollismo se ofrecen con una abundancia que llega casi a la saturación, y donde también se advierte un empuje, una temperatura emocional, un poder de plasmación que alcanza inclusive a fijar una fluencia de la vida cotidiana o a calificar, en sus términos propios, diversos gestos y actitudes de la conducta colectiva. Ni antes ni después, la literatura argentina, en cualquier de sus niveles, logró semejante poder de plasmación (PRIETO, 2006, p. 19).

Com autores como José Hernández - com a obra *Martín Fierro* - Eduardo Gutierrez, com seus folhetins gauchescos, Leopoldo Lugones, Hilario Ascasubi e Estanislao del Campo, figuras importantes entre os escritores da época, a literatura popular ganhou força, ainda que a resposta da elite cultural parecesse oscilar entre a fascinação e a cólera. Segundo Borges (2005):

La poesía gauchesca, desde Bartolomé Hidalgo hasta Hernández, se funda en una convención que casi no lo es, a fuerza de ser espontánea. Presupone un cantor gaucho, un cantor que, a diferencia de los payadores genuinos, maneja deliberadamente el lenguaje oral de los gauchos y aprovecha los rasgos diferenciales de este lenguaje, opuestos al urbano (BORGES, 2005, p. 15).

Para o autor, foi Bartolomé Hidalgo – uruguaio – quem descobriu esse tipo de convenção, que sobreviverá mais que seus poemas e que fez possíveis as obras que viriam

¹³ Criollos: argentinos descendentes de europeus.

depois com outros autores, inclusive Hernández. As primeiras composições de Hidalgo foram os *Diálogos patrióticos*, nas quais dois gaúchos – capataz Jacinto Chano e Ramón Contreras – recordam acontecimentos da pátria. Nesses diálogos, Hidalgo descobre a entonação do *gaucho*. Sobre isso, Borges opina: “En mi corta experiencia de narrador he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino” (BORGES, 2005, p. 17). Segundo ele, trata-se de um dos acontecimentos mais singulares registrados na história da literatura.

Outro pesquisador argentino, Fermín Chávez, refere-se a Hidalgo com as seguintes palavras: “interprete verídico del sentimiento nacional y jefe de una escuela nueva, se avenía con sus inclinaciones, cultivando el género gauchesco, del cual es propagador y maestro reconocido” (CHÁVEZ, 2004, p. 19). Os escritores que seguiram seus passos aprimoraram o estilo e, nessas vozes, estará sempre, de algum modo, a voz do precursor.

Josefina Ludmer (2002) fala de Hidalgo e do nascimento do gênero gauchesco:

Quando Hidalgo escreve pela primeira vez a voz do gaúcho patriota produz outro escândalo, o literário. Amplia a definição de “literatura” porque põe aí o que ainda não foi escrito, a música cantada de seu presente. Uma revolução literária não é mais que a ampliação de uma fronteira ou um salto. Consiste em que o que estava por baixo da margem que definia o literário dá uma volta e se coloca, por este giro, acima da margem (LUDMER, 2002, p. 41).

Segundo a autora, quando se fala em gênero, sempre se trata de margens e de aliança entre a voz e o escrito. A revolução literária de Hidalgo se alicerça em um movimento duplo, no sentido de que, o que está do lado de baixo, das vozes nunca escritas, deve ascender e se tocar com as vozes escritas, que vêm de cima e se movem em descenso. Essas vozes são os universais da pátria: liberdade, igualdade, independência, que chegam de cima, de outras palavras escritas em outras línguas e traduzidas. Baixam e se encontram com as vozes que vêm de baixo e então podem ser expressas na escrita. O que funda o gênero são esses universais da pátria, aliados às vozes da literatura gauchesca. Assim nasce o *gaucho* patriota, o *gaucho* argentino. “O gênero apagou uma divisão e transgrediu uma fronteira: a da separação entre literatura e não literatura segundo o oral e o escrito. Escreveu o nunca escrito e então cantou o nunca cantado no espaço da pátria” (LUDMER, 2002, p. 42).

Desse modo, o gênero gauchesco nasceu junto com o florescimento da Literatura Popular argentina. Tratava-se de um fenômeno novo, original nas letras argentinas. O intento de criar uma literatura totalmente argentina tinha começado em 1837, com o programa “*Salão literário*”, de uma forma muito tímida, que não conseguia se liberar dos padrões hispânicos.

A emancipação chega com esse novo gênero de forma inesperada, desagradável para os homens cultos. Acerca disso, Ezequiel Martínez Estrada (2005) comenta:

La poesía gauchesca era una emancipación a fondo hasta para los mismos emancipadores[...] Lo que hacen estos poetas del Pueblo – por llamarles así – es declarar como extranjera inclusive la voluntad de crear una literatura nacional con elementos foráneos. Sin embargo, no realizan una revolución; sino que lo español de cepa popular reverdece en ellos y por ellos la literatura vuelve a entroncar con lo castizo (ESTRADA, 2005, p. 252).

A seguir, o autor compara essa tarefa aos criadores das literaturas nacionais europeias, quando abandonaram o latim – considerada a língua estrangeira –, dedicando-se a tentar fazer uma literatura própria, que era retomar o antigo. Os autores rio-platenses tinham só dois antecedentes para invocar: em prosa, a novela picaresca; em verso, os romances velhos. Mas os ignoravam ou não precisavam deles. A poesia gauchesca era outra coisa. Nada considerado literário servia para esses autores. Esses escritores inovadores queriam se afastar do rotineiro e tomar, como matéria-prima de suas poesias, a realidade da existência de um povo. A atitude dos poetas gauchescos é a de quem se coloca propositadamente fora da literatura, que quer colocar em vigência um folclore ainda existente, vivo, mas ignorado por todos. Pela elite, porque consideravam os assuntos relacionados com a tradição e o folclore como algo menor, indigno de prestar-lhe atenção; pelos campesinos, os homens simples – aqueles que vivenciam as demonstrações populares como canções, danças, *payadas*¹⁴, poesias, repentes, costumes como a *doma* e a *yerra*¹⁵ – porque repetiam algo transmitido de geração em geração sem atribuir-lhe significados, de forma inconsciente.

A essa altura, outra vez se faz necessário citar Josefina Ludmer (2002) que, ao estudar profundamente o gênero gauchesco, se pronuncia a respeito dos termos “popular” e “folclore”:

Quando dizemos “popular” na literatura gauchesca, nos referimos à cultura camponesa, folclórica, dos setores subalternos e marginais como o gaúcho; esta cultura deve diferenciar-se rigorosamente da cultura urbana ou da “cultura popular” como cultura de massas. A cultura popular do gaúcho não só inclui o folclore que herdou – e transformou – dos espanhóis, mas também seus costumes, crenças, ritos, regras e leis consuetudinárias. O gênero gauchesco usou esta cultura para constituir-se: versos, refrões, ditos, fábulas; usou a voz, os modos verbais desta cultura. E é uma voz que forma parte de um sistema, com níveis diversos, que não diferencia entre arte,

¹⁴ Declamação acompanhada de instrumento musical.

¹⁵ Marcação de gado, ocasião festiva.

educação, lei, vida prática e política. E entre vida pública e privada (LUDMER, 2002, p. 15).

Essa autora considera que o Martín Fierro de José Hernández foi privilegiado. Considerado folclórico, segundo a forma oral de difusão, deixou sua marca na língua e na cultura nacional. Ainda segundo Ludmer, o livro de José Hernández estaria inserido na literatura de gênero gauchesco, obedecendo a duas cadeias entrelaçadas que delimitam este gênero: as leis e as guerras. O primeiro limite corresponde à ilegalidade, formada por uma parte que seria chamada de “delinquência camponesa” – o *gaucho* vadio, sem propriedades, sem trabalho, sem endereço fixo – e, por outra parte, a existência de um duplo sistema de justiça que tem dois tipos de parâmetros para a cidade e o campo. Esse personagem pampiano responderia a duas utilidades sociais: mão de obra para os fazendeiros e soldados para o exército. O segundo limite do gênero é a revolução e a guerra da independência, como também a delimitação e defesa das fronteiras, que não seriam precisamente limites entre países e, sim, as lutas territoriais com os índios. Nessas contendas, será utilizado o *gaucho* para o exército patriota, e a sua voz – o registro oral – será utilizado pela cultura letrada, surgindo um novo gênero, o gauchesco. Assim, o *gaucho* se tornaria não mais um vadio e, sim, um cidadão. Sobre o tema, Josefina Ludmer se manifesta a respeito do ciclo, que ela chama de cadeia circular:

A cadeia, quase circular, abre-se com os textos de Hidalgo e conclui com A volta de Martín Fierro. Voz e lei modulam-se do exército e da guerra ao estado nacional: esta passagem e esta modulação é a história das formas do gênero. A cadeia não apenas marca o tempo do gênero e lhe dá um sentido, narra também a passagem entre a “delinquência” e a “civilização” e situa o gênero como um dos produtores dessa passagem. Postula, além do mais, no centro, um paralelismo entre o uso do corpo do gaúcho pelo exército e o uso de sua voz pela cultura letrada, que define o gênero. Por esse uso do corpo, que separa os gaúchos de um campo para levá-los a outro, ao de batalha, surge a voz: primeiro locutor fictício da literatura gauchesca é o gaúcho enquanto cantor e patriota (LUDMER, 2002, p. 20).

A voz aparece escrita e sujeita a uma série de convenções formais, como métrica e ritmo; passa por uma instituição disciplinar, do mesmo modo que o gaúcho no exército. As duas instituições se abraçam e o personagem pode usar a voz, porque está com as armas. Assim nasce o gênero gauchesco, a poesia utilizada como arma.

Depois que Martín Fierro aparece, o passado é esquecido quanto à literatura popular, bem pouco expressiva antes de José Hernández. Ocupa o território inteiro do folclore do Rio da Prata. A realidade se transforma em imitação do poema. Os homens do campo adquirem

seus ditados e até modalidades da fala. Confunde-se o que Hernández tomou do povo e o que o povo tomou dele. Há uma transformação no país; Rosas¹⁶ restaura o país nos mecanismos públicos, e Hernandez, no idioma e suas consequências.

O lançamento do livro de Hernández, “*El gaucho Martín Fierro*”, coincidiu com campanhas de alfabetização, período no qual a Secretaria de Educação se esforçava por reduzir as taxas de analfabetismo incrementando a construção de escolas e tentando melhorar a eficácia do ensino público. Estima-se que, em sucessivas campanhas, a Argentina conseguiu reduzir a 4%, em menos de trinta anos, a porcentagem de analfabetismo. Mas sabe-se, também, que essa cifra não representou jamais o número real de habitantes que tinham sido alfabetizados de forma efetiva. O fato é que analfabetos ou semialfabetizados incorporaram-se com entusiasmo nos projetos de leitura. Daí resulta surpreendente o modo como a população procurou assimilar as campanhas que instavam à leitura.

A obra apareceu em forma de modesto volume, impresso em papel jornal, que esgotou sua primeira edição em dois meses. Pertencia à tradição da literatura gauchesca e conseguiu provar que suas fórmulas eram acertadas: linguagem rural, versos octossílabos, mensagem política transformada em discurso social de ressonâncias humanísticas.

Supõe-se que o autor pensara em um público composto por leitores urbanos e rurais, já que, para se caracterizar como literatura popular, toda a população deveria se interessar pela obra. No entanto, apesar de a crítica literária se comportar, em um primeiro momento, de forma indiferente, a resposta efetiva ao poema foi dada pelo leitor das áreas rurais. A leitura do livro se tornou absolutamente espontânea e contagiante. Multiplicou-se nas bibliotecas populares do campo, estendendo-se às rodas noturnas em torno das fogueiras e do *mate*¹⁷, nas *pulperias* ou em qualquer ocasião em que um *paisano*¹⁸ era requerido para entreter uma reunião, com a leitura – ou canto acompanhado de violão – dos versos do poema de Hernández.

A crítica acadêmica não foi generosa nem condescendente com essa obra nem com o autor, ainda que – segundo Eduardo Marques comenta no prólogo do livro de Hernández, publicado em 2008 – não tenha ocorrido o mesmo com *el gauchaje*, pois até os analfabetos

¹⁶ Juan Manuel de Rosas (1793-1877), militar e político argentino, conhecido como El Restaurador. Foi governador da província de Buenos Aires, o que significou que controlava toda a república, sendo apoiado pelos governadores do interior. Seu governo ditatorial manteve o país em perene cruzada contra os índios e os seus inimigos políticos. Conseguiu a estabilidade e manteve a integridade nacional, favorecendo o crescimento econômico.

¹⁷ *Mate*: Espécie de chimarrão, feito com erva mate, água quente e açúcar.

¹⁸ *Paisano*: Homem do campo.

participavam de modestas tertúlias literárias, nas *pulperias* ou galpões de campo, dispostos a escutar com entusiasmo a quem recitasse os versos do Martín Fierro.

Pode-se encontrar a explicação de tanto sucesso no livro organizado por Hall *Representation. Cultural representation and cultural signifying practices*. No seu artigo “*The work of representation*”, no capítulo I, ele diz que representar é usar a língua para dizer algo significativo, é produzir sentidos através da linguagem:

[...] representar é usar a língua/linguagem para dizer algo significativo ou representar o mundo de forma significativa a outrem. A representação é parte essencial do processo pelo qual o significado é produzido e intercambiado entre os membros de uma cultura. Ou, de forma mais sucinta, como veremos a seguir, representar é produzir significados através da linguagem (HALL, 1997, p. 15).

Portanto, o grande sucesso dessa obra obedecia ao fato de o autor conseguir produzir sentidos e interpretar, com a linguagem desse povo do campo, seus infortúnios e anseios. O livro de José Hernández chegou a ser considerado um mau exemplo, instigando a rebeldia, o crime e a desobediência. Trata-se do fiel reflexo de uma identidade rebelde e mordaz, mas, acima de tudo, realista, capaz de desenhar a realidade argentina nos seus primeiros tempos como nação.

Da mesma forma que Hernández na Argentina, no Brasil, os versos de Patativa também produzem sentidos, interpretando anseios, alegrias e infortúnios da comunidade sertaneja. Esses poetas, o brasileiro, igualmente ao argentino, em lugares e tempos diferentes, realizaram a proeza de poetar e cantar, traduzindo o sentir profundo dos corações do seu povo. Sertanejo e *gaucho* são homens do campo capazes de reflexões que possuem o selo da originalidade, revelando-se uma espécie de filosofia que, sem estudar, aprendem com a própria natureza.

A seguir, se faz necessário conhecer um pouco da vida desses autores, com a finalidade de melhor entender o contexto de produção das suas obras. Esses poetas de séculos diferentes, nas suas biografias, têm pontos em comum, como a orfandade precoce, a pouca instrução com esforço de aprender por conta própria, a infância no campo e o interesse pela vida de seus semelhantes.

3 OS AUTORES: PATATIVA DO ASSARE E JOSÉ HERNANDEZ

3.1 A ave que canta solta

Foi o poeta paraense José Carvalho de Brito que, de forma rimada, comparou o cantor sertanejo com um pássaro do sertão e lhe atribuiu o apelido de Patativa: “A ave que canta solta / inda mais canta cativa / seu nome agora é Antônio, / crismado por Patativa”. O nome foi publicado no Correio do Ceará e daí por diante assim foi conhecido. Como apareceram outros Patativas, para diferenciá-lo ficou Patativa do Assaré, aludindo sua região, a Serra de Santana, situada a 18 quilômetros do município de Assaré, no Ceará. Nasceu no dia 5 de março de 1909, no cenário que seria matéria-prima de sua produção, o sertão cearense, que liga o oásis do Cariri à sequidão dos Inhamuns. A sua atividade poética começou em torno dos 14 anos e se consolidou ao longo da vida, estabelecendo-o como um dos grandes poetas e cantadores de sua terra, ao lado de outros contemporâneos, como João Martins de Athayde, Leandro Gomes de Barros, Chagas Batista, entre outros.

Antônio foi o segundo filho de Pedro Gonçalves da Silva e de Maria Pereira da Silva, agricultores de poucos recursos. O pai morreu quando o menino tinha oito anos de idade, deixando na sua memória a primeira matriz da voz cantada, já que gostava de arriscar rimas em pequenos poemas, talvez ouvidos dos cantadores errantes que passavam pelas roças, levando as notícias e alegrando a todos, quase como único divertimento nesse mundo de lida com a terra. “Uma espécie de diálogo aconteceu desde a mais tenra idade entre o menino e as rimas que ele ouvia dos adultos. Entre o menino roceiro e o aprendiz de rimas, dois cenários e duas missões. Quatro códigos que dialogam” (FEITOSA, 2003, p. 43). Os cenários são a roça e as disputas dos cantadores. As missões: bulir a terra para o cultivo e bulir as palavras, de onde brotaria a poesia. De seu pai, guarda duas composições curtas, uma achada em um livro que ganhara de presente: “Se este livro for perdido/e depois for encontrado/para ser bem conhecido/leva o seu dono assinado: Pedro Gonçalves da Silva”. A outra, feita para um primo que era “muito econômico”: “José Pereira da Silva / vive aqui quase morto, / vendendo cachaça ruim / e diz que é vinho do porto! / E quando a casa desaba / vai catar preguinho torto”. Sem dúvida, esses pequenos registros exerceram alguma influência naquele menino que se fazia cantor e poeta.

A mãe o acompanhou por muito tempo; o irmão, José, seria o substituto do pai nos primeiros ensinamentos de vida. Ambos tiveram que trabalhar o pequeno torrão de terra que o pai deixara, para sustentar os irmãos menores. Feitosa (2003), em entrevistas que foram

realizadas em face de sua tese de doutorado, relata o que Patativa falou do irmão: “Patativa me fez um longo relato sobre Zezé, seu irmão. Para ele, a melhor pessoa do mundo. O poeta conta que o irmão mais velho tinha por ele quase que uma paixão. Fazia-lhe todos os gostos e o acompanhava tanto à roça como às caçadas” (FEITOSA, 2003, p. 52).

Nos seus depoimentos, Patativa diz ter sido uma criança alegre, mas nunca fala de peraltices, nunca explicita aventuras próprias da vida de uma criança, como correr, nadar, subir em árvores. Ele se dizia inocente, nesse costume de escutar as conversas dos adultos. Gostava de ficar nas cozinhas, escutando o tagarelar das mulheres, nas casas de farinha, nos engenhos, nas viagens a pé ou montado, nos alpendres, no final da tarde, quando todos chegavam da labuta no roçado. Nas autobiografias do poeta, aparece a existência dessa avó que contava histórias, como em “Minha sodade”:

No verdô da minha idade
 Mode acalentá meu choro
 Minha vovó de bondade
 Falava em grandes tesôro.
 Era história de reinado,
 Princesa e prinspe encantado,
 Com feiteicêra e condão.
 Essas história ingraçada,
 Ta selada e carimbada
 Dentro do meu coração.
 (CCCL, p. 122).

Junto com as rimas do pai, seguramente essas histórias maravilhosas também povoaram o mundo imaginário daquele menino acostumado a conviver com adultos e obrigado a trabalhar duro para conseguir o sustento. Segundo Maria Ignez Novais Ayala, o contato dos futuros cantadores com os repentistas e com pessoas da família que contam histórias é importante na construção da sua poesia: [...] “o convívio com a poesia se dá em terra idade, à medida que assistem cantorias em casa ou são levados pelos pais às casas de amigos e parentes onde ocorrem tais eventos” (AYALA, 1988, p. 100). Dessa forma, as crianças vivenciam esse processo sociocultural, comum nas camadas populares nordestinas.

No começo, quando Patativa era apenas um menino, os assuntos versavam sobre o seu mundo restrito à roça, à família e à comunidade. Com o passar do tempo, viagens e leituras, o mundo foi-se ampliando à sua volta e a temática acompanhou esse crescimento. Algumas poesias versam sobre o tema de sua pouca instrução, como “O poeta da roça e Aos poetas clássicos”:

Não tenho sabença, pois nunca estudei,
 Apenas eu sei meu nome assiná.
 Meu pai, coitadinho! vivia sem cobre,
 E o fio do pobre não pode estudá.
 (IN, p. 14).

Eu nasci aqui no mato,
 Vivi sempre a trabaiá,
 Nesse meu pobre recato
 Eu não pude estudá.
 (CCCL, p. 17).

A entrevista a Gilmar de Carvalho – que resultou em livro – contém ricas e esclarecedoras informações sobre sua vida e fornece detalhes a respeito da tarefa de criação. O entrevistador faz comentários valiosos como: “ele estabelece com o entrevistador uma peleja cujas regras são as da cortesia sertaneja. Trata as perguntas como se fossem parte de um repente que precisasse de uma resposta à altura, como num jogo”. Nessas conversas, Patativa vai contando sobre sua pouca formação escolar e de como as leituras e viagens ajudaram-no a se fazer um homem semialfabetizado, como ele mesmo diz:

De escola, eu passei apenas seis meses, somente, dali em diante meus professores foram os livros, viu? Com essa constante leitura, esse vocabulário, embora pobre que eu tenho... não foi que eu pegasse nesse livro que chamam de gramática, de num sei quê, outras coisa...foi a prática de ler! Viu? É por isso que nos meus sonetos eu num tenho erro de concordâncias [...] Eu aprendi a ler no livro de Felisberto de Carvalho, viu? Aprendi a ler, queria ler tudo. Sabe o que era que eu menos lia? Os livros escolares! Eu curioso para saber, lia revistas, jornal, os poetas da língua e muitas outras coisa, viu? Até Camões, aquele... Os Lusíadas que é uma coisa intrincada. O camarada que é só alfabetizado, como eu, é preciso estar com um dicionário ao lado pra saber muita coisa, porque encerra a mitologia, num é? (CARVALHO, 2000, p. 21).

Assim o poeta explica sua descoberta de que poderia aprender lendo literatura e “não gramáticas e livros didáticos”. A seguir, dedicou-se a ler os clássicos da literatura e da poesia. Com isso, ampliou seu vocabulário e seus versos se aprimoraram, assim como os assuntos abordados nas suas construções. Aproveita esse momento para falar da coincidência de Camões ter um “olho perdido”, igual a ele que, com a idade de quatro anos, perdeu a visão do olho direito, decorrente do sarampo. Nega que esse fato tenha contribuído para fazer dele uma criança mais voltada para si mesma e faz troça do fato, mostrado numa estrofe:

Nasci dentro da pobreza
 E sinto prazer com isto,
 Por ver que fui com certeza

Colega de Jesus Cristo.
 Perdi meu olho direito
 Ficando mesmo imperfeito
 Sem ver os belos clarões.
 Mas logo me conformei
 Por saber que assim fiquei
 Parecido com Camões.
 (PPA, p. 25).

Daí, conta ter sido Camões inspiração para a métrica de seu poema considerado erudito (por ele): “O Purgatório, o Inferno e o Paraíso”:

Foi assim, ele (José Arraes) mandou uma carta para mim dizendo: ‘Patativa, eu sempre admirei esse seu pensamento penetrante, com essas suas poesias, quer em linguagem certa, quer em linguagem... poesia matuta, quer em forma literária, a sua facilidade é a mesma. E por isto aí vai este título para você... eu quero saber o que é que você vai mandar para mim em verso (CARVALHO, 2000, p. 120).

Detalhadamente, continua relatando como fez para compor esse poema. Diz não ter gostado dessa encomenda e de nunca ter gostado de fazer poesia dessa maneira. Conta que ficou no silêncio da noite – horário preferido do poeta, depois que todos os habitantes da casa iam dormir – e se lembrou das classes sociais, tomando isso como ponto de partida; assim surgiu um de seus poemas mais famosos, todo em versos decassílabos.

As viagens foram importantes para o poeta, já que dessa forma saiu para conhecer outros lugares, outras comunidades e outras realidades, ampliando o seu mundo restrito da roça, enriquecendo a temática. A primeira possivelmente tenha sido a mais importante, aquela que fez com um primo da mãe, que morava em Belém do Pará; se chamava José Montoril (conhecido como Cazuzinha). Patativa era muito jovem e precisou do aval relutante da mãe para poder viajar. Chegado a Belém, foi apresentado ao poeta José Carvalho de Brito, que, segundo Patativa, não era improvisador, mas o recebeu com uma quadrinha: “Você, que agora chegou / do sertão do Ceará / me diga que tal achou / a cidade do Pará?” ao que ele respondeu: “Quando eu entrei no Pará / achei a terra maior / vivo debaixo de chuva / mas pingando suó!”. Seguramente Patativa conhecia o calor, mas não a umidade excessiva do Pará. Ficou por lá uns seis meses, até que o modo de vida do parente e o da comunidade começaram a incomodar. Não estava acostumado àquele mundo cheio de água. Pela descrição que faz, o tio vivia em palafitas e se transportava em canoas que lhe causavam pavor. Quando a saudade “aperreou”, voltou para o sertão, levando consigo o apelido que o acompanharia

para sempre e uma carta de recomendação que abriria portas para uma nova etapa de viagens e cantorias.

Nessa época, ele utilizava a viola para acompanhar as poesias e até fazia parcerias com outros cantores; mas, com o tempo, abandonou a viola e dedicou-se a recitar. Esse evento marca um momento importante na carreira artística do poeta porque, como ele mesmo fala, percebeu que as pessoas gostavam mais quando ele recitava, prestando mais atenção na palavra do que na música, que surgia do ritmo e da cadência da recitação. Pode-se dizer que continuará cantando, poetando e versejando sem a viola. É interessante a diferenciação que o próprio poeta aponta sobre poetar e versejar. Segundo ele, o versejador precisa de um fato real para criar, e o poeta, ao contrário, busca na sua mente, imaginando os casos e utilizando o conhecimento que tem do mundo real. Mas ele gostava de fazer ambas as coisas. Assim, tornou-se conhecido e até famoso, subindo a palcos políticos e musicais.

Ainda que afirmasse veementemente não ser político e nem gostar de participar diretamente nas campanhas, Patativa relata, com certo humor, que foi para esclarecer um mal entendido que se uniu a Tasso Jereissati na campanha para governador do Ceará¹⁹. Escutou um radialista, chamado Pedro Bandeira, falando que teria sido ele a chamar o político de mentiroso e comunista. Depois de tomar algumas providências, contando com a intermediação de um amigo, conseguiu conversar com o radialista, que lhe respondeu que isso era fazer política e que continuaria dizendo inverdades. Assim, revoltado e desgostoso, juntou-se à campanha e recitava:

Camponeses, meus irmãos
 E operários da cidade,
 É preciso dar as mãos
 E gritar por liberdade.
 Em favor de cada um
 Formar um corpo comum
 Operário e camponês
 E todos num mesmo abraço
 Votar em Doutor Tasso,
 Candidato de vocês!
 (PPA, p. 71).

¹⁹ Tasso Jereissati governou o Ceará três vezes: 1986/1994/1998). Implantou um projeto de moralização, austeridade e transparência na gestão pública, sendo reconhecido pelo UNICEF (modelo no combate à mortalidade infantil) e pela ONU (Índice de Desenvolvimento Humano). Nesse período, esse Estado vivenciou mudanças políticas, melhorando em credibilidade e aumentando a autoestima de sua gente.

Participou dos comícios sem cobrar nada, porque acreditava na honestidade de Jereissati e no que ele prometia, concluindo: “Veja bem que ele foi o primeiro governador que entrou no Ceará para satisfazer a população pobre, os camponeses pobres” (PPA, p.73).

Outros palcos viriam, junto a Luiz Gonzaga e Raimundo Fagner. O primeiro quis comprar os direitos autorais de “*Triste partida*”, ao que Patativa se negou rotundamente. Chegaram a um acordo de parceria e o cantor gravou essa música em 1964. “Aí foi um estouro quando ele gravou com aquela voz maravilhosa e tudo, viu? Deu um compasso mais...lento também” (CARVALHO, 2000, p. 92). Dessa forma, ficaram famosos. Então, subiu em muitos palcos, apresentando o cantor.

Outra música que ficou famosa foi “Sina”, gravada por Fagner, em 1980, que tem letra de Patativa, do poema “*O vaqueiro*”. Foi gravada sem autorização. Ao ser reconhecida pelo poeta, defendeu-se, publicando o protesto em jornais de Fortaleza e São Paulo, até que foi procurado pelo cantor e entraram em consenso, vindo este a gravar outras composições como “Seca d’água” e “*Vaca Estrela e Boi Fubá*”. Cantaram juntos em Fortaleza, no Rio de Janeiro, no programa de Hebe Camargo e no Festival de Verão de Guarujá.

Outros cantores divulgariam letras do poeta, como um menino de apenas 11 anos, José Fabio, oriundo de Casa Grande, perto de Olinda. Patativa o encontrou em Nova Olinda, cantando com um triângulo e vivendo como menino de rua, e o acolheu até ser reconhecido e gravar em São Paulo. “Lamento de um nordestino” é um dos poemas gravados pelo menino:

Eu sou sertanejo
Das terras do norte.
Mas a negra sorte
Me fez arribar.
Hoje vivo ausente
Sem ver minha gente,
O meu sol ardente
E o meu branco luar.
Ai, quem me dera voltar!
Ai, quem me dera voltar ao meu lugar!
(PPA, p. 105).

Esse lamento será cantado em diversas poesias pelo poeta sertanejo e também pelo argentino Hernández. O sofrimento de emigrar para outros lugares está estampado nos versos dos dois autores. O *gaucho* nunca irá sair de seu espaço, movimentando-se entre os dois pampas, o úmido e o seco, atravessando o limite entre um tipo de civilização e outro, o domínio branco e o indígena. Isso bastará para penalizá-lo e para surgir o sentimento de querer voltar. Já o sertanejo, expulso pela carência em tempos de seca, tentará subsistir em

outros lugares – especialmente nas capitais – em busca de trabalho, mas o amor pela sua terra o levará quase sempre de volta. Nesse ir e voltar, irá construindo sua identidade móvel. Ignorante dessa mobilidade andará sempre em busca da fixidez, uma utopia buscada desde sempre e que atualmente, no século XXI, sabe-se inexistente.

3.2 O cantor dos pampas

Deste autor e sua vida privada só existem dados biográficos, algumas histórias e anedotas sucintas, que seu irmão Rafael deixou. Fora de alguns dados sobre a corpulência do poeta e as extraordinárias faculdades relacionadas com a sua memória, há um incompreensível segredo em torno de sua vida, de quem se conhece menos do que qualquer autor contemporâneo a ele. Muito diferente da profusão de registros em torno do autor sertanejo Patativa do Assaré, que conta com filmes, gravações e variadas entrevistas registradas em livros, revistas e jornais, em prol da conservação de sua memória. No caso de Hernández, só a obra, como monumento, a se manter por si própria através dos tempos.

José Hernandez (1834-1886) nasceu numa chácara a poucos quilômetros de Buenos Aires, Argentina. Cedo perdeu os pais, foi morar com o avô numa pequena cidade onde cursou estudos primários. Aos 11 anos ficou doente “do peito” (tuberculose), sendo desenganado pelos médicos. Muda-se para o campo e recupera a saúde. Nunca mais entrará numa escola. Aprende todo tipo de serviço e se transforma em um *gaucho* forte e trabalhador. Isso, claro, considerando *el gaucho* como um tipo humano típico dos pampas. Entra para a milícia e, mais tarde, é contratado por um comerciante catalão que o ajuda a melhorar de vida. Depois de muitos aprendizados, vira jornalista e aproveita esse meio para denunciar as injustiças que experimentara nas suas andanças e as que continua assistindo, em inúmeros conflitos políticos, havidos com frequência entre caudilhos regionais, fatos comuns naquela fase da vida da Argentina. Em relação a isso, Martínez Estrada (2005) escreve: “El clima político en que transcurre la infancia de Hernández es de los más violentos de nuestra historia” (ESTRADA, 2005, p. 20).

Não se pretende, neste trabalho, adentrar nos detalhes da história argentina de finais de século XIX. Basta saber que houve, nessa época como em muitas outras, numerosos conflitos entre caudilhos das diferentes províncias e destes, com o governo centralizador, sediado em Buenos Aires, que pretendia governar um país utopicamente unificado. Rosas tinha surgido do caos desses sentimentos informes do povo rural, fazendeiro onipotente e herói, na sua

própria terra, da mais encarniçada luta pela independência. Esse homem iniciou uma sangrenta luta com os índios, que acabaria somente quarenta e cinco anos depois.

Rosas tentou organizar o país e, na reorganização do campo, o pai de Hernández trabalhou como mordomo, realizando todo tipo de tarefas campesinas, secundado pelo futuro poeta. Nesse momento de sua vida, adquire profundos conhecimentos da vida gaúcha. Ao lado de seu pai, se tornará homem forte e domador de cavalos. Dessa forma, teve seu primeiro confronto com a virilidade gauchesca.

O temperamento de Hernández configurava-se em três elementos inseparáveis: combater com as armas, escrever e atuar como político. Afiliado ao partido reformista, participará de todas as revoluções do litoral e arriscará ensaios de jornalista em alguns periódicos nacionais e estaduais. Mas é com a poesia que irá atingir seu objetivo de chamar a atenção, tanto da elite, quanto das classes populares. Ao decidir utilizar a linguagem campesina, interpretou o sentir popular e as desventuras do *gaucho*, esse ser que transita por várias identidades fragmentadas e reconstruídas em pleno século XIX. Esse personagem é um homem do campo, bom de natureza que, ao ser injustiçado, decide ser mau, vivenciando depois algumas outras mudanças. Ao escrever esse livro, o autor estaria promovendo sua metamorfose, de um jornalista comum em poeta nacional. Somente depois de sua morte, será evidente que sua obra tinha um lugar central e legítimo na literatura argentina, mas logo depois de sua publicação ficou claro o interesse da população e de escritores famosos, que se detinham a analisá-la e opinar sobre ela, como Menéndez y Pelayo, Unamuno, e depois, Borges.

Tulio Halperin Donghi, na sua obra *José Hernández y sus mundos*, conta algo interessante a respeito da escolha do nome do personagem *Martín Fierro*, que posteriormente nomearia também a obra. Donghi diz que existe uma crônica de autoria de Hernández e publicada no jornal *El Rio de la Plata*, que narra um passeio de trem a Chascomus²⁰. Nesse lugar, o autor teria conhecido don Martin Colman, com quem estabeleceu de imediato uma efusiva amizade. “La confianza sustituyó a la frialdad de la etiqueta. Yo dejé para él de ser el que soy, y él dejó para mí de ser el D. Martín Colman, y pasó a ser Martín Fierro, por obra y gracia de la alegría de las circunstancias” (HERNÁNDEZ *apud* DONGHI, 2006, p. 447). Esse novo nome será, em primeira instância, o apelido do amigo; depois transferido para o herói de sua obra.

²⁰ Cidade próxima a Buenos Aires.

Dessa forma, subentende-se um sentido de igualdade entre o autor e seu porta-voz, uma identificação não totalmente assumida pelo autor, mas que aparece em algumas ocasiões na sua obra, que a faz diferente de todas as suas predecessoras no gênero gauchesco. Martín Fierro é a figura pela qual Hernández se descobre poeta. Alguns cantos de “*El gaúcho Martín Fierro*” mostram toda a jactância de quem acaba de reconhecer essa inesgotável veia que brota de si: “Aqui me pongo a cantar...” ou “Cantando me he de morir, cantando me han de enterrar...” (MF, p. 33).

A identificação entre autor e personagem não fica somente nos cantos; funda-se em outra mais radical e real do destino dos dois. Quando Hernandez pensava que tinha sido aceito como integrante do reduzido grupo de homens que dirigiam a política nacional, de repente se encontra no meio de uma confusão, tem que fugir para o Brasil com a cabeça posta a preço. É o tributo a ser pago, por ter cometido uma série de erros que aqui não vêm ao caso. O que importa é saber que Hernández foge e se refugia em Santana do Livramento, no Brasil. “Es la experiencia de su brutal marginación de la vida pública y de la vida nacional la que le revela una inesperada identidad de destino con esos marginales cuyas desdichas había invitado a considerar con compasión” (DHONGHI, 2006, p. 448). Essa situação em que se encontra o convida a descobrir uma inesperada fraternidade com os párias da ordem vigente.

Alguns estudiosos se debruçaram na construção poética do Martín Fierro, tecendo conjecturas sobre a influência que teria na obra essa passagem pela cidade brasileira de Santana do Livramento. Ligia Chiappini assina um capítulo, discursando sobre esse assunto no livro organizado por Élide Lois e Ángel Nuñez, que leva o título “*Martín Fierro edición crítica*”, cuja primeira edição foi realizada por ALLCA XX, UNIVERSITÉ PARIS X, em 2001. Consta no seu texto:

Consultando as várias biografias de Hernández, a bibliografia mais importante que existe sobre o seu poema, como também a imprensa santanense e porto-alegrense de 20 a 90, constata-se que há nitidamente dois times: os que ignoram a passagem de Hernández pelo Brasil ou mal a mencionam, por não considerá-la importante nem para discutir o poema nem a vida do escritor, e os que insistem no parentesco de ambos com o Brasil, ou, pelo menos, com o Rio Grande, na linha de Fermín Chavez, antes e depois dele (CHIAPPINI, 2001, p. 702).

Segue-se uma longa justificativa, de ambas as partes sobre a presença ou não de Hernández nessa cidade e sobre se a obra dele foi começada ou realizada no Brasil. O uso da sextilha é o ponto forte dos que afirmam a influência brasileira. Seria uma construção

inexistente na poética argentina e usada no Brasil, se bem que não se sabe ao certo se Hernández a tomou da poética popular rio-grandense ou vice-versa.

Ria Lemaire, pesquisadora de origem holandesa, residente em Poitiers (França), participou das pesquisas para a realização desse livro e publicou um artigo no qual conta a respeito das reuniões e discussões ocorridas com um grupo de professores. Maria Élide Lois, professora da Universidade de Buenos Aires, teria sido convidada pelo Centro de Pesquisa da América Latina da Universidade de Poitiers, a fim de finalizar a edição crítica do *Martín Fierro*, que seria o volume 51 da Coleção Archivos. Na reunião, foi discutido exaustivamente o problema da versificação e rima (esquema a bbccb) inexistente na poesia argentina. O medidor é utilizado nas duas partes da obra de Hernández, com versos octossílabos:

Aqui me pongo a cantar	A
Al compás de la viguela	B
Al hombre que lo desvela	B
Una pena extraordinaria	C
Como la ave solitaria	C
Con el cantar se consuela.	B

Baseados na comprovação de que o sexteto não é praticado na Argentina, os pesquisadores sugeriram que, talvez, poderia haver origens brasileiras na construção formal da poesia do autor, já que ele teria passado alguns meses na cidade de Santana do Livramento, na região da fronteira com o Brasil, onde essa formatação existe na literatura popular, mais exatamente no cordel, estudado na Universidade de Poitiers, onde existe uma coleção muito rica. Lemaire levanta a hipótese de que Hernández poderia ter-se inspirado num tipo de trova que, na voz dos cantadores, repetia o primeiro verso branco da sextilha, transformando-a em septilha (essa repetição ajudaria a memorizar). A autora sustenta que aconteceria o mesmo no cordel brasileiro e na *payada* argentina. A rima da sextilha seria: aabbccb. Mas, quanto ao *Martín Fierro*, essa possibilidade permanece no campo das hipóteses, da mesma forma que a possível “brasilidade” do poema.

A poesia de cordel utiliza regularmente – ainda que não de forma única – a sextilha. Já se falou aqui que Patativa não é só cordelista, pois ele expandiu sua criação para outras construções que obedecem não a uma forma, como no caso do *Martín Fierro*, mas a várias, desde a quadra (4 versos) o quadrão (8 versos) a sextilha (6 versos), e a décima (10 versos). Os versos podem ser pentassílabos, octossílabos ou decassílabos.

Há todo um glossário na linguagem poética popular: verso é pé, verso sem rima, pé quebrado. O verso pode ser chamado de palavra ou linha, a estrofe pode ser cobra, talho,

copla. Refrão é o estribilho ou mote, ou tema. Segundo Patativa, a poesia pode ser feita de muitas formas, mas ela precisa ter rima. Aborda o assunto na sua obra, coisa que Hernández não faz:

Cheio de rima e sintindo	A
Quero iscrevê meu volume,	B
Pra não fica parecido	A
Com a fulô sem perfume;	B
A poesia sem rima,	C
Bastante me disanima.	C
E alegria não me dá;	D
Não tem sabô a leitura,	E
Parece uma noite iscura	E
Sem istrela e sem luá.	D

Se um dotô me perguntá
 Se o verso sem rima presta,
 Calado eu não vou ficá,
 A minha resposta é esta:
 – Sem a rima, a poesia
 Perde arguma simpatia
 E uma parte de seu primô;
 Não merece munta parma,
 É como o corpo sem arma
 E o coração sem amô.
 (CCCL, p. 18-19).

Nas pesquisas realizadas ao longo da obra do autor sertanejo, comprovou-se que não há uma única forma de composição quanto à forma e à rima. Não se pode dizer que há uma monotonia na sua criação, tanto nos temas como na forma, passando por todas as nuances possíveis da poesia popular. É um poeta que passou pela cantoria, pelo cordel e repente, que se valeu de todas as possibilidades que a métrica e a rima oferecem.

De forma bem diferente, e talvez por se tratar de uma obra única e compacta, Hernández utilizou a sextilha com um mesmo tipo de rima, com algumas alterações aqui e ali. No capítulo XXVII, por exemplo, utiliza a quadra, com a rima ABBA. No capítulo XXXI, a estrofe 1143 contém 72 versos ininterruptos, mas que aparentam junções de sextilhas, mantendo a mesma rima de sempre.

Vale a pena considerar o estudo primoroso realizado por Martínez Estrada (2005) a respeito da morfologia do poema de Hernández: “El arquétipo es construir la sextilla en três partes, una de las cuales, regularmente la última, puede estar constituída por un dicho o refrán” (ESTRADA, 2005, p. 109). Em três grupos de dois versos cada um, podem desarticular-se quase todas as estrofes. A separação de sentido pode ser marcada por ponto, ponto e vírgula ou traço. Comumente, o primeiro par de versos propõe o tema, o segundo

consiste em alguma referência ou reafirmação, e o último dá o desfecho geralmente com um ditado, fechando a frase e a ideia de forma hermética. Os temas abrem e fecham de tal forma, que a maioria das vezes as estrofes constituem poemas minúsculos separados do contexto e totalmente independentes. O verso é construído em octossílabos, não existe o hiato e as sílabas devem ser contadas de forma auditiva. “El verso es pleno, apretado, con sinéresis e sinalefas que no sólo acumulan sonidos, sino contenido. La densidad y cohesión de las palabras y las sílabas rechazan toda flojedad, todo ripio” (ESTRADA, 2005, p. 126).

A metrificação possui algumas particularidades devido à fala campesina; as vogais se contraem para formar ditongos, ainda que, no caso de duas, três ou mais vogais, sejam fortes. Assim, as sílabas com í-a (día, había, etc) leem-se em um único som. Esta modalidade é típica da fala rústica, seu traço mais forte é a tendência ao apócope. As consoantes não soam nítidas; o ouvido quase não percebe as letras *n* e *s* em finais das palavras. Devido a esses detalhes, o octossílabo de Hernández resulta sonoramente menor, mais comprimido. O autor se manteve sempre nessa estrutura, a sextilha em octossílabos, cuja rima não tem valor essencial. Era preciso escrever versos com rima e escolheu a rima consonante. Não se preocupou demasiado com a forma, isso demonstrado pelas ousadas liberdades a que se permite e pelo fato de se colocar, de antemão, fora da literatura culta.

Não há preocupação excessiva por parte de nenhum dos autores, Hernández e Patativa, em se ater a uma forma específica de versificar, pois o interesse principal é o fator humano e psicológico dos personagens. Nessa direção, valorizam mais o interno ao externo, registram o original e o comum a partir da vivência e convivência no espaço geográfico e social de cada um deles. Nesse exercício de dizer, transpõem a essência da alma humana – cada qual no seu tempo histórico – como porta-vozes da Literatura e sua capacidade de registro da aventura humana.

4 A POESIA DE JOSÉ HERNÁNDEZ E DE PATATIVA DO ASSARÉ: PORTA-VOZES DA IDENTIDADE NACIONAL NO ESPAÇO LITERÁRIO

A poesia de Patativa do Assaré tem recebido, da intelectualidade e dos admiradores, várias tentativas de classificação, mas a principal é a de pertencer à Literatura Popular. Quando perguntado em entrevistas, se auto define, sob vários aspectos: “poeta matuto, poeta agricultor”, como neste trecho de poesia: “Sou poeta popular / tão simples os versos meus / sei que quando vou rimar / o principal tema é Deus”. Ele é consciente da diferença entre poesia erudita e popular. Ainda que essa distinção seja feita a partir de uma construção social que implica, inclusive, os lugares que os atores sociais ocupam, Patativa percebe essa diferença ao misturar, na sua produção, os dois tipos de poesia, apesar de manter a distância entre as duas, como mostram os poemas de “Cante lá que eu canto cá”, que virou título de livro. Esse poema revela, dentre outros aspectos, a consciência dessa distinção pelo espaço onde se situam os atores sociais, resumindo toda a poética do autor. Eis algumas estrofes que demonstram essa consciência:

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

Você teve inducação,
 Aprendeu munta ciência,
 Mas das coisa do sertão
 Tem pouca experiência.
 Nunca fez uma paioça,
 Nunca trabaiou na roça,
 Não pode conhecê bem,
 Pois nesta penosa vida
 Só quem provou da comida
 Sabe o gosto que ela tem.

Pra gente cantá o sertão,
 Precisa nele morá,
 Tê armoço de feijão
 E a janta de mucunzá,
 Vivê pobre, sem dinheiro,
 Trabaiano o dia intêro,
 Socado dentro do mato,

De apragata currelepe,
 Pisando inriba do estrepe,
 Brocando a unha-de-gato.

[...]
 Repare que a minha vida
 É deferente da sua.
 A sua rima é pulida
 Nasceu no salão da rua.
 Já eu sou bem deferente,
 Meu verso é como a simente
 Que nasce inriba do chão;
 Não tenho estudo nem arte,
 A minha rima faz parte
 Das obra da criação.

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

Seu verso é uma mistura
 É um sarapaté,

Que quem tem pouca leitura
Lê, mais não sabe o que é.
Tem tanta coisa incantada,
Tanta deusa, tanta fada,
Tanto mistêro e condão
E ôtros negoço impossive.
Eu canto as coisa visive
do meu querido sertão.

Canto as fulôe os abroio
Com todas coisa daqui:
Pra toda parte que eu oio
Vejo um verso se bulí.
Se as vêz andando no vale
Atrás de curá meus male
Quero repará pra serra,

Assim que eu oio pra cima,
Vejo um diluve de rima
Caindo inriba da terra.

Mas tudo é rima rastêra
De fruta de jatobá,
De fôia de gamelêra
E fulô de trapiá,
De canto de passarinho
E de poêra do caminho,
Quando a ventania vem,
Pois você já tá ciente:
Nossa vida é deferente
E nosso verso também.
(CCCL, p. 25).

Os últimos versos (em negrito) encerram tudo que o poema transmite. Explicitam uma consciência própria a muitos poetas da oralidade, de pertencerem a um mundo poético e a uma civilização radicalmente diferente daqueles dos poetas da tradição escrita. Nas palavras de Ria Lemaire (2000):

Uma consciência que não implica necessariamente que esses poetas da oralidade tenham os sentimentos de inferioridade que a civilização escrita tentou lhes inculcar, mas que se baseia na percepção aguda de uma alteridade radical e, às vezes, uma capacidade e lucidez impressionantes em formular e comparar os pontos fortes e fracos dos dois tipos de civilização (LEMAIRE, 2000, p. 83).

Patativa gosta de pertencer a esse mundo, de escrever a poesia que consegue expressar aquilo que está na sua mente e interpretar o sentir de seu povo. Tem consciência da diferença desse universo em relação à cultura letrada, mas não o vê como inferior a esta, apenas diferente. Nisso, percebe-se o cuidado do poeta com a sua responsabilidade de traduzir a voz interior na forma exterior, seja na linguagem primitiva ou na oficial, de forma a representar um dizer da alma. Assim se consolida como porta-voz das singularidades do sertão e do sertanejo, ainda que não tenha consciência de que exerce esse papel, pois acredita ser assinalado por um “dom” divino. Paralelamente, também demonstra orgulho por ser capaz de criar a poesia que ele chama de erudita, porque feita em linguagem formal, segundo o próprio relato:

[...] quem me ver recitar uma “Maria Gulora”, não sabe se eu também componho verso em forma literária, com todas as sílabas predominante e com a rima perfeita. [...] É preciso um grande cuidado porque a beleza da poesia não consiste na linguagem. Consiste no poeta saber dizer com

precisão o que ele pensou, quer em linguagem matuta ou na linguagem certa, é a mesma coisa, é fácil, viu? Eu tenho esse dom que Deus me deu, é um dom natural (CARVALHO, 2000, p.39).

Como expressado na sua fala, não acredita que o poeta pode se fazer, se construir aos poucos; tem certeza de que é um dom com o qual se nasce e sente extremo orgulho de possuí-lo. Ao mesmo tempo, acha fácil se expressar em qualquer uma das duas formas literárias e a diferenciação que faz é muito simples: trata-se de usar a língua culta ou a matuta. Assim, a preocupação maior do poeta do sertão era comunicar em versos aquilo que ele entendia como “verdade” e, conhecendo a existência dos dois padrões centrais de linguagem – o popular e o erudito – passou a estudar as duas formas a fim de lhes detectar as diferenças e as igualdades. Ele entendia que a verdade é uma só e podia ser dita de várias maneiras.

Já José Hernández, o autor argentino, não terá a preocupação de explicar essas diferenças porque a obra analisada neste trabalho, *El Martín Fierro*, não contém essa dualidade.

Que no se trabe mi lengua
Ni me falte la palabra;
El cantar mi gloria labra
Y poniéndome a cantar
Cantando me han de encontrar
Aunque la tierra se abra.

Me siento en el plan de un bajo
A cantar un argumento;
Como si soplara un viento
Hago tiritar los pastos.
Con oros, copas y bastos²¹
Juega allí mi pensamiento.

Yo no soy cantor letrao,
Mas si me pongo a cantar
No tengo cuándo acabar
Y me envejezco cantando:
Las coplas me van brotando
Como agua de manantial.

Con la guitarra en la mano
Ni las moscas se me arriman;
Naidas me pone el pie encima,
Y, cuando el pecho se entona,
Hago gemir a la prima
Y llorar a la bordona²².
(MF, p. 34).

²¹ Com toda facilidade.

²² As cordas da viola.

Como exemplifica o poema acima, Hernández utiliza a linguagem que observou na oralidade, direto do campo, reconhece sua pouca instrução e sente orgulho de ser cantor, agradecendo a Deus e aos santos do céu pelo dom que lhe foi doado, em semelhança ao autor sertanejo, mas se inscreve na cultura letrada, ainda que propositadamente tenha feito opção por se configurar como porta-voz da Literatura Popular no gênero gauchesco, por saber que a identidade com a realidade do pampa – somente pela vivência nesse recorte espacial e humano – poderia ser capaz de fazer essa tradução para o registro literário. De forma semelhante a Patativa, também destaca nos versos a necessidade de conhecer o lugar a fundo, para poder falar dele:

Aqui no valen dotores:
 Sólo vale la esperencia;
 Aquí verían su inocencia
 Esos que todo lo saben,
 Porque esto tiene otra llave
 Y el gaucho tiene su cencia.
 (MF p. 67).

Notadamente, a consciência de dois lugares e duas “ciências” se faz presente nos dois escritores. Há, neles, uma espécie de orgulho e até um sentido irônico, subentendido na evidência de que os saberes urbanos não valem no espaço do campo e vice-versa. Não é obrigatório que um escritor deva, necessariamente, vivenciar aquilo sobre o qual escreve, mas a abordagem se tornará mais rica e consistente se este for capaz de testemunhá-la, de traduzi-la em suas origens, como é o caso dos dois autores em estudo, posto que a marca singular desses é a representação da voz identitária no espaço que os caracteriza. Nesse caso, a originalidade do “não erudito” constitui a outra ciência, a do outro lugar não comum, inerente à obra e principal matéria-prima dos autores, somente se identificando com ela para traduzi-la, o que resulta em se tornarem seus intérpretes no espaço da Literatura.

A Literatura Popular, considerada até bem pouco tempo, como literatura “menor”, atualmente é objeto de estudos acadêmicos que pretendem transformar essa subordinação mostrar sua grande importância. A respeito dessa mudança de estatuto, Havelock (1988) informa: “O ano de 1963 fornece uma data de viragem conveniente, ou, talvez melhor, uma data em que parece rebentar uma represa na consciência moderna” (HAVELOCK, 1988, p.38). O autor se refere a esse ano, 1963, como um marco em que começaram a ser considerados e relacionados fatos importantes a respeito da língua falada. Ocorreu, segundo ele, o concurso de cinco publicações separadas, de cinco autores, que viriam a ser

significativas para o campo das letras e da cultura. Seriam essas: *La Pensée sauvage* (Lèvi-Strauss), “*The consequences of literacy*” (Goody e Watt), “*The Gutenberg Galaxy*” (McLuhan), “*Animal Species and Evolution*” (Mayr) e “*Preface to Plato*” (Havelock). Esses títulos, “podem ser vistos como iluminando, frequentemente sem o saberem, o papel da oralidade na história da cultura humana e a sua relação com a literacia” (HAVELOCK, 1988, p. 39). Todas essas obras trataram da questão da oralidade e abriram espaço para estudos futuros.

Walter Ong (1987), em “*Oralidad y escritura*”, realiza um minucioso estudo da oralidade, perguntando-se a respeito da necessidade de o mundo erudito ter-se voltado para esse tema e apresenta algumas considerações:

Salvo en las décadas recientes, los estudiosos lingüísticos se concentraron en los textos escritos antes que en la oralidad por una razón que resulta fácil de comprender: la relación con el estudio mismo de la escritura. Todo pensamiento, incluso el de las culturas orales primarias, es hasta cierto punto analítico: divide sus elementos en varios componentes. Sin embargo, el examen abstractamente explicativo, ordenador y consecutivo de fenómenos o verdades reconocidas resulta imposible sin la escritura y la lectura. Los seres humanos de las culturas orales primarias, aquellas que no conocen la escritura en ninguna forma, aprenden mucho, poseen y practican gran sabiduría, pero no “estudian” (ONG, 1987, p. 18).

A forma de aprender dessas pessoas resulta interessante nesse trabalho, porque assim acontece no Sertão e acontecia na Argentina rural do Séc. XIX. Aprendem pelo treino, acompanhando os que possuem o conhecimento; escutando; por repetição do que escutam; por meio dos provérbios que dominam e compilam; participando de uma espécie de memória corporativa. Essa forma de aprender poderia ser considerada uma forma de estudo, mas não no sentido estrito. Quando o estudo, na concepção de uma extensa análise, se faz possível com a incorporação da escrita, a primeira coisa a examinar é a língua e seus usos. A fala é inseparável da consciência humana, sendo alvo de estudos desde tempos remotos. “La escritura nunca puede prescindir de la oralidad [...] dondequiera que haya seres humanos, tendrán un lenguaje” (ONG, 1987, p. 16). Para transmitir seus significados, todos os textos escritos precisam se relacionar de alguma maneira com o mundo do som, ambiente natural da linguagem.

Ong (1987) aponta para a dificuldade de se entender a oralidade primária com precisão e sentido. A escrita possibilita uma semelhança entre as palavras e as coisas; podemos vê-las e tocá-las, inscritas em textos e livros ou representadas por objetos concretos. As palavras escritas constituem remanescentes. A oralidade não possui este caráter de permanência.

Quando a história oral é relatada, o único que existe é o potencial de memorizá-la e contá-la, por alguns seres humanos, capacidade minimizada nas pessoas do mundo da escrita pela falta de treino em escutar e memorizar. O autor complementa:

Las culturas orales producen, efectivamente, representaciones verbales pujantes y hermosas de gran valor artístico y humano, las cuales pierden incluso la posibilidad de existir una vez que la escritura ha tomado posesión de la psique. No obstante, sin la escritura la conciencia humana no puede alcanzar su potencial más pleno, no puede producir otras creaciones intensas y hermosas. En este sentido, la oralidad debe y está destinada a producir la escritura. El conocimiento de esta última, es absolutamente menester para el desarrollo no sólo de la ciencia sino también de la historia, la filosofía, la interpretación explicativa de la literatura y de todo el arte; asimismo para esclarecer la lengua misma (incluyendo el habla oral) (ONG, 1987, p. 23).

Pelos dados fornecidos por Ong (1987), das aproximadamente três mil línguas que existiam nessa data da publicação do seu livro, só 78 possuíam algum tipo de literatura. Ao redor de 106 nunca foram plasmadas por escrito em algum tipo de literatura, enquanto outras não conhecem a escrita. O autor considera, no entanto, que quase não há cultura oral que não tenha consciência dos poderes da escrita.

O despertar do interesse pela oralidade tem vastos antecedentes. Alguns séculos antes de Cristo, o autor do livro do Antigo Testamento, conhecido pelo pseudônimo de Qoheleth (predicador), alude à tradição oral na qual se baseia sua escrita: “Y cuanto más sábio fué el Predicador, tanto más enseñó sabiduría al Pueblo; e hizo escuchar e hizo escudriñar, y compuso muchos provérbios. Procuró el predicador hallar palabras agradables y escritura recta, palabras de verdad” (Eclesiastés, 12: 9-10). Assim, as pessoas letradas reuniram em textos o que era falado na tradição oral. Acerca disso, desde a Antiguidade, a *Íliada* e a *Odisseia* têm sido consideradas como os poemas seculares mais inspirados, mais puros e mais exemplares da herança ocidental. Por mais de dois milênios, os estudiosos dedicaram-se ao estudo de Homero.

O classicista Milman Parry (1902-1935) conseguiu penetrar na poesia homérica. Antes dele, alguns outros trabalhos haviam pressagiado as conclusões de Parry, como o de Robert Wood (c.1717-1771), diplomata e arqueólogo inglês [...]“opinaba que Homero no sabia ler y que la capacidad de la memoria fué lo que le permitió producir esa poesia”(ONG, 1987, p.27). Mas foi Milman Parry (1928) que levantou por primeira vez, em uma tese de doutorado, a possibilidade de a poesia homérica ter sido, em primeira instância, construída de forma oral:

[...] virtualmente todo aspecto característico de la poesía homérica se debe a la economía que le impusieron los métodos orales de composición. Estos pueden reconstruirse mediante un análisis cuidadoso del verso mismo, una vez que prescindimos de las suposiciones acerca de la expresión y los procesos de pensamiento, profundamente arraigadas en la psique por muchas generaciones de cultura escrita (ONG, 1987. P. 29).

Segundo o consenso através dos séculos, Homero não era um poeta principiante, era considerado um “gênio” de nascimento, para quem a composição poética fluía naturalmente de sua mente. Era considerado um poeta excelso, consumado. No entanto, com os estudos e análises do tipo que fazia Parry, mostrou-se que repetia fórmulas, que Homero uniu partes pré-fabricadas do tipo que circulava na época. À medida que os estudos avançavam, se fez evidente que só uma pequena parte da “*Ilíada* e da *Odisseia*” não representava fórmulas ou partes delas. Parry teve que enfrentar o fato de que essa poesia tão boa era feita de fórmulas existentes e repetidas através do tempo. A verdade era que os gregos da época de Homero apreciavam o lugar comum; não só os poetas, como todo o mundo intelectual oral, dependiam da constituição do pensamento. “En una cultura oral, el conocimiento, una vez adquirido, tenía que repetirse constantemente o se perdía: los patrones de pensamiento formularios y fijos eran esenciales para la sabiduría y una administración eficaz” (ONG, 1987, p. 32).

No entanto, tudo mudou com o aparecimento da escrita. A nova maneira de armazenar o conhecimento não mais consistia em fórmulas a serem memorizadas de forma técnica, mas no texto escrito. Platão excluía, de sua república ideal, todos os poetas tradicionais que utilizavam o lugar comum porque se achava em um mundo novo e os considerava contraproducentes e antiquados.

Com o advento da escrita, o mundo tinha mudado e nada seria como antes. Eric Havelock, em seu livro *A musa aprende a escrever*, pontua:

Os textos que temos das peças gregas, quer trágicas, quer cômicas, carregam consigo muitos sinais de um importante factohistórico. O canto, a recitação e a memorização, por um lado (uma combinação cultural que podemos rotular convenientemente como oralidade), a leitura e a escrita, por outro (o hábito de uma cultura documental e letrada), começavam a colidir, embora a última não tenha, automaticamente, substituído a primeira (HAVELOCK, 1988, p. 34).

Segundo esse autor, a transição ocorrida entre a oralidade e a escrita foi sutil e progressiva. Como exemplo, escolhe uma passagem demonstrativa, dentre muitas opções, uma peça produzida por Eurípides, em 428 a.C. Na peça, uma mulher jaz morta, esticada no chão com uma tabuinha amarrada no peito. Seu amado desata a tabuinha e, enquanto lê,

exclama: “A tabuinha grita, grita em voz alta, vejam, vejam o que eu li no texto (em garrafais) – um canto que fala alto (VV. 877 – 880)”. “A musa da oralidade, cantora, declamadora, memorizadora, está a aprender a ler e a escrever – mas, em simultâneo, continua a cantar” (HAVELOCK, 1988, p. 34). A oralidade e a escrita têm algo em comum: o canto. Nesse momento de transição o canto une, traduz, comunica.

Esse tipo de estudos, diz Ria Lemaire (2000) tornou acessível e aceitável a abordagem direta das tradições orais que chegaram de diferentes formas e fazem com que se levem a sério os elementos textuais que poderiam ser indícios de oralidade. É o caso das composições medievais, que chegaram de navio junto com os colonizadores e que alicerçaram a literatura de cordel e a poesia popular do Nordeste.

Jerusa Pires Ferreira (1995), pesquisadora e autora de livros que abordam a temática da oralidade e sua passagem para a escrita, no seu texto *Matrizes impressas da oralidade*, relaciona essas matrizes impressas da oralidade:

[...] procurando mostrar que o Livro de Carlos Magno ou a famosa História do Imperador Carlos Magno, que circulou no Brasil em inúmeras e sucessivas edições, foi a matriz concreta e direta de um conjunto dos nossos folhetos mais tradicionais (FERREIRA, 1995, p. 45).

Dessa foram, tentou estabelecer parâmetros de uma poética da oralidade, apoiada no texto escrito/lido, acompanhando princípios e consequências das operações adaptativas realizadas nesses textos. Chama de “matriz impressa” o acervo de narrativas, enredos e situações que pareciam perdidos nos tempos, mas que aparecem, como por milagre, articulando-se e sustentando novas criações. Ao seu entender, para mergulhar nos fenômenos da oralidade e no mundo “fascinante da criação popular”, não se pode deixar de lado todo o circuito impresso:

A exemplo do que ocorreu na Europa, e em Portugal mais diretamente no nosso caso, houve no Brasil a força de impacto de editoras que popularizaram histórias, provenientes de repertório muito difundido no ocidente e que, divulgadas em brochuras, ancoraram em nossa ‘literacy’ tão oralizada e em nossa ‘pré-literacy’ que é também voz e gesto (FERREIRA, 1995. p.46).

Assim, esses textos funcionaram como ponto de apoio para as novas criações e como aval das numerosas tendências do imaginário popular. As editoras fizeram circular coletâneas de livros infantis com histórias “da carochinha”, “das mil e uma noites” e de autores de outros lugares, como o conto russo, que a autora apresenta no texto em questão.

O conjunto de obras que chegou ao Brasil, evidentemente, não era exclusivamente lusitano; era peninsular, pois se divulgou igualmente nos lugares da colonização espanhola. Encontram-se, na Espanha e nos países latino-americanos, traços da presença desse romanceiro, não raro das mesmas narrativas. Sabe-se que esse nome, cordel, obedece ao fato de os folhetos serem presos a um barbante – ou cordel – para serem expostos e divulgados (manuscritos ou impressos, depois que se difundiu a imprensa); na Espanha se chamavam *pliegos sueltos*, o que corresponde à denominação em português de “folhas volantes”. Eram vendidas nas feiras, nas romarias, praças ou ruas. Registravam acontecimentos do cotidiano, históricos e narrativas tradicionais. Esse acervo embarcou com os colonizadores e se fixaria no Nordeste como literatura de cordel.

Consta no compêndio do Ministério da Educação e Cultura (1973), *Literatura Popular em Verso*, que:

Enquanto não se difundiu a tipografia, é claro que foi essa a forma que encontrou a poesia popular para divulgar-se. Se os jograis, populares ou palacianos, cantando nas festas e animando o povo, constituíam como que a comunicação dessa poesia popular, claro que a forma de difusão se foi transformando de acordo com as próprias transformações do tempo. Numa população analfabeta, como deveria ser a portuguesa dos séculos medievais, a comunicação oral era o instrumento de difusão literária, fosse a literatura erudita, fosse a popular. Daí o fato de os poetas viverem em palácios ou em reuniões dizendo seus versos (MEC, 1973, p. 10).

O registro manuscrito era reservado aos eruditos, comumente realizado nos conventos, por sacerdotes e frades. Nesse contexto, a Igreja terá um papel importante na divulgação do acervo literário, tanto em prosa como em verso, até o aparecimento da imprensa. Os cantadores e os que sabiam ler constituíam o instrumento de comunicação das matérias contidas nos folhetos. Havia o hábito de leitura em grupo, em festas, feiras e tertúlias familiares.

No Nordeste brasileiro, esse costume vindo de Portugal encontrou-se com outro, vindo da África. Os escravos que chegavam ao Brasil tinham seus trovadores, como também o costume de se reunir em grupo para ouvir histórias narradas ou cantadas; não é de estranhar que os dois costumes se absorvessem, misturando-se e reformulando-se, fundando bases para os cantadores nordestinos.

Nas cantorias da literatura oral do Nordeste, encontramos dois tipos de poesia: a tradicional, que vai se repetindo e permanece na memória dos cantadores, e o repente, o verso construído no momento, face a face, que tem como argumento um fato momentâneo; este

último é o autêntico improvisado, conhecido também como desafio ou repente. Patativa do Assaré e Hernández ultrapassam a construção do cordel. São poetas populares que utilizaram a forma do cordel para ir além. Patativa esclarece de forma veemente – como já foi dito anteriormente – a distinção entre o que ele chama de “versejador” e o verdadeiro poeta que conta criando, inventando. Segundo ele, os cordelistas são versejadores que repetem o que viram e ouviram, ao passo que o verdadeiro poeta é um criador.

Tanto Patativa do Assaré, como José Hernández têm registros desse tipo de construção. O primeiro relata, em seus depoimentos, que utilizou a cantoria acompanhada de viola e até confessa que é mais fácil, que o ritmo e a cadência da música ajudam a pensar. É interessante registrar como é feita a composição poética por esse poeta da oralidade:

Muita gente num sabe como é que eu componho os meus poemas. Não é escrevendo! É... faço a primeira estrofe, deixo retida na memória. A segunda, do mesmo jeito; a terceira e assim por diante. Pode ser um poema de trinta estrofes! Quando eu termino, eu estou com todas elas retidas na memória, aí é que passa para o papel. Sempre fiz verso assim! [...] Toda vida eu criei assim, na imaginação. É. Eu tenho um pensamento muito fácil em todos os sentidos, sempre tive, viu? Fazia na mente, pensava a história, aquele quadro aí, ia contar ele todo em verso, bem, com toda espontaneidade, com toda graça, coisa assim... (CARVALHO, 2000, p. 13).

O poder da memória é extremamente desenvolvido nesses poetas cantadores. A prática de escutar e guardar, de criar e armazenar na mente, esse treino, repetido e incansavelmente exercitado aguça esse tipo de habilidade. A forma ritmada da poesia cantada ou declamada em voz alta e acompanhada de um instrumento logo é reconhecida pelo público e, assim, passa para a memória individual e coletiva: “é esse ato da palavra rítmica que ‘faz’, age, legitima; funda e refunda a comunidade”. (LEMAIRE, 2000, p. 94). Dessa forma, se consagra o espaço da vivência e da convivência.

Da mesma maneira, o irmão de Hernández, Rafael, relata algumas anedotas sobre a memória prodigiosa do autor, dizendo que gostava de mostrar esse atributo memorizando textos inteiros, catálogos e números; que sua atividade favorita, depois de terminada sua obra-prima, Martín Fierro, era percorrer esses lugares de encontro, como fogueiras em estâncias, reuniões nas quais ele pudesse cantar os versos incansavelmente, tudo guardado na memória.

O ritmo também é um recurso essencial no regime da oralidade, não só da improvisação poética e da transmissão da verdade, mas também do próprio ato da memorização. Contudo, precisa de um segundo recurso: a forma da narrativa. A observação

dessa forma de narrar levaria Havelock a dizer que “uma linguagem de ação, mais que uma reflexão, parece ser o pré-requisito para a memorização oral” (HAVELOCK, 1988, p. 94).

“Segundo Lemaire (2000), à coordenação linear dos eventos na narrativa oral acrescenta-se outra forma de coordenação, a da associação” (LEMAIRE, 2000, p. 106). A qualquer momento podem surgir, no meio da narrativa, elementos armazenados na memória que, de alguma maneira, têm a ver com a construção do momento e que ajudam a compor a realidade e a verdade através da declamação.

No começo desta pesquisa, pensava-se uma diferença essencial entre os dois autores, no caminho oralidade/escrita/oralidade. Os dois partem da natureza e da oralidade observadas na comunidade em que viveram. Mas, através das leituras feitas, descobriu-se controvérsias quanto a essa passagem. Enquanto Patativa cria na oralidade, há quem diga que Hernández escreveu primeiro, plasmando no papel o que foi escutado e observado, para depois declamar ou cantar. Outros estudiosos dizem que, quando o autor argentino levou os versos para o papel, já os teria improvisado e cantado nas reuniões com *los paisanos*, mas esses fatos não podem ser comprovados, já que não existem documentos ou entrevistas com informações esclarecedoras. Calcula-se, no entanto, que a construção de cada estrofe deva ter-se dado na mente para depois escrevê-la, o que resultaria em aproximação dos dois poetas.

Nas suas exaustivas pesquisas, Ria Lemaire (2009) considera o cordel um campo de estudo fascinante sobre os temas da oralidade e sua transição para a escrita. Sobre isso, ela escreve:

O estudo dessa poesia com os princípios da poética da oralidade trouxe uma nova visão dos poetas e da sua cultura, contra as elites seculares e ignorância de desprezo, atualmente pode gradualmente construir uma visão mais positiva que se baseia em uma compreensão real da sua arte, o seu gênio, a sua criatividade. Ele tem que ‘descobrir’ finalmente, em suas comunidades, como atuantes e jogadores habilidosos e inteligentes, pessoas criativas que, ao contrário da cultura de elite política, caracterizada por estratégias de marginalização e exclusão, aproveitou-se das novas tecnologias para tomar posse de sua própria maneira, adaptar-se às suas necessidades, às vezes de forma muito original (LEMAIRE, 2009, p. 9).

Para ela, o Martín Fierro teria sido gerado mais ou menos na mesma época do cordel no Brasil e teria as mesmas bases de oralidade. A linguagem do campo argentino, mais precisamente dos pampas, teria sido observada e até compartilhada por seu autor. Os versos saíram de sua mente e foram passados para o papel, igualmente a Patativa, que os criava e guardava na mente, os declamava primeiro, para depois levá-los ao papel. Nesse trânsito, a poesia perde; o texto entra em concorrência desigual, “sendo que ele chega na liça

empobrecido, desfeito do que constituía sua riqueza e a sua essência: a voz humana, um corpo que veicula o seu ritmo, o gesto, a empatia de um público co-criador” (LEMAIRE, 2000, p. 98). A musa aprendeu a escrever, mas nessa tarefa sai perdendo. Falta-lhe a voz e o corpo.

Para Zumthor (2010):

a voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença; ela modula os influxos cósmicos que nos atravessam e capta seus sinais; ressonância infinita que faz cantar toda matéria... (ZUMTHOR, 2010, p. 9).

Para este autor, toda linguagem é impensável sem a voz. A voz ultrapassa a palavra, ela não traz a linguagem, a linguagem nela transita. Nesse sentido, a voz de Patativa produz flexões e modulações, entonações e onomatopeias que a escrita não pode dar conta. Como traduzir a voz criadora de Patativa em seus ais, gemidos e pausas que completam o significado? Nele, há um fazer pela palavra e voz que, juntas, constituem uma ação criadora inalcançável pela escrita; sobretudo ainda por um ingrediente importante a acrescentar: o ritual que, somado à voz, ganha movimento, produzindo sentidos – o rito performático –. Sobre esse rito, Feitosa (2003) assevera que existe uma espécie de eficácia simbólica nesse diálogo entre a palavra proferida e a ação do enunciador. Patativa projeta-se, encolhe-se, agiganta-se, sussurra, finge, gesticula e solta gemidos e choros cênicos conforme cada palavra proferida. Há uma série de significantes e simbolismos nos rituais performáticos de Patativa do Assaré, os quais estão em toda sua obra, que bem poderia se chamar de “arquivo oral”.

Esse mesmo autor, Luiz Tadeu Feitosa (2003), falando sobre as declamações de Patativa – com quem teve o privilégio de conversar (e observar), em muitas das entrevistas feitas em vista de sua tese de doutorado– conta:

Engana-se quem pensa que Patativa se joga nessa empreitada comunicativa de modo inteiramente espontâneo. Ele sabe a que veio e estabelece as funções performáticas que lhe cabem e qual a que cabe a seus interlocutores (FEITOSA, 2003, p. 187).

Cada palavra, cada gesto, as entonações, flexões, o ritmo, tudo obedece a regras definidas. Prepara tudo com cuidado, tem peças organizadas segundo o tipo de público que comparece diariamente para visitá-lo em sua casa. Para os mais simples, ele gosta do improvisado, recitando quadras curtas e aludindo aos lugares originários das pessoas que se encontram na sala. Quando esses visitantes são autoridades ou intelectuais, espera que os temas das conversas partam deles, não arriscando improvisos nem brincadeiras com rimas.

Gosta de mostrar as nuances de sua poética, passando da “matuta” para a erudita. Um de seus poemas preferidos para essas ocasiões é “O inferno, o purgatório e o paraíso”:

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

Este Inferno, que temos bem visível
É repleto de cenas de ternura,
Onde nota-se o drama triste e horrível
De lamentos e gritos de loucura
E onde muitos estão no mesmo nível
De inteligência, desgraça e desventura,
É onde vive sofrendo a classe pobre
Sem conforto, sem pão, sem lar, sem cobre.
(CCCL. p. 43).

Assim, o poeta Patativa cuida de sua reputação, com zelo e responsabilidade e torna efetivo o que Zumthor (2010) assevera sobre *performance*, como sendo uma ação complexa pela qual uma mensagem poética, transmitida e percebida simultaneamente. Ainda considera: “[...] com efeito, a voz, não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena” (ZUMTHOR, 2007, p. 27).

Segundo ele, um certo número de realidades e valores aparece envolvido na prática da leitura literária, por isso atribui um lugar à performance. Para explicar melhor essa ideia, evoca uma lembrança que lhe é cara e que subjaz em tudo que ensinou sobre o assunto: uma experiência de sua adolescência, quando cursava os estudos secundários no subúrbio de Paris, no início dos anos 1930. Conta que, no percurso do colégio para casa, sempre enturmado com colegas, se encontravam com animadas apresentações de cantores de rua. Gostavam de ouvi-los e acompanhar o texto das canções, geralmente com finais muito fáceis de serem repetidos. Havia também “folhas volantes” com os textos que podiam ser comprados por alguns trocados. O que os atraía e prendia era o espetáculo.

Havia o homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que,

no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isso fazia parte da canção. Era a canção (ZUMTHOR, 2007, p. 28).

Passado o tempo, tentou ler os textos e cantar as canções, mas não bastava; percebera, em diferentes estágios, de forma intelectual ou não, que a forma da canção e da poesia podem se decompor, serem analisadas segundo às frases ou a versificação, à melodia ou à mímica do intérprete, mas todo esse trabalho nega a existência da forma, do contexto, que só é possível na performance.

Essa experiência de Zumthor, associada às poesias de Patativa do Assaré e José Hernández, leva a pensar no contexto, na *performance* de ambas as construções. Na casa de Patativa, com seus convidados diários, o poeta-ator, no centro da cena, declama as suas poesias ante esse público receptor que ajuda a compor a cena. Nas feiras e festas, com seus cantores e todo o cenário em volta, com o colorido das roupas, as comidas típicas e os vendedores ambulantes. No Martín Fierro, nas reuniões das estâncias, ao obscurecer, na entrada das noites frias do pampa, ao redor do fogo, com mate ou aguardente, *la guitarra y el cantor*, os ouvintes, peões do campo e patrões, todos juntos, acompanhando o verso ao compasso da música. Ou nas *pulperias*, homens de muitos lugares, bebendo e cantando, repetindo as estrofes compostas por aquele que conseguiu traduzir-lhes a alma. O Martín Fierro, quando conhecido pela gente do povo, ao ser adotado por cada cantor que repetia seus versos, agigantou-se, ganhou força e se propagou aos quatro ventos.

Ocorre pensar que, no caso do poeta nordestino, depois de sua morte, ninguém conseguirá jamais repetir a sua *performance*. Por mais que outros cantores tentem refazer seu jeito de poeatar, nunca será igual. A voz daquele poeta singular ficará guardada no silêncio do tempo. Do mesmo modo, com o desaparecimento do *gaucho*, o Martín Fierro tem sido repetido através dos séculos, no afã de se perpetuar essa identidade nacional construída no século XIX. Mas pouco ficou do contexto daquele tempo e da voz do poeta que conseguiu cantar como ninguém. No entanto, é bom lembrar que a *performance*, de qualquer jeito, modifica o conhecimento, é um meio de comunicação que marca. Ademais, Zumthor (2007) assevera que “a performance é o único modo vivo de comunicação poética [...] poderíamos, de forma mais mecanicista, dizer que é o único modo eficaz” (ZUMTHOR, 2007, p. 34).

Entre as diferentes formas de ler um texto literário, esse autor assinala que o texto poético, para ser percebido na sua plenitude, tem a necessidade profunda da presença de um corpo, de um sujeito que seja capaz de ouvir, ver, abrir-se aos perfumes, ao tato das coisas. “Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não, depende do sentimento que

nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer” (ZUMTHOR, 2007, p. 35). Quando o prazer não existe, ou cessa, o texto muda de natureza, é apenas a palavra como registro.

Dessa forma, com o corpo e a voz, a verdade circula na comunidade, compartilhada no saber que os poetas querem transmitir e, nessa vivência no corpo e na voz coletiva, insere-se na identidade social e cultural. Trata-se de, como Ria Lemaire explica tão bem:

[...] um público conhecedor, que reconhece as formas e os conteúdos poéticos escolhidos, aprecia os jogos com as estruturas formais e discursivas e sente um prazer imenso provocado pela repetição ritmada do saber tradicional, pela improvisação poética que os poetas constroem a partir dele. Comunidade que acredita, sem hesitação, na mensagem trazida pelo poeta, que veio testemunhar no presente sobre as coisas [...] Nesse sentido, a cantoria ainda é a palavra-verdade autêntica de que fala Michel Foucault, a palavra que é e existe no seio da comunidade, a que fait foi (lit.: faz fé), como a língua francesa permite dizer tão expressivamente (LEMAIRE, 2000, p. 95).

Que essa verdade está na poesia, é uma convicção absoluta de Patativa do Assaré. A sua preocupação maior é comunicar em versos aquilo que ele entende como “verdade”. Versejando ou poetando, o importante para ele é que as ações contadas sejam concretas, verdadeiras, tiradas da vida real, ilustrando a verdade dentro da história. Nas entrevistas, ele explica isso incansavelmente e, como exemplo, declama partes de suas mais famosas poesias, como Triste Partida – que Luiz Gonzaga tornou célebre:

Setembro passou, com outubro e novembro,
 Já tamo em dezembro,
 Meu Deus que é de nós?
 Assim fala o pobre do seco Nordeste,
 Com medo da peste,
 Da fome feroz.
 [...]
 Apela pra maço, que é o mês preferido
 Do santo querido,
 Senhô São José.
 Mas nada da chuva! Tá tudo sem jeito,
 Lhe fuge do peito
 O resto da fé.
 (IF, Triste Partida, p. 46).

Nesse poema, além de marcar a verdade da natureza e do tempo, o poeta cearense evidencia a verdade do sentimento decorrente das consequências dos ciclos naturais que definem as condições de vida do sertanejo. Assinala a voz desse elemento humano na

convivência com sua verdade histórica e filosófica. Da mesma forma, Martín Fierro é uma crônica rimada que faz parte da história rural e indígena. Apesar de tecerem-se dúvidas e hipóteses sobre a veracidade do poema, se os fatos contados foram anomalias esporádicas ou não, o certo é que Hernández foi um observador da realidade. O que escreveu corresponde à verdade; o poema é o traçado da organização política e social da conduta do habitante dos pampas argentinos daquela época.

Mucho tiene que contar
 El que tuvo que sufrir,
 Y empezaré por pedir
 No duden de cuanto digo,
 Pues debe creerse al testigo
 Si no pagan por mentir.
 (MF p. 93)

(...)
 Pero voy en mi camino
 Y nada me ladiará²³
 He de decir la verdá,
 De naidés soy adulón;
 Aquí no hay imitación;
 Ésa es pura realidá.
 (MF p. 94).

“*El gaucho Martín Fierro*” é o testemunho da idiossincrasia do *gaucho* do Rio da Prata, fruto do encontro do colonizador com o índio, que deve ser compreendido como um produto social descrito pelo autor. Este não precisou ser um erudito para retratar as desventuras do *gaucho* argentino, tanto como trabalhador do campo ou como soldado de fronteira, daqueles tempos no final do século XIX. Interessava a ele fazer uma denúncia social, propondo uma opinião rebelde, um protesto candente, evidenciando injustiças ao longo de 7.210 versos.

Yo he conocido cantores
 Que era un gusto el escuchar,
 Mas no quieren opinar
 Y se divierten cantando;
 Pero yo canto opinando,
 que es mi forma de cantar.

(...)
 De naidés sigo el ejemplo,
 Naide a dirigirme viene,
 Yo digo cuanto conviene

²³Nada o fará mudar o rumo.

Y el que en tal güeya se planta,
 Debe cantar, cuando canta,
 Con toda la voz que tiene.
 (MF p. 94-95).

São quatro as pautas do caráter de Hernández: militar, jornalista, político e poeta. Nas quatro transparece a necessidade de luta, de combate pelas armas na escrita e na política. *El gaucho Martín Fierro* irá se caracterizar como uma obra de luta, de acusação política, de defesa, de expressão de sua desconformidade com a norma. Segundo Martínez Estrada, *El Martín Fierro*, “es una sublevación. Lo feo que pinta encubre lo más feo que calla. No era lo más malo aquello que describía, sino lo más malo de lo que la censura patriótico-gentilicia le permitía decir” (ESTRADA, 2005, p.38). Não estará errado dizer que *Martín Fierro* é uma obra de enfrentamento contra a cultura e as letras, contra o homem urbano, contra a literatura do cânone, daquela civilização que havia se consolidado no final do século XIX, mas que era uma consolidação falsa. Tratava-se de proclamar que, ainda que tratada como de pouco valor, a literatura gauchesca era a única que estava ligada a terra e ao homem que nela habitava.

Quanto ao poeta Patativa, não consta em nenhum arquivo ou depoimento – dos que foram pesquisados para este trabalho – que tenha, em algum momento de sua vida, lido Karl Marx, para ser influenciado pela sua ideologia, mas o seu canto contém a estratégia da denúncia revolucionária abordada por Durval Albuquerque, que foi destacada neste texto. Patativa canta um sertão e um mundo em movimento, que muda porque tudo muda. Canta os problemas sem intenção de mostrar o sofredor, pois não quer despertar piedade com seu canto, muito menos revolta. Quer denunciar e chamar atenção para as injustiças e os descabros e quer chamar para a luta digna. Nunca afrontou as autoridades. Só quis dizer a sua verdade. Dizer a natureza implacável na terra ressequida, o sertanejo puro, trabalhador, resistente e sofrido, que às vezes quer fugir da sua sina buscando outras terras. Dizer as injustiças dos homens poderosos. Dizer os valores nos quais acredita e não cansa de pregar.

Ao dizer o sertão, ele quer dizer o sertanejo, quer dizer a natureza da terra onde nasceu e da qual brota sua arte poética em “A reforma agrara” é assim:

Era só o que fartava
 Deus fez a terra pra gente
 Prantá feijão, mio e fava,
 Arroz e toda semente,
 E estes latifundiario
 Egoísta e uzuraro
 Sem quê nem praquê se aposa,
 E nós neste cativêro
 Sendo agregado e rendero

Da mesma terra que é nossa.
(AC, p. 42).

Parece ter construído papéis sociais para si. Dentre eles, o de porta-voz de uma verdade social pela qual se mobiliza como intérprete. Assim, o compromisso de denúncia de sua poesia tem que ser levado em conta, já que ele faz isso – às vezes, de maneira direta e outras, de forma sutil – firmando uma identidade sociológica: “uma identidade formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade” (HALL, 1999, p.11). Trata-se de uma poesia que tem a função de protesto, de contestação, como no poema “A morte de Nanã”, no qual conta a morte de uma menina, a única riqueza de um casal, por causa da fome advinda da seca. É um poema triste, que toca o coração do leitor e que expõe desigualdade e descaso.

Eu vou contá uma históra
Que não sei como comece,
Pruquê meu coração chora,
A dô no meu peito cresce,
Omenta o meu sofrimento
e fico uvindo o lamento
de minha arma dilurida,
pois é bem triste a sentença
de quem perdeu na isistença
o que mais amou na vida.

Já tou véio, acabrunhado,
Mas inriba deste chão,
Fui o mais afortunado
De todos os fio de Adão.
Eu tinha grande riqueza:
Era uma querida fia,
Porém morreu muito nova.
Foi sacodida na cova
Com seis ano e doze dia.
Morreu na sua inocência
Aquele anjo incantadô,
Que foi na sua isistença
A cura da minha dô
E a vida do meu vivê.
Eu bejava, com prazê,
Todo dia, demenhã,
Sua face pura e bela.
Era Ana o nome dela,
Mas, eu chamava Nanã.

(...)
Mas, neste mundo de Cristo,

Pobre não pode gozá,
Eu, quando me lembro disto,
Dá vontade de chorá,
Quando há seca no sertão,
Ao pobre farta feijão,
Farinha, mio e arrôis,
Foi isso o que aconteceu
A minha fia morreu,
Na seca de trinta e dois.

Vendo que não tinha inverno,
O meu patrão, um tirano,
Sem temê Deus nem o inferno,
Me dexô no desengano,
Sem nada mais me arranjà.
Teve que se alimentá
Minha linda Nanã,
No mais penoso maltrato,
Comendo caça do mato
E goma de mucunã.

(...)
Quando ela via o angu,
Todo dia demenhã,
Ou mesmo o roxo beju
Da goma da mucunã
Sem a comida querê,
Oiava por dicumê,
Depois oiava para mim
E o meu coração doía,
Quando Nanã me dizia:
Papai, ô comida ruim!
(CCCL, p. 38).

É o retrato de uma época e de uma situação que descreve a luta e a pena de um pai. Este assiste a agonia de uma filha querida, morrendo por causa da escassez total e absoluta.

Nanã é o emblema da maioria das crianças da região, vitimadas pela seca e pelas políticas equivocadas. Corria o ano 1932, época marcada pela fome e pela miséria absoluta. São imagens extremamente fortes e tocantes. Assim é a poesia deste poeta sertanejo, que coloca na sua obra a experiência de toda uma vida, na qual se dedicou a observar e cantar como uma maneira de deixar sua marca, de se tornar eterno. É uma voz que se mostra, que anuncia e denuncia, que canta as alegrias e as tristezas, que não esconde as misérias, mas que festeja as belezas da natureza, dos homens e do universo.

Nesse ínterim, cabe analisar esses dois personagens, destacando-lhes algumas características comuns ou não, que fazem parte de suas identidades.

Martín Fierro invoca sua qualidade de cantor com dupla intenção. A primeira é uma vocação que orienta sua vida; a segunda, como um dom que exhibe com altivez e que faz parte de seu caráter altaneiro, já que essa qualidade é a melhor que ele tem. Esses dotes servem também para enaltecer-se como homem, pois as palavras passam um tom de arrogância. Assim, canta e anuncia:

Cantando me he de morir,
 Cantando me han de enterrar;
 Y cantando he de llegar
 Al pie del eterno padre
 Dende el vientre de mi madre
 Vine a este mundo a cantar.
 (MF p. 33)

(...)
 Y sepan cuantos escuchan
 De mis penas el relato
 Que nunca peleo ni mato
 Sino por necesidá
 Y que a tanta adversidá
 Sólo me arrojó el mal trato.

Y atiendan la relación
 Que hace un gaucho perseguido,
 Que padre y marido ha sido
 Empeñoso y diligente,
 Y sin embargo la gente
 Lo tiene por un bandido.
 (MF p. 35).

Seu orgulho está fundamentado na manifestação lírica de sua coragem, não no seu canto. Sua altivez e firmeza são qualidades pessoais mais que artísticas. A habilidade do canto é semelhante à outra qualquer; por exemplo, no manejo com a faca ou com o laço, com a diferença de que a primeira é uma habilidade inata, poderosa e duradoura, faz parte de sua

alma e de suas necessidades físicas, que não cansa nem pode provocar sua morte. Algumas estrofes mostram sua coragem e esse orgulho de ser valente:

Yo soy toro en mi rodeo
Y torazo en rodeo ajeno;
Siempre me tuve por gueno
Y si me quieren probar
Salgan otros a cantar
Y veremos quién es menos.

No me hago al lao de la güeya²⁴,
Aunque vengan degollando
Con los blandos yo soy blando
Y soy duro con los duros,
Y ninguno en un apuro
Me ha visto andar tutubiando.

En el peligro, Que Cristos!
El corazón se me enancha,
Pues toda la tierra es cancha,
Y de esto naides se asombre;
El que se tiene por hombre
Donde quiera hace pata ancha²⁵

Soy gaucho y entiéndanlô
Como mi lengua lo explica:
Para mí la tierra es chica
Y pudiera ser mayor;
Ni la víbora me pica
Ni quema mi frente el sol.

Nací como nace el peje
En el fondo de la mar;
Naides me puede quitar
Aquello que Dios me dio:
Lo que al mundo truje yo
Del mundo lo he de llevar.

Mi gloria es vivir tan libre
Como el pájaro en el cielo;
No hago nido en este suelo
Ande hay tanto que sufrir,
Y naides me ha de seguir
Cuando remuento el vuelo.

(MF, p. 34-35).

²⁴ *Güeya*: a forma coloquial é *huella* que significa pegada, em português.

²⁵ *Hacer pata ancha*:enfrentar o perigo.

Esses versos evidenciam a identidade desse gaúcho do final do século XIX, habitante dos pampas argentinos, que gostava de liberdade, valente como um touro e que não tinha medo de nada. Apesar de injustiçado pelo sistema de governo e pela sociedade que o discriminava e castigava, está bem claro que era um homem bom, pai de família e que a adversidade o levou a ser mau, fugir, matar e vagabundear.

Por sua vez, em Patativa, há poemas que falam de canto, trabalho, valentia e coragem, traços presentes em Hernández, como ilustrados anteriormente e coexistentes no poeta sertanejo:

Por ordem celeste
 Eu sou do Nordeste
 Sou cabra da peste
 De tudo aqui tem
 Canta o violeiro,
 Abóia o vaqueiro,
 E o bom sanfoneiro
 Toca o xemnhemhem.
 (AC, p. 68).

Essa estrofe de oito versos encerra um imenso espaço e o que nele se pode achar. Em primeiro lugar, a existência do divino, que manda e ordena tudo. O lugar é o Nordeste e dentro dele, um personagem valente e resistente, que nada teme e enfrenta qualquer coisa, sintetizado na expressão “cabra da peste”, que tanto pode ser violeiro, cantor, vaqueiro ou sanfoneiro.

Este poeta também registra mudanças na personalidade do sertanejo por causa das injustiças, como no seu poema “Meu avô tinha razão e a justiça está errada” (AC, 29). Ao longo de 31 estrofes, conta “como eu era de premêro / e como eu tô sendo agora”. O personagem em questão crescera ouvindo seu avô aconselhando: “Dizia: querido neto / escute bem o que digo / use da sinseridá / pruçê quem diz a verdade/ nunca merece castigo”.

Aconteceu então que, tentando dizer a verdade num mundo cheio de injustiça, ele teve muitas experiências ruins, como ser agredido pelos filhos de um “coroné” ladrão, que roubara a terra de um amigo. Também foi parar na prisão, por causa de dizer a Filisberta: “tú é jóia”. Assim, sempre que ele dizia a verdade, “depressa o côro caía”. Então, tomou a decisão: “Não vou mais dizê verdade / neste mundo de mardade / a mentira é quem manobra” Por causa de tanta injustiça, para poder viver nessa sociedade, teve que começar a mentir e desobedecer ao avô: “E hoje eu sô um vagabundo / e não inxiste no mundo / quem minta mais do que eu / as lição do meu avô / não tô mais obedecendo” (AC, p.29).

A injustiça parece ser o mote maior da poesia dos dois autores. Patativa se reconhece como Poeta Social. Sua obra encerra uma temática bem variada, mas os poemas de denúncia ocupam um lugar de destaque. Assim, ele chamou atenção e ficou famoso, subiu nos palcos com cantores famosos e se fez escutar. Quanto a Hernández, ao dizer o que todos calavam e não queriam ouvir, abre as portas para que os jornais e os “*Anales de la Sociedad Rural*” começassem a publicar denúncias e acusações em torno do que o poema proclamava. São ventiladas as condições de comandantes e soldados na *frontera*, tomam tudo de sua família que fica desamparada: os filhos por um lado, a mulher por outro.

Nessa situação, predomina o sentimento de solidão que deriva do estado de orfandade e de viuvez. Órfãs são as crianças, viúvos são os adultos. Decorrente dessa condição negativa surgem a miséria, a vida sem um lar, a noite, o medo, a barbárie indígena, os bens e a paz perdidos. São estados de privação – não por lembranças dos seres queridos, mas por um sentimento de estar só no mundo – sempre atentos e vivos em todos os personagens de Hernández. No capítulo XII, de *La vuelta*, o filho maior de Martín Fierro, canta também: “Recordarán que quedamos / sin tener donde abrigarnos / ni ramada ande ganarnos, / ni rincón ande meternos / ni camisa que ponernos, / ni poncho con que taparnos” (MF, p. 127). São versos que retratam o maior desamparo.

Martínez Estrada (2005) dedica uma sessão completa às injustiças, esclarecendo que “El estado nativo de injusticia que percibimos en el Martín Fierro no proviene de una perversión del sentido de la justicia, sino de la carencia de él” (ESTRADA, 2005, p. 637). A formação de advogados e juízes era feita de tal forma que esses profissionais saíam já *bribones*²⁶ das salas de aula. Atuavam como agentes eleitorais nos partidos, para assegurar o trunfo das listas oficiais. Acerca disso, o protagonista do poema de Hernández solta a voz para falar do juiz:

A mí el Juez me tomó entre ojos
 En la última votación-
 me le había hecho el remolón²⁷
 y no me arrimé ese día
 y él dijo que yo servía
 a los de la esposición.²⁸
 (MF, p. 40).

²⁶ Bribones: trapaceiros, espertos em ludibriar as pessoas.

²⁷ Remolón: preguiçoso.

²⁸ Esposición: oposição

Essa seria uma das razões de *las arriadas*, quando chegavam os soldados, fazendo varridas nas pulperias e outros locais de reuniões de gaúchos, separando os que, pelo seu juízo ou do juiz, eram vagabundos e deviam servir à pátria. Essa será a sorte de Martín Fierro e de todas as penúrias vividas na fronteira. Quando volta, só encontrará a *tapera* vazia e a desolação tomará conta do cantor.

No hallé ni rastro del rancho
Sólo estaba la tapera!
Por Cristo!si aquello era
Pa enlutar el corazón!
Yo juré en esa ocasión
Ser más maloque una fiera!
(MF, p. 55).

Nesse momento ocorre a segunda mudança de condição de vida, mas será a primeira vez que ele toma uma decisão a respeito de sua identidade, rompendo com os padrões de mansidão que até então o referenciavam. Ao voltar, ele carrega consigo outra carga de injustiças vivenciadas como soldado:

Y andábamos de mugrientos
Que al mirarnos daba horror;
Le juro que era un dolor
Ver esos hombres, por Cristo!
En mi perra vida he visto
Una miseria mayor.

Poncho, jergas, el apero,
Las prenditas, los botones²⁹
Todo, amigo, en los cantones
Jué quedando poco a poco;
Ya nos tenían medio loco
La pobreza y los ratones.

Y pa mejor hasta el moro
Se me jué de entre las manos;
No soy lerdo... pero, hermano,
Vino el comendante un día
Diciendo que lo quería
“pa enseñarle a comer grano”.

Afigúresé cualquiera
la suerte de este su amigo,
a pie y mostrando el umbligo,
estropiao, pobre y desnudo.
Ni con castigo se pudo

²⁹ Moedas de prata que usavam para enfeitar.

Hacerse más mal conmigo.
(MF, p. 47-48).

Logo será a vez de tornar-se desertor e, ao voltar a seu rancho e vê-lo despojado, viverá como um pária, fugindo das autoridades, dormindo em campo aberto “sin más abrigo que las estrellas”. Será a etapa mais escura de sua vida, porque cairá na cilada do destino de se fazer um matador. Frequentador das *pulperias*, beberrão e cantador, irá ao encontro de brigas de vida ou morte e também será cercado pela polícia. Com muitas vidas ceifadas, para carregar na sua consciência, achará um amigo, que abandona a tropa de soldados de polícia e passa para seu lado, ajudando-o a exterminar os desafetos. Juntos, fugirão para o *deserto*, para a difícil empreitada de viver em território indígena, conviver com os índios.

O capítulo VII descreve minuciosamente – utilizando quadras – a briga de Fierro com o Moreno. É muito forte a cena, que transborda realidade e sangue:

Y ya me hizo relumbrar
Por los ojos el cuchillo,
Alcanzando con la punta
A cortarme en un carrillo.

Me hirvió la sangre en las venas
Y me le afirmé al moreno,
Dándole de punta y hacha
Pa dejar un diablo menos.

Por fin en una topada
En el cuchillo lo alcé,
Y como un saco de güesos
Contra el cerco lo largué.

Tiró unas cuantas patadas
Y ya cantó pa el carnero
Nunca me pude olvidar
De la agonía de aquel negro.
(MF, p. 62).

Ao contrário de Hernández, pouco aparece, nos versos do sertanejo Patativa, a questão da bandidagem e do assassinato, que se sabe ter existido na época, na figura dos cangaceiros. Mas, ainda que não seja o tema preferido do poeta, escreve sobre isso em: “A festa da Maricota”, uma festa de casamento na qual aparece um cangaceiro que desafia o noivo, atirando um copo de cachaça na noiva, Maricota:

O cabra vinha coberto
Da tenda da perdição,

Eu reparei e tou certo
 que ele trazia na mão
 o mais pió dos fragelo
 Um rifle de papo-amarelo,
 e sem compaixão nem dó,
 Um feio punhá de um lado,
 e um grande lenço encarnado
 Amarrado no gogó.

(...)
 Seu moço! Ô que fuzuê!
 Foi um lelê dos maió
 Eu vi o cabra gemê
 Na pexêra do Loló.
 [...]
 Foi o maió alarido
 Tido gritava: ai, ai, ai!
 Muié chamando o marido
 Os fio chamando o pai,
 Só o diabo, certamente,
 Pode inventá de repente
 Um tão grande espaiafato.
 (CCCL, p. 56).

O poema tem 56 estrofes, chamadas décimas, e algumas sextilhas intercaladas. É um relato detalhado do casamento e do canto de um pássaro agoureiro que o cantor escutou logo de manhã, quando se dirigia ao local da festa; a entrada do cangaceiro acabou com a festa, embora não seja esclarecido se alguém morreu e como foi o desfecho, fora o cantor fugir, levando sua viola.

Fugir parece ser a sina de quem sofre e assim termina a primeira parte do livro de Hernández, quando o *gaucho* Martín Fierro se despede e quebra seu violão, vai embora para o deserto com seu amigo Cruz, porque não aguenta viver perseguido, sempre um fugitivo, se escondendo e precisando ser mau. Na estrofe 389, ele canta:

Ruempo – dijo – la guitarra
 Pa no volverla a templar,
 Ninguno la há de tocar,
 Por seguro ténganló;
 Pues naides há de cantar
 Cuando este gaucho cantó

Y daré fin a mis coplas
 Com aire de relación;
 Nunca falta um preguntón
 Más curioso que mujer
 Y talvez quiera saber
 Como fue la conclusión.
 (MF, p. 87).

Muitos críticos opinam que o poema deveria ter ficado por aí, porque o Martín Fierro que volta na segunda parte “no es ni la sombra del que se va”. O cantor da volta atemperou seus brios e pesa sobre ele uma maior responsabilidade, pois já não é mais aquele cantor descompromissado, que cantava nas *pulperias* e que se consolava com seu próprio canto. Agora ele canta com franqueza e veracidade, tem outro objetivo, conforme seu canto revela:

Brotan quejas de mi pecho,
 Brota lamento sentido;
 Y es tanto lo que he sufrido
 Y males de tal tamaño,
 Que reto a todos los años
 A que traigan el olvido.

Yo sé el corazón que tiene
 El que con gusto me escucha,
 He conocido aunque tarde
 Sin haberme arrepentido
 Que es pecado cometido
 El decir ciertas verdades.
 (MF, p. 95).

Em “la vuelta”, Martín Fierro transforma seu canto para dar conselhos e denunciar os descabros cometidos contra sua classe. Depois de encontrar seus filhos e o filho de seu amigo, passam um tempo juntos, cada qual contando suas penúrias e, na última noite, decidem separar-se, devido ao seu estado de pobreza, seguindo um rumo diferente, à procura de trabalho e sustento. Porém, antes da separação, um Fierro purificado pelo sofrimento aconselha os jovens, em versos que ocupam o capítulo XXXII e que começam assim: “y antes de desparramar-se / para empezar vida nueva /em aquella soledá / Martín Fierro com prudência / a sus hijos y al de Cruz / les habló de esta manera” (MF, p. 193). Esses versos ficaram famosos e, reproduzidos em pequenos quadros e outros tipos de materiais, enfeitaram por séculos as casas dos argentinos, que os aprenderam e deles se serviram para aconselhar outras gerações.

Un padre que da consejos
 Más que padre es un amigo;
 Así, como tal les digo
 Que vivan con precaución
 Naidés sabe en que rincón
 Se oculta el que es su enemigo.

Su esperanza no la cifren
 Nunca en corazón alguno;
 En el mayor infortunio

Pongan su confianza en Dios;
De los hombres, solo uno,
Con gran precaución, en dos.

Los hermanos sean unidos
Porque esa es la ley primera;
Tengan unión verdadera
En cualquier tiempo que sea,
Porque si entre ellos se pelean
los devoran los de afuera.

Procuren de no perder
Ni el tiempo ni la vergüenza;
Como todo hombre que piensa
Procedan siempre con juicio,
Y sepan que ningún vicio
Acaba donde comienza.

Como se pode entender a identidade desse *gaucho* que passa por tantas mudanças em sua vida? Martín Fierro é um habitante do século XIX e, nessa época, pouca importância se dava à identidade individual. A identidade nacional era a forma de referência, surgida da necessidade dos povos de se constituírem como nação, a partir de uma realidade construída por territórios imaginários, símbolos e signos, enfim, marcas identitárias comuns a uma dada cultura. Martín Fierro demonstra não se sentir parte desse ideário nacional. Antes, percebe-se apartado dele – um marginal, cuja voz e representação não são reconhecidos.

Considera-se, pois, que “as nações não surgem, mas são construídas”, como bem coloca Maria Helena Rouanet: “Assim, qualquer tentativa de se refletir sobre a questão do nacional deve ter presente que se trata de uma realidade culturalmente construída” (ROUANET, 1997, p. 6). Nesse processo de construção do nacional, é inegável o papel das artes, sobretudo da literatura do século XIX. As nações recém-independentes valeram-se da literatura como suporte ideológico para a construção e a sedimentação de emblemas da nacionalidade, dentro de um viés unificador, que alimenta a ideia de “comunidade imaginada”. Este é um termo utilizado por Benedict Anderson (2008) quando, na sua obra: *Comunidades imaginadas*, discursa sobre o tema:

Proponho a seguinte definição de nação: uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana. Ela é *imaginada* porque mesmo os membros da mais minúscula das nações, jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles (ANDERSON, 2008, p. 32).

Assim, uma nação existe quando pessoas de uma comunidade se consideram parte constitutiva dela e começam a agir tendo em conta as coisas que têm em comum. A língua portuguesa, no Brasil ou a das colônias espanholas, era uma delas.

Sobre esse aspecto, Anderson aduz que:

Existe um tipo específico de comunidade contemporânea que apenas a língua é capaz de sugerir – sobretudo na forma de poemas e canções. Tomemos o exemplo dos hinos nacionais, cantados nos feriados nacionais. Por mais banal que seja a letra e medíocre a melodia, há nesse canto uma experiência de simultaneidade. Precisamente nesses momentos, pessoas totalmente desconhecidas entre si pronunciam os mesmos versos seguindo a mesma música (ANDERSON, 2008, p. 203).

Isso, sem dúvida, remete aos versos de Patativa e de Hernández. Às feiras e romarias, no primeiro autor, e às *pulperias* e estâncias, no segundo. Pela língua e pelo amor à pátria³⁰, que só se perdem no túmulo, “restauram-se passados, imaginam-se companheirismos, sonham-se futuros” (ANDERSON, 2008, p.215).

Em relação a isso, no Brasil e na Argentina do século XIX, a independência política mobiliza nos intelectuais o desejo de contribuir para a fundação de uma identidade nacional e afirmação da literatura emergente. Essa questão aparece nos textos literários por diretrizes diversas, mas que convergem para um único objetivo: a busca de “um sentimento íntimo de seu tempo e de seu país³¹”. Para Zilá Bernd (2003), a questão não se resume em construir uma “identidade”, e sim, de interpretar diversos papéis através de múltiplas identificações.

O que buscam é provar que deve haver, em todo processo identitário, seja ele de natureza étnica, nacional, cultural ou religiosa, uma salutar dose de ambiguidade, de ambivalência, de aceitação da diversidade constitutiva de qualquer estado de sociedade (BERND, 2003, p. 27).

Assim, ao relacionar a identidade com a literatura, esta autora insiste na importância que tem a força dessas construções para resgatar as formas onde subsistem as culturas de resistência, matéria-prima da identidade cultural e da função político-social da literatura. No estabelecimento das identidades nacionais dessas sociedades constituídas ou imaginadas, a literatura teria, segundo esta mesma autora, a missão de fazer emergir os mitos fundadores da comunidade e de recuperar a memória coletiva. Passa, nessa intenção, a exercer somente a função que ela chama de sacralizadora, unificadora, tendendo, ao mesmo tempo, ao

³⁰ Segundo Anderson, esse amor à pátria seria gerado pelos apegos imaginados pela comunidade.

³¹ O trecho citado foi extraído do ensaio crítico *Notícia da Atual Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade*, de Machado de Assis, publicado em 1873, no periódico *Novo Mundo*, de Nova York.

monologismo, ou seja, que circunscreve a realidade a um único quadro de referências. A outra função, dessacralizadora, apresentada por ela, chegaria mais tarde, no Modernismo, para desmontar essa união, tanto na Argentina, como no Brasil. Nesse contexto, se insere a produção literária dos dois autores em estudo, ressignificando o particular, o singular dentro do geral, do plural.

Nessa vertente, Stuart Hall (1999) afirma que “a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural” e que “as identidades nacionais foram uma vez centradas, coerentes e inteiras, mas que estão sendo agora deslocadas pelos processos de globalização” (HALL, 1999, p. 49-50). Ao produzir sentidos sobre a nação, as culturas nacionais pretendem, através da identificação, construir identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas.

Seguindo a linha de pensamento de Hall, ao imaginarmos o Brasil e a Argentina do século XIX e em cada ambiente intelectual, em homens que procuravam uma produção interpretativa do verdadeiro representante da terra desbravada, descoberta e tomada, um ser autóctone nascido da junção de raças e sem referência ao estrangeiro, surge imponente a figura do caboclo, do mestiço, respectivamente. Nada de índios idealizados ou *criollos* educados na terra *mater*, reprodutores de literaturas espanholas ou lusitanas. O sertanejo e o *gaucho* – em períodos diferentes – frutos da mestiçagem da raça branca e do índio, se ofereciam dando a chave para as buscas desse ser original. As produções de dois escritores semialfabetizados, autores de textos que traduziam esse ser nacional procurado, estavam aí, à disposição de quem quisesse ler os versos dos poetas Patativa do Assaré e José Hernández.

Como, então, pode ser compreendida a identidade do *gaúcho*, diante da variabilidade por que passa ao longo da vida e como ente invisível no espaço literário? Como Eduardo Cunha sugere no seu livro “*Individuo singular plural*”, “Quem sou eu? E agora? (CUNHA, 2009, p. 56)”, como se ao *gaucho* coubesse essa pergunta na procura e afirmação de sua identidade. Talvez não esteja expresso no poema, mas as constantes transformações de seu ser indiquem essa busca incessante do ser e estar no mundo ante uma solidão avassaladora:

No tiene hijos, ni mujer,
Ni amigos, ni protectores,
Pues todos son sus señores
Sin que ninguno lo ampare
Tiene la suerte de un guey,
Y donde irá un guey que no are?

Su casa es el pajonal

Su guarida es el desierto;
 Y si el hombre medio muerto
 Le echa el lazo a algún mamón,
 Lo persiguen como a plaito
 Porque es un “gaucho ladrón”.

Vamos, suerte, vamos juntos
 Dende que juntos nacimos,
 Y ya que juntos vivimos
 Sin podernos dividir,
 Yo abriré con mi cuchillo
 El camino a seguir.

Y al campo me iba solito,
 Más matrero que venao
 Como perro abandonao,
 A buscar una tapera,
 O en alguna vizcachera
 Passar la noche tirao.
 (MF, p. 65-66).

As circunstâncias, feito tempestades, obrigam esse indivíduo a se curvar diante das diferentes situações, transformando seu caráter, vivendo como um bandido, desertor e até assassino, numa aventura errática, sem dimensão de futuro, incapaz de se reconhecer como indivíduo. Nessa época, quando Hernández compõe esse poema, não se conhecia ainda o sujeito descentrado e deslocado que seria compreendido no Modernismo. No século XIX, vivia-se sob efeito do Iluminismo, em que o sujeito era compreendido como:

[...] um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou “idêntico” a ele – ao longo da existência do indivíduo (HALL, 1999, p. 10-11).

Martín Fierro contraria esse sujeito iluminista considerado por Hall. Nem sequer pode ser um sujeito sociológico, porque não consegue interagir com a sociedade, nem se adaptar a ela. Pareceria um sujeito deslocado e sem um centro, em constante busca e angustiado por uma crise de identidade que ele nem imagina existir e não entende. Então, dedicará sua vida futura a lamentar-se, a denunciar e dar conselhos aos seus filhos – que por fim reencontra – e a quem queira escutar seu canto.

Zilá Bernd (2002), no artigo de sua autoria que leva o título *Enraizamento e errância: duas faces da questão identitária*, aduz:

A literatura, que é feita do entrecruzamento de linguagens, é um lugar privilegiado de construção/desconstrução de identidades, exercendo, em praticamente todas as culturas, a função sacralizadora de união da comunidade em torno de seus mitos fundadores, de seu imaginário ou de sua ideologia, contribuindo para solidificar os mitos de origem e do enraizamento e tendendo a projetar uma imagem homogênea de si própria. O texto literário pode ser, portanto, um poderoso agente ou pelo menos um excelente coadjuvante quando se trata de construção, expressão e solidificação de identidades de diferentes coletividades ou grupos etno-culturais (BERND, 2002, p. 36).

Eis aqui, nesse trecho do texto de Bernd, a explicação para a intrigante razão, discutida e criticada até a exaustão por críticos de todas as épocas a respeito da obra de Hernández. A pergunta que todos se fazem é: Qual pode ser a razão para que um *gaucho* delinquente, foragido, assassino, viesse representar o tipo argentino de fins do século XIX? Ele constituiu-se em um mito seguindo os passos de Ulisses e de Jasão. Segundo a autora, Ulisses simboliza o enraizamento, a volta à pátria e uma grande nostalgia pelo tempo passado, desde antes do exílio. Jasão, ao contrário, simboliza a errância, a vagabundagem, se projeta para o futuro e pensa nas aventuras que o futuro promete. A autora se detém na explicação do uso dessas metáforas: “O mito de Ulisses aponta para uma construção *identitária de raiz* única, ou seja, aquela que tende a constituir uma cultura ou uma nação coesa e homogênea, a enraizar-se e a imobilizar-se no mesmo” (BERND, 2002, p. 37). Ao tentar relacionar esses mitos, apontados por Zilá Bernd, ao livro de Hernández e sua personagem principal, poder-se-ia dizer que, em Martín Fierro, encontram-se os dois personagens do mito: o enraizamento de Ulisses, quando o *gaucho* volta em busca do que tinha deixado, sonhando com esse passado no qual era feliz, e a errância de Jasão, quando Fierro parte por vontade própria para o deserto, em busca de novas experiências e para fugir de um presente pesado e difícil de suportar.

Sobre isso, essa autora tem ainda o que dizer: “Aquele que parte não é nunca – em sua volta – o mesmo: na travessia há perdas, reterritorializações e transfigurações (BERND, 2002, p. 39)”. Na sua fuga para o deserto, Martín Fierro adentrará em um mundo desconhecido e viverá experiências nunca imaginadas. Reafirma-se então o que a autora diz a respeito das identidades:

O trabalho de construção/desconstrução das identidades não termina nunca, ficando em um estado de equilíbrio instável e não podendo ser transmitido; cada um deve fazer sua própria experiência de viagem de volta, para abrir-se à diferença, ao outro, para poder, assim, reencontrar-se consigo mesmo (BERND, 2002, p. 39).

Em sua viagem ao deserto, Martín Fierro volta, encontra seus filhos e tem a oportunidade de conviver com eles, dar conselhos e de refletir sobre sua vida passada, tentando justificar as suas ações. Hernández será acusado de deixar a obra inacabada, ou melhor, mal acabada, “será preciso que el lector coloque lo faltante” (MARTINEZ ESTRADA, 2005, p. 293). Pode ser que isso seja censurável para a literatura ou para a história, não para os estudos identitários que, certamente, concordam com que a identidade, antes de ser algo fixo, navega nas águas movediças do deslocamento.

O sertanejo, ao contrário de Martín Fierro e o gaúcho que ele representa, geralmente tem família, não vive só. O clima e o espaço geográfico o mobilizam, tirando-o do seu cotidiano labutar na roça e dos pequenos prazeres, para exilá-lo a lugares que ele não conhece. Precisa partir para sobreviver. É um desgarrar físico e psicológico que atinge profundamente a identidade desse caboclo. Sofrimento profundo de quem abandona tudo que tem, rumo a lugares desconhecidos, em situação de miséria, só para encontrar algum sustento para não perecer, ele e a família. Mas novos sofrimentos esperam por esses filhos da terra, que na primeira oportunidade – geralmente quando a chuva vem – voltam para o torrão amado.

Como já foi dito – *do gaúcho* – “as circunstâncias, feito tempestades, obrigam esse indivíduo a se curvar diante das diferentes situações, transformando seu caráter”. Dir-se-ia que, no caso do sertanejo, talvez seu caráter não mude, mas sim sua identidade. Patativa cantou a vida desse indivíduo, as alegrias e as tristezas, seu vaivém de lugar em lugar na busca da sobrevivência, suas desventuras e, acima de tudo, a injustiça sofrida, tentando mudar para melhor sua vida, com pequenas conquistas que ocasionaram câmbios significativos na realidade do sertão.

Por conseguinte, os dois poetas, Patativa do Assaré e José Hernández, em tempos e espaços diferentes e distantes, chamaram a atenção da comunidade, do país, dos escritores, dos governantes. Soltaram a voz vinda do recôndito de suas almas e se fizeram escutar, conquistando um lugar na Literatura Popular de seus países - um lugar de eternidade: o mundo das Letras.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Senhores poetas, Patativa do Assaré e José Hernández!

Antes de devolver os livros ao silêncio das prateleiras, preciso alargar minha voz para agradecer-lhes e falar sobre o que aprendi estudando suas obras. É a minha vez de dizer o que sinto e penso neste momento – ao qual Violeta Parra, mui apropriadamente, chamou de fecundo – em que as palavras se amontoam, precisando do auxílio da voz para explanar o que se encontra na mente. Como quem desfaz um novelo, fio a fio, entre poesias e teoria, na tessitura de um novo texto, urge a necessidade de concluir a pesquisa. Em diálogo ininterrupto, misturando os fios, aparecem Patativa e Hernández expondo seus mundos, formas de viver, alegrias, penas e amores. Assim me foi concedida a honra de conhecê-los, homens de outros tempos, personagens singulares que, por essa característica, foram escolhidos como representantes da identidade nacional de seus respectivos países, Brasil e Argentina.

No centro do tecido, a poesia dos senhores. Patativa, seu romantismo, que traspassa toda fala, me encantou, em particular quando se refere à natureza, e que se desfaz quando aborda o sofrimento, transmutado em denúncia e lamento. Não há revolta no seu texto, não há violência no sertanejo retratado nos seus versos. Há, sim, uma profunda tristeza que se encontra com a do *gaucho* do pampa argentino de um século anterior. A tristeza e o lamento que os une configura-se na semelhança mais importante das suas obras, o que leva ambos a denunciar abusos e a clamar por justiça.

Há violência no seu *gaúcho* Martín Fierro, e por certo essa seja a diferença central entre esse e o sertanejo. Não há nada de romântico nos seus versos, José Hernández, que passa para o leitor, com o mais puro realismo, cada aventura do personagem, que se atira com coragem em toda provação que a vida se lhe depara. Em determinado episódio, escolhe ser mau, provoca, agride seu semelhante e até mata com uma frieza fielmente retratada pela sua poesia. Deambula por sentimentos contrários, entre o ódio, a raiva, a culpa e o lamento.

No seu sertanejo, Patativa do Assaré, não há violência; apenas, possivelmente, indignação. Em particular, quando vê o que a própria natureza lhe impõe, tirando-o de sua terra natal – que lhe dá uma identidade – submetendo-o a seu pior martírio, que é emigrar para lugares desconhecidos, onde o aguardam novos e desconfortáveis desafios. Abandonado à própria sorte, quando percebe que ficar é perecer, se vê obrigado a partir.

Constatarei que a alegria e o orgulho do sertanejo, de pertencer a esse lugar chamado sertão, não são compartilhados pelo *gaúcho*. Ele habita o pampa. Esse fato é um mero acidente. Não conhece outro lugar. Quando, em futuro não muito longínquo, o pampa for invadido pela modernidade na lida do campo, ele simplesmente desaparecerá. Essa é sua sina. Do pampa que aquele *gaúcho* habitou, restará tão-somente, exceto o ruído das máquinas agrícolas, aquela mesma solidão sem fronteiras que assolava a alma simples daqueles bravos.

Vocês dois, poetas, têm uma intenção clara ao requerer para si o papel de instrumentos sociais, que atribuem a si próprios: o dever de levantar a voz – da qual a minha, neste momento, é apenas um frágil eco – em prol de seus irmãos e de toda uma classe, uma comunidade, que precisava ser escutada. Elegeram a Literatura Popular para poder fazer versos escutando a linguagem do povo; nessa linguagem, conseguiram interpretar o campesino, filho da terra dura e inóspita, fazendo-se entender por ele e por todos. Os leitores reproduziram esses versos e todos, alfabetizados ou não, uniram suas vozes em canto uníssono, chamando a atenção.

A oralidade foi o ponto de partida. Patativa, o senhor fez poesia com o linguajar próprio de sua gente, armazenando os versos na mente, enquanto cuidava da roça; em cada sulco feito com a enxada, foram nascendo e se formando os versos. Palavra a palavra, verso a verso, apareceram as estrofes, com esmero, com extremo cuidado na rima, porque verso sem rima “é como corpo sem arma e o coração sem amô” (CCCL, p. 19). A voz da ave que canta solta juntou-se ao corpo e as recitações ficaram famosas, temperadas por seus trejeitos, ritmo e encantamento. Mas seu olhar não ficou restrito à roça. Estudando e viajando, foi ampliando o universo de seu canto, que alçou outros voos. O que era oral se transformou em escrita. Por necessidade, para se fazer eterna, foi para os livros, que se multiplicaram feito as sementes de seu roçado.

Aprendi, com estudiosos do tema da oralidade, que os poetas nordestinos não são únicos nessa arte de poetar sem escrever. Através do tempo, investigando a história da literatura, muitos poetas fizeram o mesmo em outras partes do mundo, desde Homero – de quem fiz descobrimentos inusitados – passando por Hernández, até chegar a Patativa, muitos poetas construíram seus versos oralmente até aparecer a escrita. Mas poucos são os lugares que, como o Nordeste, se constituem em “laboratórios vivos” – como diz Ria Lemaire – para os quais confluem todas as etapas e modalidades, da oralidade à escrita, incluindo agora – no terceiro milênio – a internet e toda sua parafernália de avanços técnicos.

Apesar das controvérsias em torno da oralidade da sua poesia, José Hernández, acredito – como resultado da pesquisa realizada – que os seus versos nasceram na observação

e escuta, da sua convivência com pessoas analfabetas que cantavam, ao som da viola, algumas composições feitas por elas mesmas. Seu canto se uniu ao delas e vice-versa, criando alguns versos que, depois, em outra etapa de sua vida, iriam para o papel. Imaginou a saga de Martín Fierro, cujo personagem viria a traduzir a vida de todos os *gauchos* que habitavam o pampa daquele tempo, em finais do século XIX. Essa foi uma descoberta inusitada nos meus estudos, porque, na elaboração do projeto, com base em poucas leituras realizadas, afirmava veementemente que o senhor teria escrito os poemas primeiro, disseminando-se depois no canto de todos os admiradores que se sentiam interpretados nos versos. Não foi sem relutância que fui obrigada a mudar de opinião, depois de muitas leituras e averiguações. A mais clara e conclusiva pesquisa que chegou a meus olhos perscrutadores foi a de Ria Lemaire, teórica francesa que se debruçou no estudo do cordel nordestino, e também no seu Martín Fierro. No trabalho dessa autora, ficam abertas algumas questões, mas quanto à oralidade desse seu poema, não há dúvidas. Então, algo que considerava como a principal diferença entre os autores, resultou em uma semelhança. Também me surpreendi ao encontrar a figura do jagunço, provocador e bagunceiro, na sua poesia, Patativa, que parecia tão cheia de pacifismo e linearidade.

No primeiro capítulo, descortinei o sertão como espaço do sertanejo que recebe em cheio a influência do lugar onde habita. Toda a sua vida emerge e se movimenta em função da natureza que o deixa feliz ou que o açoita com brutalidade. Para entender a identidade desse indivíduo que o senhor caracteriza em seus versos, esse que, depois de uma longa caminhada, passou a ser representante da identidade nacional, realizei uma breve amostra através do tempo, de como a literatura ficou à procura de um personagem capaz de sintetizar, em si, toda uma classe, uma comunidade, depois uma região e, por fim, um país. Fui à busca de responder a uma questão em torno de como um caboclo, discriminado e tipificado em determinado período, foi capaz de se transformar em figura representativa do ser nacional. Surpreendente foi poder enxergar outro mestiço, igualmente discriminado, em outro lugar e no passado, que desempenhara o mesmo papel. Mais surpreendente ainda foi comprovar que, na literatura popular brasileira, como na argentina, também discriminada e minimizada, foram encontrados os personagens e a linguagem ideais para representar os dois países.

Nesse primeiro capítulo, foi apontada uma diferença substancial a respeito da influência do espaço e a forma de representá-lo. Patativa, sua descrição da natureza do sertão é minuciosa no seu esplendor, tanto na época das chuvas como na seca. Nela, o sertanejo é atingido pelo espaço e sua vida se desenrola em função dele. Já o senhor, José Hernández, não descreve o pampa do mesmo jeito que o poeta brasileiro. A figura central de seu texto é o

homem. Ele está em primeiro plano; no fundo, como cenário, abre-se a imensidão solitária da planície, que sua habilidade de escritor leva o leitor a senti-la como parte do *gaucho*. Trata-se de outra forma de descrição, que só pode entendê-la quem lê o poema do princípio ao fim. Enquanto na caatinga, a imensidão de terra plana é quebrada por alguma vegetação, ainda que sejam galhos retorcidos e secos, no pampa, a planície se estende livre, só pasto e um ou outro *ombú*³², fato que aumenta a sensação de solidão e silêncio.

Esse capítulo tem ainda uma terceira parte dedicada ao gênero gauchesco, que teve curta duração e se desenvolveu na Argentina, no Uruguai e no sul do Brasil³³, lugares onde viveu o *gaucho*. Jorge Luis Borges, Josefina Ludmer e Martínez Estrada me ajudaram a aprofundar nesse gênero e a compreender que tudo que se diz dele é válido para os dois poetas, o argentino e o brasileiro.

Segundo Borges (2005), os poetas gauchescos descobriram a fala do personagem central de suas obras e, desse modo, descortinaram o âmago desse indivíduo, sua voz, a sintaxe, sua alma, o que significou uma verdadeira revolução nessa época. Por seu turno, Ludmer (2002) também fala de revolução ao se referir à transgressão de fronteiras. Aponta para esse gênero a tarefa de apagar a separação entre literatura e não literatura, misturando ao novo o que se considera como universais da pátria, o registro oral, o que nunca foi escrito. Finalmente, Martínez Estrada (2005) destaca o caráter inovador do gênero gauchesco, cujos escritores faziam questão de ignorar tudo que vinha da Europa, e queriam utilizar a realidade do povo como matéria-prima de suas produções.

O lançamento do livro *Martín Fierro* coincidiu com campanhas de alfabetização e chegou até os lugares mais recônditos do campo, a bibliotecas que se multiplicavam e às *pulperias*, onde os homens se reuniam para conversar e beber *aguardiente*. É fácil imaginar cenas com os peões depois da labuta em torno de fogueiras acesas, escutando os versos do *Martín Fierro*, por alguém que sabia ler ou algum cantor acompanhado da viola. O grande sucesso obtido obedecia ao fato de que seu canto, Hernández, conseguia fazer sentido para

³² Árvore própria da região, com frondosa copa que fornece vasta sombra.

³³ A literatura gauchesca – um fenômeno passageiro na Argentina e no Uruguai – no Rio Grande do Sul, Brasil, graças ao culto das tradições populares campeiras, mantidas vivas nos Centros de Tradições Gaúchas (hoje presentes em muitos estados brasileiros, em particular, aqueles onde o êxodo rural forçou a formação de grandes populações do Rio Grande do Sul), é muito cultuada tanto na forma de pequenos contos orais, como, e particularmente, em longos poemas épicos, como foi o caso de “Tio Anastácio”, de Jayme Caetano Braun ou em autores mais importantes, como foi o caso de Simões Lopes Neto, com “Lendas do Sul” e “Contos Gauchescos”, de 1913 e 1926, respectivamente e, em particular, com os contos “A Salamanca do Jarau” e “O Negrinho do Pastoreio”, nos quais, partindo de uma inteligente exploração dos mitos folclóricos brasileiros, atinge o seu auge como narrador e como expoente dessa corrente.

aqueles homens simples, começando também a chamar a atenção de nomes importantes da Literatura que, querendo ou não, se viram obrigados a se interessar pela obra, devido ao grande estardalhaço que ela causava.

A sua arte poética, Patativa, também produzirá sentidos e chamará a atenção com sua linguagem matuta. Seus versos simples serão escutados por todos os cantos do Nordeste, primeiro, e depois, do Brasil, nas capitais e nas pequenas cidades, chegando aos ouvidos da gente do campo, também em tertúlias vespertinas ao redor de fogões, cozinhas e alpendres.

Dados da sua vida, poeta do sertão que leva apelido de passarinho, e da sua, poeta cantor dos pampas, são fornecidos sem intenção biográfica, no capítulo dedicado aos autores, com a finalidade de melhor entender o contexto de produção de suas obras. Apesar de viverem em séculos diferentes, suas biografias, têm pontos em comum, como a origem mestiça, a orfandade precoce, a pouca instrução e o esforço por aprender por conta própria; a memória prodigiosa (própria dos poetas da oralidade), a infância no campo e o interesse pela vida de seus semelhantes. O sertanejo e o *gaucho* declaram-se valentes. Algo que os assemelha é o orgulho de serem cantores, amplamente evidenciado nas suas poesias.

O capítulo 3 foi dedicado a temas como a Literatura Popular, a oralidade e a *performance*, mas procurei dar uma ênfase maior ao tema da identidade do seu sertanejo, Patativa do Assaré, e do seu *gaucho* Martín Fierro, José Hernández, que em tempos e espaços distintos, quando se pensava em identidades estanques, foram obrigados a vivenciar diversas mudanças.

O tema da identidade motivou este trabalho comparativo porque, habitante de dois países, me considero navegando nas águas flutuantes da identidade que muda a todo instante. Considero que a identidade fixa sempre foi uma utopia. Os indivíduos sofriam, às vezes, em todo o transcurso de sua existência, buscando algo inalcançável. Somente na segunda metade do século XX, com Stuart Hall e outros estudiosos interessados no tema, foi possível entender essa mobilidade e o sujeito fragmentado.

Homens que procuravam uma identidade fixa também buscavam, para a literatura, um personagem que reunisse em si, as características do ser verdadeiramente brasileiro ou argentino, que não remetesse a nenhuma cópia ou imitação do estrangeiro invasor. O sertanejo e o *gaucho* argentino se tornaram representantes dessa identidade tão procurada, mas somente por um tempo. Logo esses mesmos homens seriam atingidos por mudanças que, com o advento da pós-modernidade, acontecem cada vez com maior velocidade.

O tema da identidade é extremamente movediço e não se fecha em um único estudo. Este trabalho significa apenas um olhar comparativo de dois poetas que se atreveram a cantar

as aventuras e desventuras de seus personagens mestiços e autóctones que, por acaso, por obra do destino, se converteram em representantes da tão procurada identidade nacional.

Deste modo, fecho os livros de páginas amareladas e guardo as suas obras, queridos poetas, que me acompanharam neste percurso. Devolvo-os ao seu lugar sagrado, onde podem descansar em sono eterno. Espero que o meu esforço em fazer este trabalho desperte o interesse de outras mentes ávidas por conhecimento e que suas mãos curiosas se disponham a acordá-los outras vezes. Que se cumpra um dos objetivos que culmina este trabalho e que, entre outros, motivou esta investigação: estabelecer um diálogo entre academias brasileiras e argentinas, em um salutar intercâmbio internacional, possível graças a contatos que foram estabelecidos ao longo da pesquisa.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**.5.ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- AMADO, Janaína. **Região, Sertão, Nação**. In: Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol.8 n° 15, 1995, p. 145-151.
- ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ASSARÉ, Patativa do. **Aqui tem coisa**.São Paulo: Hedra, 2004.
- _____. **Inspiração Nordestina**: cantos de Patativa. São Paulo: Hedra, 2005.
- _____. **Ispinho e Fulô**. São Paulo: Hedra, 2005.
- _____. **Cordéis e outros poemas**. Fortaleza: Edições UFC, 2008.
- _____. **Cordéis e outros poemas**. Fortaleza: Edições UFC, 2008.
- _____. **Cante lá que eu canto cá**: filosofia de um trovador nordestino. 16 ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- AYALA, Maria Ignez Novaes. **No arranco do grito**: aspectos da cantoria nordestina. São Paulo: Ática, 1988.
- BERND, Zilá. **Enraizamento e errância**: duas faces da questão identitária. In: SCARPELLI, Marli Fantini & DUARTE, Eduardo de Assis (orgs.). Poéticas da diversidade. Belo Horizonte: UFMG/ FALE: Pós-Lit, 2002.
- BERND, Zilá. Literatura e identidade Nacional. 2.ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- BORGES, Jorge Luis. **El Martín Fierro**. 1. ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.

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

CÂNDIDO, Antônio. **Brigada Ligeira**. São Paulo: Martins, 1961.

_____. **Literatura e sociedade**: Estudos de Teoria e História Literária. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CARELLI, Mario; GALVÃO, Walnice Nogueira. **Le roman brésilien**: une littérature anthropophage au XX^e siècle. Paris: PUF, 1995.

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

CHAVEZ, Fermin. **Historia y antología de la Poesia Gauchesca**. 1 ed. Buenos Aires: Margus, 2004.

CHIAPPINI, Lígia. Martín Fierro e a cultura gaúcha no Brasil. In: LOIS, Élida; NUÑEZ, Angel. **Martín Fierro, Edição Crítica**. 1 ed. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Caracas: ALLCA XX, 2001.

CUNHA, Eduardo Leal. **Indivíduo singular plural**: a identidade em questão. Rio de Janeiro: 7 letras, 2009.

DEBS, Sylvie. **Cinema e literatura no Brasil**: os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

DONGHI, Halperin. **José Hernández y sus mundos**. 1 ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2006.

ESTRADA, Ezequiel Martínez. **Muerte y transfiguración de Martín Fierro**: ensayo de interpretación de la vida argentina. 4 ed. Rosario: Beatriz Biterbo, 2005.

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

FERREIRA, Jerusa Pires. Matrizes Impressas da Oralidade. In: BERND, Zilá & MIGOZZI, Jacques (orgs.). **Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1995.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

_____. **The work of representation**. In: HALL, Stuart (org.) Representation. Cultural representation and cultural signifying practices. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University, 1997.

HAVELOCK, Eric A. **A musa aprende a escrever**. Reflexões sobre a oralidade e a literacia da Antiguidade ao presente. Trad. Maria Leonor Santa Bárbara. 1 ed. Lisboa: Gradiva, 1996.

HERNÁNDEZ, José. **Martin Fierro**. Buenos Aires: Editorial Losada, 1958.

_____. **Martin Fierro**. 23.ed. Buenos Aires: Editorial Losada, 1986.

KHATIBI, Abdelkebir. **Maghreb puriel**. Paris: Denoël, 1983.

LEMAIRE, Ria. **Passado-presente e passado-perdido: transitar entre oralidade e escrita**. In: Revista *Letterature d'America*. Roma: Facoltà di Scienze Umanistiche dell' Università di Roma "La Sapienza", 2000.

_____. Textes canoniques entre oralité et écriture: nouvelles filiations/nouvelles approches. In: **Escritural: écriture d'Amérique latine**. n. 2, Poitiers/FR: CRLA-Archivos, dez./2009. Disponível em: <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL2/ESCRITURAL_2_SITIO/PAGES/Lemaire.html> Acesso em: 03/06/2013.

LINS, Daniel Soares. Como dizer o indizível. In: LINS, Daniel, (org). **Cultura e subjetividade: saberes nômades**. Campinas, SP: Papirus, 1997.

LUDMER, Josefina. **O gênero gauchesco**: um tratado sobre a pátria. Trad. Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2002.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 2 ed. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Ed. VERJ, 2003.

MEIRELES, Cecília. Antologia poética. São Paulo: Editora do autor, 1963.

ONG, Walter J. **Oralidad y escritura**: tecnologias de la palabra. Trad. De Angélica Scherp. México: FCE, 1987.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**, 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PICCHIO, Luciana Stegano. **La littérature brésilienne**. Paris: Presses Universitaires de France, 1981.

PRIETO, Adolfo. **El discurso criollista em la formación de la Argentina moderna**. 1 ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2006.

ROUANET, Maria Helena. Pensando as noções: pensando a nação. In: ROUANET, Maria Helena (Org.). **Nacionalidade em questão**. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

SANTANA, Ady Sá Teles. Rotas do Sertão: Patativa do Assaré e Euclides da Cunha entre identidade e representação. Feira de Santana – UEFS Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural.

VAZ GALVÃO, Araken. **Considerações sobre a palavra gaúcho**. Valença: Blog pessoal; 2012. Acesso em: 11 Jun. 2013. Disponível em: <https://arakenvaz.blogspot.com.br/>

WOODWARD, Kathryn. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org) **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 10.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Introdução à poesia oral.** Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.