

Universidade Federal de Goiás

Daniele de Lima da Silva

O imaginário do sertanejo nordestino na poesia  
de Patativa do Assaré e na mídia:  
uma análise comparativa

Goiânia – GO, Brasil

2018

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR  
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE  
GRADUAÇÃO NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio do Repositório Institucional (RI/UFG), regulamentado pela Resolução CEPEC nº 1204/2014, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

**1. Identificação do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (TCCG):**

Nome completo do autor: *Damicle de Lima do Silva*

Título do trabalho: *O imaginário do sertanejo nordestino na poesia de Patativa do Assaré e na música. Uma análise comparativa*

**2. Informações de acesso ao documento:**

Concorda com a liberação total do documento  SIM  NÃO<sup>1</sup>

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF do TCCG.

  
\_\_\_\_\_  
(Nome completo do autor)<sup>2</sup>

Ciente e de acordo:

\_\_\_\_\_  
(Nome completo do orientador)<sup>2</sup>

*Claudemilson Braga*

Data: 14 / 12 / 18

<sup>1</sup> Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Versão abril de 2018

<sup>2</sup> As assinaturas devem ser originais sendo assinadas no próprio documento, imagens coladas não serão aceitas.

Universidade Federal de Goiás

Daniele de Lima da Silva

O imaginário do sertanejo nordestino na poesia de  
Patativa do Assaré e na mídia:  
uma análise comparativa

Monografia apresentada à Faculdade de In-  
formação e Comunicação da Universidade Fe-  
deral de Goiás, Câmpus Samambaia, como  
parte dos requisitos exigidos para obtenção  
do grau de Bacharel em Relações Públicas.

Orientador: Prof. Dr. Claudomilson Braga

Goiânia – GO, Brasil  
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do  
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Lima da Silva, Daniele

O imaginário do sertanejo nordestino na poesia de Patativa do  
Assaré e na Mídia: [manuscrito] : Uma análise comparativa / Daniele  
Lima da Silva. - 2018.

CIX, 109 f.

Orientador: Prof. Dr. Claudomilson Braga.

Trabalho de Conclusão de Curso Stricto Sensu (Stricto Sensu) -  
Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Informação e  
Comunicação (FIC), Comunicação Social: Relações Públicas, Goiânia,  
2018.

Anexos.

1. Imaginário. 2. Poesia Popular. 3. Mídia. 4. Patativa do Assaré.  
5. Comunicação. I. Braga, Claudomilson, orient. II. Título.

CDU 659.4

DANIELE DE LIMA DA SILVA

**O IMAGINÁRIO DO SERTANEJO NORDESTINO NA POESIA DE PATATIVA DO  
ASSARÉ E NA MÍDIA: UMA ANÁLISE COMPARATIVA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado para obtenção de Grau de Bacharel em Relações Públicas à Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás, sob a orientação do professor Dr. Claudomilson Braga.

Aprovado em 05 / 12 / 18



Prof.<sup>a</sup> Dr. Claudomilson Braga  
Faculdade de Informação e Comunicação/Universidade Federal de Goiás  
Orientador



Prof.<sup>a</sup> Dra. Gardene Leão  
Faculdade de Informação e Comunicação/Universidade Federal de Goiás  
Avaliadora

# AGRADECIMENTOS

Minhas palavras de gratidão, para todas as pessoas que contribuíram direta ou indiretamente para este estudo. Em primeiro lugar, gratidão aos meus pais, Teresinha e Grigório que representam o heroísmo nordestino. Gratidão por todo o trabalho, dificuldade e a saga em se mudar para o estado de São Paulo, onde os filhos teriam uma vida melhor, resultaram nesse trabalho. Sem vocês, não haveria incentivo a estudar e transformar a realidade social através do conhecimento.

Aos meus irmãos, Daiane e Davi, personificações do amor mais puro e cumplicidade. Gratidão por todo apoio, mesmo que a distância. Este estudo é fruto do sacrifício da saúde, por isso agradeço e dedico a vocês.

Professores queridos, Claudomilson e Lutiana, pela paciência e inspiração. Obrigada pelos ensinamentos, palavras de incentivo e ajuda. A todos os participantes do núcleo de estudos de linguística e imaginário da Faculdade de Letras, por todos os encontros e discussões.

Amigos e família goiana, Mariana, Jeferson, Henrique, Lilianne e Geovanna, a amizade que me ajudou a prosseguir em diversos momentos. Gratidão por todos os dias que compartilhamos. Agradeço também ao Rodrigo, por todo carinho, paciência e auxílio durante esse período.

Por fim, agradeço ao povo nordestino, em especial Patativa do Assaré por me influenciar na leitura, escrita e estudo da poesia.

## RESUMO

A cultura e a história do sertanejo nordestino apresentam-se como pautas relevantes na mídia e na própria memória popular, por meio da poesia. Porém, cada meio aborda de diferentes formas assuntos semelhantes, devido ao imaginário presente. Portanto, este trabalho tem como objetivo perceber o imaginário presente na representação do sertanejo nordestino a partir de duas visões distintas: um poeta nascido e residente do sertão e do discurso midiático. A partir disso, foi possível enxergar de forma aprofundada como os discursos são construídos na poesia popular e no que tange a informação, e quais disparidades elas podem revelar. Para isso, foi feita uma revisão bibliográfica com os principais autores da mídia, poesia popular e imaginário, tais quais Durand, Patativa do Assaré e Charaudeau. Tal estudo pode perceber algumas semelhanças e diferenças entre as amostras analisadas. Porém, o caráter diurno e o mito do herói, prevalece nas raízes míticas dos discursos vistos.

**Palavras-chave:** Imaginário; Poesia Popular; Mídia; Patativa do Assaré; Comunicação.

# ABSTRACT

The culture and history of the northeastern of Brazil are show much importants on the media and the popular memorie, inside the poetry. Nevertheless each vehicle of communication works with differents ways the similar subjects, due the imaginaries. Therefore, the goal of this work is realize the imaginary in the representation of the northeastern of Brazil through of two different visions: a poet born and living in the *sertão* and media discourse. or this, a bibliographical revision was made with the main authors of the media, popular and imaginary poetry, such as Durand, Patativa do Assaré and Charaudeau. Such study may perceive some similarities and differences between the samples analyzed. However, the diurnal character and the myth of the hero prevails in the mythical roots of the speeches seen.

**Keywords:** Imaginary. Popular Poetry. Media. Patativa from Assaré; Communication.

# SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO . . . . .	10
1	POESIA POPULAR . . . . .	14
1.1	A história da poesia popular . . . . .	15
1.2	A literatura de Cordel . . . . .	25
1.3	A poesia popular no Ceará: Patativa do Assaré . . . . .	28
2	A MÍDIA . . . . .	33
2.1	Teorias da comunicação: formas de perceber a mídia . . . . .	33
2.2	A mídia e as formas simbólicas . . . . .	37
2.3	O discurso da mídia . . . . .	40
3	O IMAGINÁRIO . . . . .	44
3.1	O trajeto antropológico . . . . .	45
3.2	O regime diurno e o regime noturno . . . . .	48
3.3	O mito e a mitocrítica . . . . .	50
4	METODOLOGIA . . . . .	55
4.1	Pesquisa Qualitativa . . . . .	55
4.2	Amostra . . . . .	56
4.3	Análise de Discurso . . . . .	58
4.4	Mitocrítica . . . . .	59
5	ANÁLISES DE DISCURSO . . . . .	60
5.1	Poesia: A triste partida . . . . .	60
5.2	Poesia: Cante de lá que eu canto de cá . . . . .	65
5.3	Mídia: O drama da seca se repete . . . . .	70
5.4	Mídia: O poeta popular e a escrita . . . . .	75
6	ANÁLISE MITOCRÍTICA . . . . .	77
6.1	Poesia: A triste Partida . . . . .	77
6.2	Poesia: Cante de lá que eu canto de cá . . . . .	80
6.3	Mídia: O drama da seca se repete . . . . .	82
6.4	Mídia: O poeta popular e a escrita . . . . .	84
7	ANÁLISE COMPARATIVA . . . . .	86
7.1	Mídia e poesia: Dois olhares . . . . .	86

8	CONSIDERAÇÕES FINAIS . . . . .	88
	REFERÊNCIAS . . . . .	91
	ANEXOS	94
	ANEXO A – A TRISTE PARTIDA . . . . .	95
	ANEXO B – CANTE LÁ, QUE EU CANTO CÁ . . . . .	99
	ANEXO C – UM SÉCULO DEPOIS, O DRAMA DA SECA RETRATADO NO LIVRO ‘O QUINZE’ SE RE- PETE . . . . .	104
	ANEXO D – EM VISITA A PETROLINA, POETA CHICO PEDROSA FALA DA RELAÇÃO COM A ES- CRITA . . . . .	107

# INTRODUÇÃO

O sertanejo nordestino representa a parte da população brasileira localizada entre o norte de Minas Gerais e as zonas do interior da Região do Nordeste, que compreende os estados da Bahia, Piauí, Pernambuco, Paraíba e Ceará. A palavra sertão, vem do termo “desertão” usada pelos portugueses para se referirem as características de secura e aridez da paisagem.

A região sempre foi marcada historicamente por conflitos relativos a fixação de terras e conhecida por seu clima ausente de chuvas com terras inférteis. Devido a esses pontos, a vida dos nordestinos, nessa localidade semiárida era repleta de complicações devido as condições adversas: secas periódicas, vegetação escassa e desigualdades sociais profundas. A área era composta basicamente pelos grandes proprietários de suas terras e gado, estruturados socialmente e politicamente. Já em contraste a essa realidade viviam os sertanejos, lutando pela sobrevivência em meio a seca, os quais, garantiam sua baixa renda através de cuidar do gado e plantações e preparação do charque.

Diversas secas extremas atingiram a região, uma das mais severas iniciou-se em 1979 e perdurou cinco anos, a qual matou cerca de 3,5 milhões de pessoas devido a desnutrição e enfermidades que assolavam milhares, dentre esses, muitas crianças. Em meio a tamanhas dificuldades, muitos nordestinos se viam obrigados a procurarem condições melhores de vida em outros estados do Brasil. Existem registros de imigrações desde o século XVI e esse fenômeno era causado principalmente devido a falta de chuva que resultavam em longos períodos de seca, seguidos de fome, sede, doenças e até mesmo mortes. Atualmente, a transposição do rio São Francisco representa uma medida paliativa para a situação do sertão brasileiro. Mas, infelizmente, as disparidades sociais e econômica entre as regiões do Brasil continuam.

Em meio a luta diária, a música, a cultura, o cotidiano e estilo de vida do sertanejo foram imortalizadas na poesia e na prosa brasileira. Além disso, as dificuldades passadas pelo povo nordestino, bem como sua história e vivência são alvo de reportagens, matérias jornalísticas, entrevistas e documentários, os quais são realizados por grandes emissoras de TV e também produtoras de cinema independentes. Assim, o sertanejo nordestino é retratado através de diversos olhares, por mídias distintas, locais ou externas ao sertão. Seria relevante, então, compreender a forma que o sertanejo é representado na poesia popular brasileira e quais aspectos imagéticos e complexos ele está inserido por um autor que também se enquadra nesse perfil. Quais as revelações que a linguagem popular mostra sob a ótica desse autor o qual se identifica com o eu-lírico e quais diferenças existiriam entre representações escritas feitas de uma pessoa alheia a esse convívio (matérias jornalísticas)? Como a história dos nordestinos passa a ser representada através dos versos poderá exibir acerca da maneira que eles se sentem perante à sociedade? Tais e outros questionamentos

podem ser respondidos através de uma análise de discurso atrelada a mitocrítica das obras, a fim de contrastar com uma mesma análise pontual da mídia sobre a representação dos sertanejos nordestinos. Ou seja, um contraste mais explícito por meio de um confronto entre uma visão de ser um sertanejo nordestino sobre essa realidade e de uma matéria escrita por alguém alheio a ela.

Estudar e analisar o discurso e a percepção do imaginário do sertanejo nordestino presentes na poesia popular de Patativa do Assaré (Antônio Gonçalves da Silva) comparada a mesma percepção através da análise feita na mídia (matéria jornalística) adveio de uma enorme paixão pela poesia popular nordestina através de meus pais, os quais nasceram na mesma cidade de um dos maiores poetas populares brasileiros: Patativa do Assaré. Os seus versos, rimas e estrofes me transportaram, e fazem isso até hoje, a um mundo que parecia tão próximo a mim, mas o qual, eu de fato, jamais teria contato direto. Sua escrita, seu canto e sua dor me lembraram todas as histórias que meus pais e meus avós contavam para mim, que sempre envolviam: a fome, o sentimento de lutar pela sobrevivência e a dor de ver filhos e irmãos partirem tão cedo. A poesia de Patativa mesmo que dura, é doce e leve, mostra certa inocência em relação a realidade fora do sertão e a esperança de uma vida digna, essas e outras características de sua escrita encantam pessoas de muitos lugares do país.

O poeta e cancionista popular escreve a história de muitos brasileiros e traz um olhar poético de um sertanejo nordestino acerca do existir no nordeste do país, em que muitos apenas têm contato através de jornais ou televisão. Seria interessante então, poder analisar e comparar como o imaginário nordestino se manifesta nessas duas plataformas distintas: poesia popular e escrita jornalística.

A poesia popular de um nordestino é uma maneira bastante peculiar a qual podem ser inseridas diversas deduções lógicas e com isso, obter diferentes visões sobre aquilo que rodeia o meio o qual o escritor se inspirou para as suas criações. Seria de muita significância a possibilidade de enxergar esses escritos a partir dos arquétipos de herói (que o autor impõe em seus conterrâneos), do imaginário nordestino e comparar tais considerações com matérias jornalísticas impressas pontuais a respeito da temática.

Dessa forma, alheios ou não a realidade do Nordeste, seria possível enxergar tal trajetória de vida de maneiras mais específicas e compará-la com a mais usual através da mídia. Todo brasileiro necessita entender essas vivências que tanto contribuem para a cultura nacional. Estudá-las e decifra-las é uma oportunidade de se fazer conhecer o descaso e seca a qual o Nordeste se encontrou por longos períodos e depara-se com essa realidade até os dias atuais.

Portanto, o presente trabalho tem como objetivo geral perceber o imaginário do sertanejo nordestino e os arquétipos de herói em poemas selecionados do autor Patativa do Assaré (Antônio Gonçalves da Silva) e estabelecer um contraste com a representação na mídia (matéria jornalística). Para isso, os objetivos específicos são: Considerar a análise de

discurso na leitura dos textos; realizar a mitocrítica a partir das leituras; associar aspectos dos poemas com Imaginário e comparar tais percepções com a representação pontual do sertanejo nordestino na mídia (matéria jornalística).

A metodologia que será utilizada para a construção da presente pesquisa fará uso da pesquisa documental no que se refere à análise do poema e da matéria jornalística. Por se tratar de buscas de informações em documentos como livros específicos e reportagens de jornais, as quais não são caracterizadas por possuir tratamento científico. Para compreender as definições, as teorias e aplicações que envolvem a o âmbito da pesquisa qualitativa, análise de discurso, mitocrítica (imaginário) a pesquisa bibliográfica foi considerada. Esse tipo de pesquisa é adequado por se ter o intuito de conhecer teorias e explicações sobre algum ponto essencial ao trabalho que irá ser feito, para ser a base de sustentação.

A pesquisa qualitativa foi escolhida devido a possibilidade de estudar as realidades e os sujeitos nela presentes, sem a necessidade de análises quantitativas propriamente ditas. Além disso, esse tipo de abordagem possibilita um trabalho com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações. Ou seja, se encaixa nos objetivos desse estudo, permitindo uma maior liberdade de análise e interpretação, por se tratar de poemas e matérias jornalísticas. Assim, é possível enfatizar a qualidade e a profundidade das informações com foco na interpretação e significado.

Para o processo de análise qualitativa das obras, realizou-se a análise de discurso através da autora Eni Orlandi em contato com a mitocrítica por possibilitar entendimentos aprofundados e direcionados de conteúdo de mensagens. A fim de efetuar deduções lógicas e justificadas referente a origem das mensagens tomadas em consideração (emissor, contexto e efeitos da mensagem).

No caso, pretende-se perceber nos poemas de Patativa do Assaré e as matérias jornalísticas revelam acerca do sertanejo nordestino e o meio que rodeiam. Portanto, seriam feitas deduções a partir da leitura de mensagens (normalmente receptor) e também desviar o olhar para outra significação (objeto) que se encontra em segundo plano da leitura. Assim, atingir através de significantes ou significados (manipulados) outros significados de natureza sociológica, cultural e social. Portanto, perceber como alguém alheio a realidade retratada pode comunicar-se através da matéria jornalística em contraste com o sentimentalismo e pertencimento do sujeito que faz parte da mesma realidade.

Para tal estudo, os assuntos e análises serão separadas em capítulos: o primeiro capítulo traz um apanhado histórico da poesia popular, discorre sobre a literatura de cordel, coloca alguns poemas do autor aqui estudado e apresenta Patativa do Assaré. No segundo capítulo a mídia é explorada em seu viés de discurso e relações simbólicas entre a produção e seu público. No terceiro capítulo o imaginário aparece como estudo e revisão bibliográfica central a partir dos conceitos de Durand. No quarto capítulo apresenta-se a metodologia desse trabalho, aprofundando melhor a mitocrítica e análise de discurso para

esse estudo. No quinto, o nordeste e a figura do nordestino são analisados dentro da poesia popular de Patativa do Assaré e as mesmas análises são realizadas na mídia jornalística, de maneira separada. No sexto e último capítulo a comparação entre as apurações feitas na mídia e na poesia aparecem.

# 1 POESIA POPULAR

A denominação “poesia popular” em sua maioria foi relacionada a discursos e associações negativas e inferiores, como literatura, em comparação com à “Literatura”. Lhe conferiam as características de simpleza ao tratar os assuntos centrais das obras, versos e rimas pouco elaborados, palavras comuns e expressões ingênuas e infantis e simbologia escassa.

Sabe-se porém, que muitos adjetivos colocados não se encaixam com a poesia popular integralmente. A riqueza cultural e simbólica de um poeta do povo que escreve para o povo é inigualável, sua ingenuidade é transcrita na espontaneidade dos versos, que são construídas através de percepções artística do mundo e acontecimentos ao seu redor e de uma experiência cotidiana da realidade munida de dimensões simbólicas:

A versificação utilizada, normalmente a sextilha hexassilábica ou a décima heptassilábica de rimas contínuas, apresenta-se como uma técnica de memorização complexa, que transmite assim o saber simbólico, a ciência, a cultura popular e sua tradição (CANTEL; CLÉMENT; LEMAIRE, 1993).

O poeta popular nordestino, trabalha de forma complexa e impressionante com sua capacidade de rememoração. Esse cantador, muitas vezes analfabeto ou semi analfabeto, realiza improvisações rápidas e pertinentes, com rimas e histórias e aventuras de sua região (CASCUDO, 1962).

Portanto, a poesia popular nordestina, assim como a do poeta Patativa do Assaré, foi influenciada pelos trovadores tradicionais e se manifesta nos repentistas, violeiros e cordel. Patativa é testemunha da realidade que escreve em seus versos, afirmando sua identidade como Nordeste orgulhoso do seu local de nascença.

Eu sou de uma terra que o povo padece  
Mas nunca esmorece, procura vencê,  
Da terra adorada, que a bela caboca  
De riso na boca zomba no sofrê.

Não nego meu sangue, não nego meu nome,  
Olho para fome e pergunto: o que há?  
Eu sou brasileiro fio do Nordeste,  
Sou cabra da peste, sou do Ceará

Tem munta beleza minha boa terra,  
Derne o vale à serra, da serra ao sertão.  
Por ela eu me acabo, dou a própria vida,  
é terra querida do meu coração (ASSARÉ, 1978, p. 322).

## 1.1 A história da poesia popular

Há muitas indagações quanto a uma definição coerente do que venha a ser a poesia popular de fato. Muitos a definiam como uma improvisação, de caráter impessoal, sem técnica, ausência de unidades temáticas de origem inferior, transmissão oral e constantemente em mutação. Basicamente, classificada como uma “não-poesia”, por não possuir uma forma elaborada e conteúdo firmado (RIBEIRO, 1987). Porém, Benedetto Croce, fez inúmeras críticas as características e definições da poesia popular que acompanhavam ou se relacionavam com o que foi descrito a cima. Para ele, a poesia que nasce nas classes populares possui sim uma técnica, ela é apenas diferente do que conhecido antes. A poesia popular seria “unicamente poesia” (RIBEIRO, 1987).

Patativa do Assaré, fala a cerca do que para ele, seria poesia popular ou erudita:

É porque eu sou um poeta popular, porque nunca estudei literatura. A poesia em forma literária, a poesia erudita, é pra aqueles grandes, é para os literator, esses poetas grandes, que estudaram, não sei o quê, bababá, e eu, para provar que, mesmo sem o estudo, eu faço o que eu quero, porque Deus é quem quer, não sou eu, aí eu faço verso também assim em forma erudita (ASSARÉ; FEITOSA, 2001, p. 39).

Assim, não há de estabelecer distinções e oposições entre poesias, em que de um lado existe a produção literária digna de ser considerada e do outro lado o desprezível cantor do povo, devido sua composição e origem. O que de fato distinguiria o que é popular e o que é erudito não são os aspectos formais ou tecnicistas mas sim alguns dos contextos sócio-culturais e de conteúdo.

[...] a literatura oral supõe a transmissão através da memória popular, ou seja, implica a preservação de uma tradição também no estilo escrito de certa qualidade [...] o fato literário deve ser estudado não apenas do ponto de vista sincrônico, mas levando-se em conta também a sua posição no eixo diacrônico (RIBEIRO, 1987, p.58).

Portanto, a poesia popular não é descartada por possuir o caráter tradicionalista, fruto da mente coletiva, pois todas as correntes literárias se apoiam em sistemas precedentes. Esse cantar do povo que surgira com o Romantismo, tem cada vez mais encontrado seu lugar perante aos gêneros literários, evidenciado pela quantidade expressiva de obras propagadas desde os anos 60 (literatura de cordel do Nordeste brasileiro). A poesia popular é munida de extrema importância e deve ser investigada em seu âmbito de desenvolvimento literário, técnicas, origem e o próprio gênero (RIBEIRO, 1987).

A poesia popular tem como principal característica a inspiração coletiva, transmissão da memória e de tradição oral. Era frequente o poeta não intervir de forma consciente e não ter uma cópia física do poema, o qual era reproduzido oralmente e através da memória, da oralidade. Dessa forma, a impessoalidade é destacada, e a obra é constantemente modificada. Apenas mais tarde os poetas nordestinos passaram a se preocupar com a

preservação de seus escritos e a autoria individual: “As obras repetidas e divulgadas sofrem uma série de refundiações interligadas entre si, renovadas através de várias gerações, estando em contato estreito com a memória do povo” (RIBEIRO, 1987, p. 62).

Posteriormente, a ideia de coletividade da poesia popular passou a ser trabalhada de maneira mais profunda. Isso seria pelo fato de que quem cria a poesia (sujeito único) leva consigo todo o cunho popular e coletivo, ou seja, o povo também canta, também recita, através daquilo que é falado por uma pessoa apenas (RIBEIRO, 1987). Aqui percebe-se o contraste com a chamada literatura culta e a popular, pois, essa primeira direciona-se a um leitor considerado solitário, enquanto a literatura popular se veste e se foca numa plateia, a qual ouvirá suas histórias e cultura pelos versos de um poeta. Esse canto ou declamação já é feita sendo pensada na interação do público, escrita especialmente para ser apresentada a ele, o ouvinte está sempre nas prioridades do poeta popular. Um exemplo dessa explanação seria a do poeta medieval, que recitava e criava os poemas sempre com seu público em mente, até mesmo no momento de recitar utilizava de pronomes e pessoas no plural, comunicando-se diretamente com eles, como em uma conversa:

Isto fica evidente nas apóstrofes que permeiam os versos dos jograis de gesta: “varones”, “yo vos diré”; e no tom coloquial da poesia lírica dos trovadores provençais: “Cavallier datz mi cosselh”, “amigos, direivos más” (RIBEIRO, 1987, p.64)

Tal característica citada, assemelha-se com versos da poesia do autor Patativa do Assaré, que conversa com o público:

[...] Você se é home casado  
E não veve presentêro,  
Se qué vivê sossegado,  
Vá passiá no Granjêro [...]  
(ASSARÉ, 1978, p. 74).

Ao levar tais parâmetros para a poesia (jogral) nordestina, tem-se o exemplo da poesia cantada nas feiras, nos comércios regionais, nas praças, nos pontos comuns de lazer das cidades, nos mercados e até nas calçadas. O estilo do poeta da literatura de cordel se assemelha fortemente com o jogral medieval devido a presença marcante do público, que é chamado frequentemente de ouvintes ou leitores, no caso da poesia impressa. O poema “A Escrava do dinheiro”, carrega esses elementos:

Boa noite, home e minino  
E muié deste lugá!  
Quero que me dê licença  
Para uma história contá  
(PORTELA, 2006, p. 238).

Alguns poemas possuem até mesmo a solicitação ou lembrete do pagamento pelo trabalho artístico, ou seja, esse contato mais direto e descontraído com o leitor ocorre de várias maneiras. Mas esse fato, não ocorre apenas na poesia popular nordestina, estando

presente também desde registros antigos dos jograis da poesia narrativa, com datas de 1230 a 1255 (RIBEIRO, 1987).

Fala-se muito de jograis, como estes clérigos de poesia popular, a intenção deles seria essa, semelhante mesmo a de jograis, entreter o público e conversar de fato, com ele. Jograis são definidos como aqueles que se sustentam financeiramente se apresentando em público, utilizando de música, da literatura, com danças, com acrobacias, entre outros. Portanto, os jograis realizados com profissão recebiam salário, em dinheiro (ouro), roupas e doações. Muitos viviam também como ambulantes, mas os trovadores provençais aqui citados, não, eles não exerciam verdadeiramente o ofício de poeta (RIBEIRO, 1987). Uma diferença marcante entre os jograis e trovadores é no tocante a composição: os jograis, em sua maioria, não sabiam ou não compunham, devido isso, cantavam versos de outros autores. Já os trovadores eram vistos como mais nobres, a linguagem utilizada se apresentava mais alinhada: “[...] tendo elevado o idioma vulgar à dignidade de instrumento apropriado para a poesia lírica” (RIBEIRO, 1987, p.66).

Em comparação com o jogral nordestino, o mesmo mostra-se através de um linguajar extremamente popular, como se fosse o próprio falar do povo, a forma ou métricas não são tão visadas, justamente por terem como foco enaltecer o falar mais democrático, recebendo assim a aceitação mais ampla, por trabalhar com a identificação (RIBEIRO, 1987). Portanto, torna-se muito mais atrativo para as pessoas assistirem, lerem ou ouvirem aquilo com as quais elas se identificam, conhecem, situações cotidianas que remetem a momentos similares em suas vidas. Para isso ocorrer é necessário que esse escritor seja próximo ao público com o qual deseja diretamente conversar, com essa proximidade a realidade do povo, o sentimento de pertencimento das pessoas aumenta e o manifesto popular materializa-se. Para o poeta, essa questão é de extrema importância porque ao agradar a plateia ou as ouvintes estrutura-se, de maneira geral, financeiramente, se sobrevive com a literatura, o entrosamento é crucial para cativar a plateia. Exemplificando através de Patativa:

Caboclo roceiro das plagas do norte,  
Que vives sem sorte, sem terras e sem lar,  
A tua desdita é tristonho que canto,  
Se escuto o teu pranto, me ponho a chorar  
[...]  
De noite, tu vives na tua palhoça,  
De dia, na roça, de enxada na mão [...]  
(ASSARÉ, 1978, p. 99).

O quesito de preocupação com seu público é muito explorado pelos poetas populares, para conseguir responder melhor as expectativas dos seus ouvintes, ele vai além. A descrição da realidade comum ao ouvintes não é apenas mostrada de forma artística e cativante a eles, o poeta os informa, com novos acontecimentos, notícias dos jornais através das declamações, de maneira que os ouvintes o compreenda (RIBEIRO, 1987).

Como o jogral (nordestino) faz parte do mesmo povo para qual se apresenta, ele é capaz de conectar-se com ele fortemente e expressar assim, os anseios, intenções, sonhos, ansiedades e apreensões, pois ele se traveste de porta-voz daquela parcela e promove essa consciência coletiva. Ou seja, o poeta por essa ótica é visto portador de um papel social, munido de função e representante do povo (RIBEIRO, 1987). Essa função de entretenimento e sentimento de coletividade é completada pela função de instrução e também pelo ato de retratar os problemas sociais e a tradição cultura do povo. Esse ponto será ilustrado por um poema de Patativa do Assaré, em uma seleção feita por Cláudio Portella, com seus melhores trabalhos. O conjunto de estrofes foi intitulado como “Prefeitura sem prefeito”:

Nesta vida atroz e dura  
Tudo pode acontecer,  
Muito breve há de se ver  
Prefeito sem prefeitura;  
Vejo que alguém me censura  
E não fico satisfeito,  
Porém, eu ando sem jeito,  
Sem esperança e sem fé,  
Por ver no meu Assaré.  
Prefeitura sem prefeito  
(PORTELA, 2006, p. 25).

No poema citado, o autor faz uma crítica a política construída em sua cidade em dada ocasião, ele alega que a prefeitura não era comandada por ninguém, pois as coisas não aconteciam. É válido ressaltar que esse trecho foi retirado de um livro o qual possui uma revisão da linguagem do autor, para que as pessoas captassem melhor o conteúdo, o próprio Cláudio Portella realizou tais ajustes, cuja essência dos poemas foi mantida.

Mas Patativa não criticava apenas questões sociais relacionadas ao Nordeste ou locais próximos de onde vivia. O poeta já escreveu poemas sobre as *Diretas já* e outros assuntos políticos e de interesse público. Comparava a vida de o operário da cidade e do camponês e dizia que ambos são iguais em sua exploração e sofrimento:

[...] os camponeses sem terra  
que o céu deste Brasil cobre  
e as famílias da cidade  
que sofrem necessidade  
morando no bairro pobre.  
Vão no mesmo itinerário  
sofrendo mesma opressão  
nas cidades, o operário  
e o camponês no sertão [...]  
vivem na mesma guerra  
os agregados sem terra  
e os operário sem casa [...]  
Uns com os outros se entendendo  
esclarecendo as razões  
e todos juntos fazendo  
suas reivindicações

por uma democracia  
de direito e garantia  
lutando de mais a mais  
são estes os belo plano  
pois nos direitos humanos  
nós todos somos iguais (ASSARÉ; FEITOSA, 2001, p. 45–46).

A diferença entre o poeta popular e o seu povo (audiência) é seu simples dom de transformar sentimentos e realidades materializadas em palavras, incluir fantasia e arte em rimas que traduzem muito bem o sentimento da população. “Tem o poder de fazer o homem comum esquecer por momentos as tristezas da vida - a enchente, a seca, a miséria, a fome, a morte” (RIBEIRO, 1987, p.68). Mas em alguns casos, essa poesia também retrata tais situações dramáticas e comuns na vida de muitos sertanejos. Envolvendo sentimentos e trazendo a alusão de uma possível revolta contra tudo aquilo que tenha a possibilidade de contribuir ou não fazer nada para aquela situação de sofrimento mudar. Além disso, o incentivo de continuar a luta, não desistir está presente.

Como exemplo, o poeta popular aqui estudado descreve uma situação dramática e real em seus versos. A situação descrita por Patativa é a morte de uma de suas filhas, devido a fome e a seca, enquanto ainda era uma criança:

Eu vou contá uma históra  
Que eu não sei como comece,  
Pruquê meu coração chora,  
A dô do 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 afurtunado  
De todos fios de Adão.  
Dentro da minha pobreza,  
Eu tinha grande riqueza:  
Era uma quirida fia,  
Porém morreu muito nova.  
Foi sacudida na cova  
Com seis ano e doze dia.

Morreu na sua inocença  
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  
(PORTELA, 2006, p. 143 - 144).

Devido a esse papel de destaque perante a sociedade e a essas funções importantes citadas atribuídas ao poeta popular, cria-se um certo constrangimento por parte do artista. Mas é comum que ele mesmo se exponha de forma a fortalecer a semelhança com o povo para a qual escreve, declama ou canta, como sendo de origem humilde, sem estudo formal, possuidor de poucos ou nenhum bem, pontuando também que suas poesias e cantigas, suas composições, são frutos de um dom, uma vocação, as vezes relacionada ao poder divino (RIBEIRO, 1987). Em alguns poemas, como em “Caboca da minha terra”, Patativa não se intitulava como poeta:

Quem me dera sê poeta  
Da mais rica ispiração,  
Pra na language correta  
Fazê do choro canção,  
Fazê riso do gemido.  
Ah! Se os esprito sabido  
De Catulo e Juvenal  
Falasse por minha boca,  
Promode eu cantá a cabôca  
Da minha terra natá!  
(ASSARÉ, 1978, p. 110).

Em “A escrava do dinheiro”, o autor coloca de forma explicita a questão do dom em escrever levantada anteriormente:

[...] Como matuto atrasado,  
Eu dêxo as língua de lado  
Pra quem as língua aprendeu,  
E quero a lincença agora  
Mode eu contá minha históra  
Com a língua que Deus me deu  
(PORTELA, 2006, p. 238).

Além de todos esses pontos citados acerca da relação do poeta com o ouvinte ou leitor, ainda há o entrosamento e alinhamento de preferências por parte do poeta para com o público que o acompanha. Por isso, é difícil falar sobre o poeta popular sem citar o público, pois é uma construção conjunta de saberes, sendo a criação da obra por parte do artista.

Quanto a questão histórica, retoma-se o fato de que os jograis são os pioneiros dos poetas da língua vulgar, ou seja, o poeta em língua romance. A língua cotidiana fortemente explorada nessa modalidade e formando também línguas literárias românicas, para a total compreensão do público. Esses jograis provençais são inspirados a partir dos cantos populares e posteriormente, foram inseridos também pelos trovadores. Entra aqui os jograis galelo-portugueses, cantos de romaria, cantigas do amigo e os jograis castelhanos (RIBEIRO, 1987).

Já no Renascimento, os poetas considerados cultos criaram a "escola popularizante", sendo influenciados pelas manifestações populares de cultura. Portanto, de 1475 a 1580 eles

adicionaram a poesia culta as canções populares. Posteriormente em 1580-1650, os mesmos poetas cultos trabalharam em recriar o folclore, uma nova escola poética, que possua as seguintes distinções: procedimentos expressivos, tom poético e métrica (RIBEIRO, 1987). Porém, essa criação caiu por terra ao voltar para o espírito popular e fixou-se de novo como folclórica original, devido o sentimento e cultura popular se destacar mais fortemente. Mas, obviamente, tais junções apresentaram consequências:

Nesse cruzamento de estilos poéticos, os novos cantos populares, impregnando-se de cultismos, apresentaram uma nítida tendência ao conceptismo - contribuição da poesia do cancionero. Como consequência, a lírica poética popular moderna conservou muitos traços da poesia culta e confirmou, além disso, algumas tendências já iniciadas na “escola popularizante” (RIBEIRO, 1987, p. 69-70).

A partir desse apanhado histórico-literário visto até aqui, nota-se que o século XVI foi marcado por mudanças, criações e fatos importantes da literatura popular para a culta. Um exemplo seria Luís Vaz de Camões, “pois muito deve ao contar do povo, seja à poesia tradicional mais antiga, seja à lírica de influência provençal, contida nos cancioneros (RIBEIRO, 1987, p.70). Essa semelhança aparece no que tange as cantigas de amigo, sextina (seis estrofes e seis versos), louvores, redondilhas e ‘cousas de folgar’. Percebe-se então, esse procedimento da poesia popular que se converteu em recurso da arte literária culta. Até mesmo Patativa do Assaré cita Camões e falou sobre ele:

Aqui de longínqua serra  
de Camões o que direi?  
Quer na paz ou quer na guerra  
que ele foi grande eu bem sei  
exaltou a sua terra mais do que seu próprio rei  
e por isso é sempre novo no coração do seu povo  
e eu que das coisas terrestres tenho bem poucas noções  
porque não tive dos mestres as preciosas lições  
só tenho flores silvestres pra coroa de Camões  
veja a minha pequenez ante o bardo português  
(ASSARÉ; FEITOSA, 2001, p. 20).

No Brasil, o popular e o erudito se misturavam frequentemente na literatura, principalmente a poesia do Nordeste, ocorrendo através das fontes culturais populares das regiões e movimento regionalista. Essa raiz popular na literatura erudita acontece de forma natural, devido a identificação por partes dos autores, como uma fonte inesgotável de inspiração. Por parte da literatura popular, ela se inspira na culta principalmente pela conversão de prosa em verso, feitos com as obras *Iracema* e *Escrava Isaura*, por exemplo (RIBEIRO, 1987).

Outro exemplo dessa identidade entre literatura popular e literatura culta são as obras de Jorge Amado e Ariano Suassuna, pois ambos utilizam a figura do poeta em seus enredos, até mesmo trechos de poesia popular, sempre de acordo com a estrutura de prosa,

porém, a valorização da tradição popular continua. Os dois autores são referências da chamada “geração de 30” (RIBEIRO, 1987).

O romancista Jorge Amado foi comparado com o poeta popular-narrador em seus folhetos (literatura de cordel) em relação a sua função. Porque os conteúdos e assuntos de seus romances são resultados de muitas consultas nos folhetos populares, iluminado pela própria estrutura do folheto, com originalidade e ambientação, utilizando de suas opiniões e interpretações com as do povo, além de trabalharem seus personagens se manifestarem como os descritos nos cordéis. Assim, se apresenta como o romancista do povo, aquele que narra histórias em que a população pode se identificar.

No caso do autor Ariano Suassuna, sua relação com o cordel é mais direta, afinal, sua peça mais famosa, *O Auto da Compadecida* é feito de três folhetos: *O enterro do cachorro*, *O cavalo que defecava dinheiro* e *O castigo da soberba*, os quais não possuem autoria propriamente dita. Em questão estrutural, Ariano Suassuna utiliza em seu romance *A Pedra do Reino*, o molde de folhetos, substituindo os usuais capítulos: “[...] o título longo, seguido de um trecho explicativo, evoca as capas de muitos folhetos de cordel”, como por exemplo em “Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta” (RIBEIRO, 1987, p.74). Ademais, esse mesmo romance do autor é munido de trechos de poemas populares.

A geração de 30, marcada por regionalismo, foi um momento importante para a literatura popular brasileiro por muitos outros escritores, além dos que aqui citados, utilizaram como inspiração a poesia popular, sua cultura e tradição nordestina. Como Guimarães Rosa, Graciliano Ramos e José Lins do Rego, inspirados pelo chão sertanejo, alimentaram ainda mais a literatura nacional com o regionalismo rico em cultura e costumes.

Percebe-se a importância estrondosa que a poesia popular teve sobre a literatura brasileira, a qual possui muitos clássicos os quais tem como base a cultura e raízes nordestinas. Torna-se pertinente então, devido ao todo já exposto, exibir mais precisamente duas características predominantes. Em primeira instância, concebe-se o aspecto narrativo, direto e objetivo, cujos fatos e histórias apresentam-se lineares, individualidade do autor não é explorada, sem idas e voltas, são normalmente temporais. Esses itens ajudam a distinguir entre os poemas épicos e a cantoria repentistas, ambas nordestinas (RIBEIRO, 1987).

Em caráter comparativo, a cantoria possui a figura do poeta sempre presente, isso porque nos desafios e pelepas entre eles, o poeta diz “eu”, para ameaçar, provocar, mostra aquilo que sabe, seus conhecimentos, saúda aqueles que os ouvem, entrando em embate com o seu contendor (RIBEIRO, 1987).

Na poesia subjetiva (poemas autobiográficos) ou em que o eu-lírico, herói, narra a própria história. Isso é muito comum nas obras de Patativa, a maioria de seus escritos dizem respeito a histórias reais vividas e muito pessoais do autor, em “Vim-vim” o autor

conta um pouco da sua infância e o ocorrido com um pássaro, o qual nomeia o poema:

[...] E por isso vou contá  
 Uma história verdadêra,  
 Pra ninguém me reporvá  
 Nem dizê que é brincadêra.  
 Eu acho qui toda gente  
 Inté o prope inocente  
 E Palo, Sancho e Martim,  
 Já conhece a ave pequena,  
 Bonita qui vale a pena,  
 Conhecida por vim-vim [...]

Quando eu era pequenino,  
 Fui menino badoquêro,  
 Era peralta e malino,  
 Atiradô iscopetêro.  
 Matei muito sanhaçu,  
 João de barro, papa-inxu  
 E rola fogo-pagô;  
 Não vou menti nem negá,  
 Eu não dêxava iscapá  
 Nem mesmo o bêja-fulô  
 (ASSARÉ, 1978, p. 140).

É importante ressaltar que os dois modos de literatura popular nordestina, normalmente, não carregam a subjetividade presente na poesia lírica, pois o poeta popular apresenta-se mais como um contador de histórias e casos, os sentimentos e desabafos não são frequentes. Mas existem poetas que exploram os seus sentimentos internos, mais subjetivos, o poeta Patativa do Assaré é um grande exemplo para essa questão. Muitos de seus versos são dramáticos, exploradores de metáforas e sentimentos mais internos (A morte de Nanã):

Daqueles óio tão lindo  
 Eu via a luz se apagando  
 E tudo diminuindo.  
 Quando eu tava reparando  
 Os oínho da criança,  
 Vinha na minha lembrança  
 Um candieiro vazio  
 Com uma tochinha acesa  
 Representando a tristeza  
 Bem na ponta do pavio.

E, numa noite de agosto,  
 Noite escura e sem luá,  
 Eu vi crescer meu desgosto,  
 Eu vi crescer meu pená.  
 Naquela noite, a criança  
 Se achava sem esperança.  
 E quando veio o rompê  
 Da linda e risonha aurora,  
 Faltava bem poucas hora  
 Pra minha Nanã morrê  
 (PORTELA, 2006, p. 147–148).

No caso do autor aqui estudado, a questão lírica é muito forte, Patativa caminha para o lado dramático, mas também épico. Por isso é consagrado, pois consegue representar simbolicamente o nordeste e seu povo por vários mecanismos, sem perder a oralidade e cultura, já intrínseca em seus versos. Em seu livro “Ispinho e Fulô”, o autor explica que esse título possui uma explicação construída a partir das dores e prazeres humanos: “É porque a vida de cada um, tem dores e prazeres [...] Não há quem tenha uma vida só de sofrimentos e nem uma vida só de prazeres. É ispinho e fulô” (ASSARÉ; FEITOSA, 2001, p. 35).

[...] o lirismo na poesia de cordel é raro mas nem por isso inexistente, havendo mesmo muitas composições permeadas de imagens, comparações, evocações, lamentos, expressões do lirismo mais puro. é o que acontece quando o poeta num nostálgico soluço, canta a desolação da terra abrasada pela seca (RIBEIRO, 1987, p.78).

Ademais, os poetas populares exploram a fantasia, imaginação, lirismo repleto de descrições. Mas o lirismo não predomina a essência da literatura de cordel, mas sim as narrativas históricas, de novelas, de fantasias não-mágicas, pelo conto popular. Contraindo-se aos desafios e pelejas, a poesia não é improvisada ou decorada, esses poemas épicos possuem sim a linguagem do povo, mas resultam de uma reflexão mais detalhada e complexa, assim, tem como origem inicial advém da canção de gesta (RIBEIRO, 1987). Indispensável dizer que a poesia nordestina popular (narrativa) não se assemelha com a dos trovadores, devido as características predominantemente subjetivas, focadas na mulher, tendo como público, o cortesão.

A literatura de cordel herda a tradição medieval ao norte, na Normandia, Na Flanders na Picarida, os poetas que celebram os feitos heroicos e patriotas dos senhores nobres, além de explorar os heróis nacionais e os cavaleiros cristãos (guerra santa) (RIBEIRO, 1987).

“A poesia narrativa foi divulgada durante séculos pelos jograis de gesta, em suas andanças e romarias por várias partes da Europa” (RIBEIRO, 1987, p.80). Mas essa disseminação ocorreu principalmente na França, Itália e Península Ibérica. Os jograis, já citados anteriormente, foram essenciais para a história da cultura, por exercerem o papel de propagadores da música e poesia na época. Suas duas categorias se dividiam entre a poesia épica, religiosa ou outras e a lírica, sátira e outras não narrativas. Interessante dizer que os jograis líricos com produção própria passaram a ser trovadores, mas a épica continuou. Pois, tais obras não tinham autoria exclusiva, porque por mais que possuísse um autor, o conteúdo e outros elementos eram modificados com o tempo, as quais possuem características de poesia narrativa.

Os jograis, portanto, exploravam acontecimentos históricos importantes, como a expedição de Carlos Magno. Esse e outros fatos foram trabalhados pelo povo através da memória coletiva a qual “não retém facilmente eventos individuais” e figuras autênticas”, mas funciona através de estruturas diferentes: retém categorias, ao invés de acontecimentos,

e arquétipos, em lugar de personagens históricas” (RIBEIRO, 1987, p. 82). É nesse sentido que esse trabalho circunda, perceber tais arquétipos, mitos, símbolos que direcionam a poesia do autor e poder compará-las com a mídia, que também utiliza de meios simbólicos e do imaginário para disseminar suas mensagens, por mais que em algumas ocasiões, possam parecer “neutras”.

Assim, a literatura francesa e espanhola foram se modificando ao longo de tempo, além de se misturarem. Resultando em narrativas mais longas munidas de aventuras mais extravagantes e romance romântico em destaque, adicionando importância aos feitos do herói, ao derrotar monstros, lutar com feiticeiros, encontrar mágicos e viajar por dias (RIBEIRO, 1987). Essas narrativas épicas já modificadas chegaram ao Brasil na época da colonização, entre os séculos XVI e XVII, no Brasil nordestino. A transformação ocorrera a partir de 1350, em que os jograis de romance ganharam mais destaque, em contraposição, na França, as canções de gesta ficaram à margem, a qual os jograis nordestinos foram herdeiros. Assim, as narrativas novelescas, sátiras, notícias, crônicas sociais aparecem como o conteúdo primordial da literatura de cordel. Basicamente, o poeta de cordel é o herdeiro do cantor medieval de poesia épica, mas é necessário focar melhor o contexto histórico apenas na literatura de cordel para entendê-la a partir do viés cultural e social. Visto essa trajetória da literatura popular em um âmbito geral, foca-se agora, em uma retomada história apenas da literatura de cordel e em esfera somente nacional.

Apesar da maioria dos cordéis serem produzidos no nordeste do Brasil, outras regiões brasileiras também possuem essa poesia popular. O Rio Grande do Sul, interior de São Paulo, Norte do Paraná, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais e também Goiás, esses estados e lugares também contribuem para a divulgação da cultura e valores do povo. Porém, como esse estudo foca-se no poeta popular nordestino Patativa do Assaré, o olhar será direcionado para a literatura de cordel no Nordeste do país: “A literatura popular existe em outros países, mas nenhuma é tão relevante quanto a do Nordeste [...] ela resiste e se transforma cada vez mais” (CANTEL; CLÉMENT; LEMAIRE, 1993, p. 16).

É importante ressaltar que essa retomada histórica e pontuação teórica da poesia popular e literatura de cordel é relevante para aprofundamento em seu caráter complexo como disseminadora de informações. A poesia popular tem características específicas que contribuem para que seu estudo seja interessante e complexo. São muitos pontos nela inferidos os quais fazem com que a enxergue a partir de diversos olhares.

## 1.2 A literatura de Cordel

A literatura de cordel, chamada de “folhas soltas”, chegou ao Brasil com os colonos portugueses, possivelmente no século XVI. Originalmente, narrava assuntos variados e eram comercializados nas vilas e cidades da Europa nas feiras populares, sempre relacionada

a cultura oral, ou seja, a poesia cantada e declamada (VASQUEZ, 2008). Foi dessa maneira que a literatura de cordel se estabeleceu no Brasil, principalmente na região do Nordeste no final do século XIX e início do século XX. Esse tipo de literatura possui esse nome devido aos folhetos serem fixados em cordas ou barbantes, nos locais que eram comercializados. Porém, alguns estudiosos e o próprio Dicionário Brasileiro de Literatura de Cordel contrariam essa designação, alegando que o termo foi colocado pelo pesquisador Raymond Cantel (VASQUEZ, 2008).

A literatura de cordel possui uma riqueza cultural importantíssima para o Brasil por conter história, arte e música do Nordeste e manifestar-se nas camadas populares. Além disso, sua produção envolve muito mais do que poemas em folhetins e sim a história de repentistas e poetas que não possuem ensino formal, alguns com vivências de uma realidade difícil, de fome e seca.

O seu processo de produção também é muito significativo por ser originalmente manual, até mesmo por suas xilogravuras que ilustram os cordéis, as quais exigem uma técnica detalhada para a sua finalização. A qual utiliza-se madeira, que é lixada e depois esculpida (cavado) a mão, delineando a figura e deixando-a em alto relevo, assim, com um rolo a tinta penetra na peça e por fim, carimba-se no papel, transferindo a gravura (BORGES *et al.*, 2004). Percebe-se então, a profundidade da literatura de cordel e a sua não-linearidade, devido aos processos que a envolvem, percebidas pela presença de xilogravuras, contexto histórico-social-cultural, musicalidade e oralidade.

Desde a sua fixação no Nordeste, a literatura de cordel passou a se difundir cada vez mais pelo restante do país e nos últimos anos continuou a renovar sua forma de circulação e apresentação. Mesmo com os novos e mais modernos meios de comunicação, o cordel ainda encanta com suas músicas, rimas, xilogravuras, repentistas e sátiras. Assim, a partir dos anos 70, o cordel passou a ser estudo em muitas pesquisas acadêmicas, legitimando assim, sua existência fora de seu local tradicional brasileiro (VASQUEZ, 2008).

A poesia cantada tornou-se tão conhecida devido a sua força em inserir tão fortemente a cultura local, cantando os feitos dos guerreiros do cangaço, utilizar a sátira e humor como crítica, exibir arte e descrever o cotidiano com linguagem própria, alta participação do receptor, simples e musicalizada. Nota-se assim, a gama de aspectos presentes nessa literatura e a necessidade de profundidade devido aos contextos e as mensagens-não prontas, por mais que a linguagem simples e popular se manifeste. Pois, para alguém alheio a realidade do nordestino e da região não compreenderia totalmente a mensagem devido a seu contexto, além da linguagem, aparecer em boa parte em expressões populares e palavras utilizadas típicas da região. A literatura de cordel é complexa e envolve mais de um sentido humano para captar a essência dos cordéis: a visão para a leitura e imagem; a audição necessária para os repentistas e poemas geralmente musicalizados/lidos em voz alta e algumas vezes o tato utilizado na xilogravura.

É importante ressaltar que os cordéis são considerados nesse estudo, não apenas os

folhetins, mas tudo aquilo que possa vir a envolver essa mídia, levando em consideração que o meio é mensagem. Portanto, essa mídia não se dá apenas nos poemas escritos, mas também nas músicas, repentes, arte e contexto. Além disso, uma característica do cordel é a sua leitura feita também em conjunto, pelo fato de muitas pessoas iletradas acompanharem os poemas através da leitura de um leitor prestativo dividia com os companheiros as aventuras narradas num folheto de cordel (VASQUEZ, 2008). Porém, somente ler ou ouvir superficialmente as rimas não deixarão a mensagem com sentido se o meio não for considerado, assim, deve-se aprofundar em todas as questões que o envolvem.

No Nordeste as condições sociais e culturais são peculiares, muitas características colaboraram para isso: a região possuir organização patriarcal, manifestações messiânicas, o cangaço, secas periódicas que influenciaram a situação econômica, social, a luta das famílias, a imigração, entre outras, para então, aparecerem os cantores e poetas com pensamentos do coletivo os quais manifestavam a memória e imaginário popular (VASQUEZ, 2008).

Por mais que a cultura do cordel pareça fornecer muita informação em sua mensagem e o “receptor” não ter muito o que completar individualmente, ocorre o oposto, pois necessita-se possuir toda essa memória e imaginário nordestino para compreender de maneira completa a mensagem. Para pessoas alheias a tal realidade ou que não possuem tais conhecimentos lerão ou ouvirão versos com palavras, por vezes, fora das normas da língua portuguesa, termos regionais, histórias dramáticas da fome e seca, no caso do autor estudado, aventuras ou de cunho religioso/festivo/épico. Mas não terão uma bagagem rica para completar com informações extras que o meio necessita para ser consumido na íntegra.

Após a xilogravura ser percebida como parte da literatura de cordel, a qual passou a ser fortemente difundida no Brasil, as universidades nordestinas passaram a divulgar no Brasil inteiro a xilogravura nordestina como arte, não somente associada a literatura de cordel (MACHADO, 1982). Portanto, as artes presentes nos cordéis tornaram-se quase intrínseco a eles, mas também se manifesta como arte independente, o que aumenta mais ainda a profundidade artística e literária presente na poesia cantada.

Nessa literatura, também existe a possibilidade de existir caricaturas na xilogravura nos cordéis, devido a sua definição de representar personalidades estereotipadas. Essa comparação é feita pelo fato de tal arte, em sua maioria, mostrar os nordestinos usando gibão, chapéus, com facas, na presença de cavalos ou jumentos, entre outros. Além disso, como o estudo considera a poesia cantada não só o os livretos como meio e sim o que envolve, a xilogravura é realizada através de processos manuais já descritos, contribuindo para a sua complexidade.

Como dito anteriormente, o cordel possui a modalidade escrita e oral, através das cantigas, repentes, músicas e saraus: “Derivada da literatura oral com a qual mantém ainda hoje vínculos indissolúveis, a literatura de cordel se difundiu nesses agrestes saraus rurais” (VASQUEZ, 2008, p. 18). Portanto, a literatura de cordel, não é um meio que

explora apenas a leitura, ou imagens visuais, parte também para a oralidade.

A literatura de cordel também apresenta a não-linearidade, ou seja, ela não se apresenta de forma constante ou sem profundidade. A narrativa pode ter sim início, meio e fim, mas o próprio meio comunicacional não possui. A temática do cordel é muito variada e não possui restrição para os autores, os romances apresentam-se em várias categorias, religiosos, anti-heróis, amor, sofrimento, entre outros (VASQUEZ, 2008). Além desses, os cordéis possuem as paródias, pelepas, gracejos, profecias, contos, repercussões sociais (festas, etc), críticas, sátiras, entre muitos outros (VASQUEZ, 2008).

A poesia cantada também transmite boa parte da cultura e costumes da região através da comunicação oral (cantigas, saraus e repentes), e apesar de a escrita já ser utilizada, parte de sua comunicação era também manifesta oralmente coletivamente em rodas e muito das memórias culturais eram repassadas durante esses momentos.

Por fim, a literatura de cordel mistura-se aos seus ouvintes, leitores, plateia, repentistas e poetas, não é possível dizer ao certo se os livrinhos surgiram do povo ou foram incluídos através das oralidades anônimas. Mas o cordel é reconhecidamente lido, pintado, colocado em músicas, declamados e principalmente vividos:

O cordelista é um historiador que descarta o distanciamento acadêmico em obediência aos ditames do coração, é um poeta que recusa a torre de marfim para sujar os pés no chão, é um profeta que sucumbe aos próprios vaticínios [...] um ente literário cujas veias corre tinta de impressão e em cuja face as rugas profundas parecem espelhar os sulcos vigorosos das matrizes das xilogravuras (VASQUEZ, 2008, p. 13).

Esse breve recorte tem como cerne externar a literatura de cordel como um meio altamente complexo, munido de questões simbólicas, que envolvem não apenas sua escrita e declamação mas um contexto histórico social cultural e processos de produção envolvidos. Tal visão aponta para análises profundas e que para esse meio seria interessante perceber o imaginário e o discurso que envolve todo esse ambiente de literatura cultural complexo.

### 1.3 A poesia popular no Ceará: Patativa do Assaré

Antônio Gonçalves da Silva, ou Patativa do Assaré, nasceu em cinco de março de 1909 na Serra de Santana, parte rural do município de em Assaré (Ceará). Sua produção de cultura popular era voltada para os sertanejos nordestinos e tinha como característica a rima, linguagem simples e improvisação. Sua origem é humilde: filho de agricultores pobres e iniciou seu trabalho na roça cedo, após a morte de seu pai quando tinha apenas oito anos de idade. Entrou em contato com a literatura através dos folhetos de cordel:

Comecei a fazer versinhos desde aquele tempo. Sim, a partir do cordel. Porque eu vi o que era mesmo poesia. Aí, dali comecei a fazer versos. Em todos os sentidos. Com a diferença dos outros poetas, porque os outros poetas fazem é escrever. E eu não. Eu faço é pensar e deixar aqui

na minha memória. Tudo o que eu tenho, fazia métrica de ouvido. Só de ouvido, mas era bonita [...] a base era a rima e a medida. A medida do verso, com a rima, tudo direitinho. Aí, quando eu peguei o livro de versificação de Olavo Bilac e Guimarães Passos, aí eu melhorei muito mais. Eu já tinha de ouvido, porque já nasci com o dom, não é? (ASSARÉ; FEITOSA, 2001, p. 39).

Cego de um olho, Antônio Gonçalves iniciou seus estudos formais com doze anos, mas logo deixou a escola, permanecendo apenas seis meses. Patativa não pode aprender a utilizar as pontuações, aprendendo a ler sem saber utilizar pontos ou vírgula. Características que traduzem a oralidade da cultura popular (SILVA, 2003).

O jovem menino porém, sempre gostou de ouvir seu irmão mais velho ler folhetos de cordel, e assim iniciou a compor a partir dos treze anos. Porém, a produção de textos e canções só haviam começado, o menino escrevia e compunha repentes desde cedo e nunca mais parou. Aos 16 anos inicia na improvisação com sua viola e passa a cantar sempre focado no cotidiano dos trabalhadores do campo, explorando também sua capacidade de memorização (SILVA, 2003).

Antônio recebeu o apelido de “Patativa”, uma alusão a um pássaro conhecido por ter um canto muito bonito, esse codinome surgiu quando o autor iniciou a publicar seus escritos no *Correio do Ceará*. Com o tempo, o poeta passou a ficar conhecido no Nordeste e pode escrever seu primeiro livro em 1956, repleto da cultura local, trovas sentimentais e épicas. que também recebeu uma segunda edição dez anos depois. A partir desse, muitos outros surgiram, como *Canto de lá que eu canto cá*, *Ispinho e Fulô*, entre outros. É interessante citar que o próprio Patativa não publicou livros por conta própria, ficando a cargo de admiradores do seu trabalho.

Além disso, vários prêmios e títulos que recebeu pelo seu trabalho. Suas obras possuem muitas semelhantes entre si, todas retratam o árido universo da caatinga nordestina e contam histórias dos valentes e sofridos nordestinos do sertão. Em 1995, Fernando Henrique Cardoso, atual presidente, homenageou o poeta, já cego, com uma medalha de José de Alencar. Nesse ensejo, Patativa lançou seu disco: *Patativa do Assaré: 85 anos de poesia*.

Patativa do Assaré é considerado um dos representantes do sertão por realmente fazer parte desse local. O poeta como um grande contador de histórias sofridas que ele viu de perto e também viveu, escreve versos que são agraciados por muitos brasileiros, que o elegeram como símbolo, como porta voz do povo nordestino. Emblemático devido a poesia oral, tradicional e popular, recitou poesias com sua memória inigualável ao decorrer versos extensos que cantavam as belezas e tristezas do sertão. Muitos de seus poemas foram musicalizados por cantores brasileiros como Fagner e Luiz Gonzaga.

No contante aos seus primeiros poemas, Patativa explorava aspectos lúdicos e comemorativo relacionados aos acontecimentos sociais religiosos momentâneos, como: aniversários, festas dos santos e casamentos. Sempre com características de improvisação,

de declamação, com formas específicas de repetição e certa “padronização” dos poemas. Boa parte de poemas advindos de improvisação e pejejas, cantados nas praças, festas, ao ar livre não foram documentados, devido a esse aspecto essencial da poesia oral: “A linguagem sertaneja, de tonalidade própria, fértil em metafonias e metáteses, avessa aos esdrúxulos, com frequente abrandamento ou amolecimento e vocalização de consoantes e grupos consonantais, com a eliminação das letras e fonemas finais” (SILVA, 2003, p. 11). Um exemplo seria:

No sertão onde eu vivia,  
Toda noite de luá  
O povo se reunia  
Mode me uví cunversá;  
Quando uma histora vagava  
Que arguém dela duvidava,  
Aquela gente dali  
Mode a verdade sabê,  
Só bastava uví dizê  
Quem dixê foi Pituí  
(ASSARÉ, 1978, p. 206).

A questão da oralidade e regionalidade está tão fortemente presente nos versos do autor, que quando foi publicada a primeira coletânea de poemas do Patativa, foi necessária a inserção de um “Elucidário” o qual traz os significados e substituições das palavras, a fim de serem entendidas, como “dereito” por “direito”:

A linguagem cabocla - o linguajar da rude gente sertaneja, tão crivado de erros, mutilações e acréscimos, de permutas e transposições, que os vocábulos, com frequência, se desfiguram completamente, sendo imprevidível um elucidário para o leitor não habituado a essas formas bárbaras e , ao mesmo tempo, refeitas do típico e singular sabor” (SILVA, 2003, p. 11)

Esse ponto tão intrínseco ao autor, confirma uma parte do imaginário nordestino, repleto de regionalidade e a escrita refletida pela fala e expressões típicas. Outras características de seus primeiros poemas são questionamentos nos títulos dos mesmos e função conativa da linguagem.

Patativa faz parte da poesia narrativa, a qual conta histórias cotidianas do sertanejo, ciclos religiosos, tradição épica, flagelos nordestinos (secas, migrações), modelo de fábula (introdução, narrativa e moral), temáticas sociais, denúncias, sentimentos, protesto. As obras foram comparadas a obra *Vidas Secas*. Pois, o poeta também adicionou representações simbólicas e de identidade nordestina: “[...] que nos permitem compreender melhor os valores fundamentais do sertanejo através das personagens encenadas” (ASSARÉ, 2001, p. 24). Um exemplo de poema do autor com a essência das fábulas é “Meu caro jumento”, em que ele incia contando a história do animal e ao final apresenta uma moral:

Meu caro jumento,  
Que tanto sofre e padece,  
Seu grande merecimento

Munta gente não conhece.  
é tao grande o seu valô  
Que o mais sábio professô  
De conhecimento além  
Nas coisa da facurdade,  
Tarvez não diga a metade  
Do valô que você tem [...]

E agora, caro jumento,  
Se eu errei peço perdão,  
Mas todo o seu sofrimento  
É falta de potreção,  
De assistência e de respeito.  
Você é do mesmo jeito  
Do matuto agricultô  
Que trabaia até morrê  
Pro mundo intêro comê  
Mas ninguém lhe dá valô  
(ASSARÉ, 1978, p. 104).

Portanto, o poeta Patativa coloca em seus versos multi facetas, que tratam de assuntos sentimentais, líricos até protestos sociais em que o poeta argumenta a respeito da reforma agrária, fome, seca e direitos fundamentais de todo cidadão:

[...] Lamento desconsolado  
o coitado camponês  
porque tanto esforço fez,  
mas não lucrou seu roçado.  
Num banco velho, sentado,  
olhando o filho inocente  
e a mulher bem paciente,  
cozinha lá no fogão  
o derradeiro feijão  
que ele guardou pra semente  
(ASSARÉ, 1978, p. 311).

Colocar o caboclo, sertanejo, roceiro, camponês em um papel de destaque, de lutador e guerreiro, em busca de uma vida digna, que sempre trabalha muito, possuidor de uma vida difícil. O cotidiano da região nordestina é mostrado como extremamente hostil e sufocante, o qual demanda uma batalha diária para conseguir água, alimento e existir em um país que ofuscava todo o sofrimento das pessoas residentes do nordeste. Assim, o poeta apresenta comparações entre a vida urbana e a rural, oposições entre o passado e o presente, dessa maneira ele consegue desbravar o nordeste, em suas diversas temáticas, sob olhares distintos e abordagens variadas.

Em relação a todos seus poemas, Patativa do Assaré sempre frisou que o comércio de suas poesias não era seu foco, cujo se palpava na divulgação da cultura e da rima. Assim, ele se define como o poeta da justiça e da verdade, e fica muito feliz com seus prêmios que recebeu pois proporciona honra a orgulho para a sua família. Ele também apareceu em dois programas de televisão, no Chacrinha e no Domingão do Faustão, recitava poemas em rádios, participou de filmes e inclusive foi transformado em desenho animado.

Apesar de toda essa visibilidade, homenagens, possuir um memorial, receber o título de doutor honoris causa, ser considerado o cearense do século, o poeta sempre reforçou em suas entrevistas que não possui vaidade alguma: “Eu sou muito modesto, sou muito simples, o prazer que eu tenho é o prazer que eles têm também” (ASSARÉ; FEITOSA, 2001, p. 108).

Assim, o autor passou a ter seus trabalhos publicados e colecionar admiradores por onde passava. Na velhice avançada desejava que seu legado perdurasse:

O futuro a Deus pertence. Eu acho que já fiz algumas coisas, se chegar a hora, eu tô pronto porque também não tem jeito. Fica aí o Memorial Patativa do Assaré e meus versos e a Fonte Patativana, que é uma brincadeira que eu digo com meus companheiros de poesia (ASSARÉ; FEITOSA, 2001, p. 125).

Patativa, o poeta-improvisador roceiro, pai de nove filhos, dedicou-se a trabalhar no campo, para sustentá-los. Patativa morreu aos 93 anos, no ano de 2002, contabilizando onze obras não póstumas publicadas. Ele também possui um Memorial, que fica localizado em sua cidade natal, o qual apresenta sua vida e obras, assim como objetos pessoais em exposição. Mesmo após sua morte, a voz do poeta ainda ecoa, através dos seus livros, músicas, documentários, pinturas e a representação simbólica do nordestino e do nordeste que deixou pelos seus versos.

## 2 A MÍDIA

### 2.1 Teorias da comunicação: formas de perceber a mídia

A partir dos anos 20 aos anos 70, muitas teorias relacionadas a comunicação e a seus processos comunicacionais surgiram, as quais: teoria hipodérmica ou de manipulação, teorias empíricas de campo e experimentais (persuasão), teoria funcionalista, teoria estruturalista, teoria crítica (Escola de Frankfurt), teorias culturoológicas, estudos culturais, teorias comunicativas (matemática, a semiótica em sentido estrito e as linguísticas). Elas variam de características descritivas e burocráticas (norte-americanos) e sociológicas e ideológicas (europeus) (HOHLFELDT, 2001).

Com o passar do tempo, a mídia foi sendo colocada, de forma geral, como um conjunto de veículos de comunicação que manipulam as massas ou através de um viés menos ditador, em que seu poder é resistido pela dominação simbólica da mídia. A influência da mídia começou a ser estudada na década de 30 e continua a ser analisada pelas mais diversas óticas.

Nos anos 30 a teoria hipodérmica ou, teoria da bala mágica foi a que prevaleceu, baseada no Behaviorismo, ela qual tinha como principal eixo a influência direta do emissor sobre o receptor através da mensagem transmitida. Seu apoio estava na lógica do estímulo – resposta e sua fórmula teórica era baseada no emissor-receptor-conteúdo-meios-receptor, ou seja, aquilo que é veicula tem como objetivo atingir o receptor e gerar alguma consequência, e ela ocorre. O receptor é totalmente passivo e manipulado. Porém, como é de conhecimento, a teoria hipodérmica foi superada devido ao seu caráter estímulo-resposta ser muito raso. Sabe-se que o público não se mostra de forma passiva e manipulável e sim como um membro na relação de troca (MEDEIROS, 2011).

Já nos anos 40, o modelo da persuasão passou a dominar essa esfera. Ele descrevia a eficácia da comunicação passada ao emissor dependendo de traços específicos da personalidade do mesmo. Mas esse modelo também não levava em consideração que mesmo a televisão ou outro meio influencie de certa forma o receptor, essa influência não é decisiva e manipuladora diretamente (MEDEIROS, 2011). Esse pensamento mostra os indivíduos sem autonomia e poder de decisão e julgamento, meros espectadores, que ora ou outra podem ser fígados pelos poderes manipuladores de uma propaganda televisiva ou terem sua opinião ou visão de mundo completamente mudada ao lerem uma matéria jornalística, por exemplo.

A escola de Frankfurt descrevia o sujeito como sendo genérico, uma peça de uma enorme engrenagem e maquinário cultural, moldado pelos comportamentos das massas.

Novamente, a abordagem antiga que se tem dos ‘receptores’ é de generalidade, como se todas as pessoas fossem iguais (MEDEIROS, 2011). Um ponto importante desses recortes históricos para a comunicação atual e seus estudos é ampliar a visão científica através da comparação, para perceber através das conceituações e visões antigas, a constante crítica necessária em cima da mídia e dos sujeitos que participam da mesma. Para então se trabalhar e estudar com aportes teóricos cada vez mais atuais e criticar até mesmo os mais recentes, para a produção científica de a comunicação estar sempre se renovando, afinal, a humanidade contemporânea está em constante mutação.

Enfim, a partir dos anos 80 os meios de comunicação de massa são vistos por outro viés, assim como os próprios indivíduos que os utilizam. Os teóricos passaram a abordar o sujeito como sendo dono de suas próprias vontades internas e receptor daquilo que deseja receber da mídia (MEDEIROS, 2011).

Nesse mesmo sentido de entender o poder da influência dos meios de comunicação de massa sob o indivíduo, é necessário antes analisar as estruturas psicossociais enraizadas ao sujeitos (MEDEIROS, 2011). A teoria da manipulação não levava em conta o senso crítico do indivíduo, experiências pessoais ou outras influências externas à essa chamada indústria cultural. Porém, a mídia não manipula de fato, ela trabalha ‘apenas’ com a sugestão de pautas e assuntos, não formando padrões de comportamentos definitivos e diretos.

Esse receptor também é visto com uma dependência em relação aos meios, principalmente à televisão. Entra aqui a teoria das necessidades (usos e satisfações) e na televisão funciona como um palco de fascinação a partir dessas necessidades conscientes ou não. A TV seduz e atende a essas necessidades (MEDEIROS, 2011). Portanto, existe esse distanciamento entre manipulação total da mídia e hiper valorização do sujeito, entrando-se então na teoria da recepção, a qual relativiza o papel do indivíduo receptor. Assim, o sujeito e o desejo caminham lado a lado com o olhar, olhar esse que sente, deseja, seduz e instiga o indivíduo nessa relação com o objeto. Assim, quando o indivíduo contempla a imagem, as necessidades são despertar e o olhar/desejo trabalham em uma via de mão dupla (MEDEIROS, 2011). Esse objeto de desejo seria no caso, um reflexo daquilo que já está intrínseco ao sujeito.

Essa teoria é uma das quais apresenta o sujeito a partir da ótica do simbólico. O olhar varia então em dois graus de sensibilidade, o olhar finito e o infinito. O primeiro seria aquele que apenas vê na forma de sentido humano, sem o ar simbólico. O segundo se apressa além dos sentidos humanos e físicos, caminhando para a imaginação, sonho e devaneio, repleto de simbologia e polissemia (MEDEIROS, 2011). Esses dois olhares são utilizados de forma alternada pelo receptor, muitas dependem da imaginação simbólica do indivíduo, se essas imagens são interpretadas de formas vazias de sentido ou possuidoras de simbologia. Isso se dá através de uma análise interna e psíquica do sujeito receptor-desejante, ou seja, entender a televisão interna do mesmo, seja em seu olhar mais raso

ou mais complexo (MEDEIROS, 2011). Válido ressaltar que a simbologia só se torna o que é a partir da coletividade, do consenso geral munido das questões sociais, biológicas e psíquicas, explicadas por Gilbert Durand. Aqui, a comunidade como produtora de sentidos é abordada, afinal, o que é apenas símbolo para um, não é símbolo. Portanto, a comunicação na televisão ao explorar o olhar utiliza desses símbolos para conversar com o público.

Portanto, é interessante entender a recepção, perceber de forma coerente o ponto de vista do telespectador, fugindo desse modelo mecanicista que analise apenas a emissão. Percebe-se então que esse receptor é munido de subjetividades e possui uma condição ativa e crítica no processo de comunicação, que se apresenta como um processo dialógico nasce da intersubjetividade (MEDEIROS, 2011). É interessante frisar esse tipo de visão devido ao seu caráter exploratório dos símbolos e mitos presentes na mídia e que rodeiam os sujeitos. Essa visão apresenta de forma clara como o simbólico trabalha na mídia, um dos pontos frisados no presente trabalho. Pois, a teoria exhibe o sujeito-receptor-desejante como também um indivíduo participante de um contexto social e munido de subjetividades advindas da psicossocial, muito relacionada ao imaginário, que será tratado posteriormente.

Assim, colocando em pauta a mídia e poder, enxerga-se um sujeito que em muitos momentos não detém esse poder simbólico por não conseguir disseminar sua visão de mundo. Portanto, por mais que o receptor-sujeito seja ‘ativo’ em certos momentos e sob algumas óticas, a hegemonia instaurada é melhor colocada e tem um poder de voz mais aberto de forma geral. Cabe então, ao sujeito-desejante sua posição como indivíduo munido de personalidade e crítica mais trabalhadas em sua maioria nas trocas comunicacionais dentro da recepção mais ativa, porém, a tríade linguagem-ideologia-poder é trabalhada mais fortemente pelo grande disseminador (mídia) que detém o poder de comunicar através de discursos com expressivo alcance. O discurso da mídia será tratado de forma mais detalhada posteriormente.

Uma outra perspectiva de aplicação dentro das teorias da comunicação seriam os Estudos Culturais (britânicos). O recorte explorará a *mass media* e a cultura popular a fim de propor uma reflexão a cerca da esfera cultural sob o viés de de relações de poder e por diferenças sociais, indo além de apenas teorias comunicacionais propriamente ditas. Portanto, relações entre a cultura contemporânea e a sociedade, suas formas culturais, instituições e práticas culturais, assim como suas relações com a sociedade e as mudanças sociais.

O início desse estudo se deu a partir de três perspectivas teóricas através de Richard Hoggart, o qual estuda o meio do século XX e sua história cultural, Raymond Williams que trabalha o conceito histórico de cultura e Thompson, cujos estudos se basearam na sociedade inglesa (ESCOSTEGUY *et al.*, 2003). Hoggart especializou-se em materiais culturais da cultura popular e dos meios de comunicação de massa, sendo pioneiro no que se diz a respeito de resistência e não somente submissão por parte dos receptores. Williams, lança aspectos distintos a cerca da história literária ao mostrar que “[...] cultura é uma

categoria-chave que conecta a análise literária como investigação social” (ESCOSTEGUY *et al.*, 2003, p.153). Já Thompson, trabalha a sociedade britânica na teoria de Marx ao focar em cultura como sendo um enfrentamento de desigualdades. Toda essa configuração de estudiosas, tornaram-se bases como percursos dos Estudos Culturais. Outro contribuinte para os Estudos Culturais foi Stuart Hall também contribuiu p mediante a investigação de práticas de resistências de subculturas e quiça, o estudo das mídias de massa.

Os primeiros autores aqui citados possuem em comum a preocupação expressiva em relacionar a cultura, a história e a sociedade. Ambos afirmam que ao analisar a cultura de um certo grupo (textos e documentos) tem-se a reconstituição de seus comportamentos e ideias. Ou seja, a cultura como formação social ou momento histórico e como intervenções ativas através dos discursos e representações (ESCOSTEGUY *et al.*, 2003).

Assim, várias teorias e estudos modificaram e abriram portas para novas hipóteses - não teorias, por não mostrar um paradigma fechado, sem possibilidade de complementação, ao contrário de hipóteses que mostra-se aberta e inacabada, uma experiência a ser provada - relacionadas ao processo comunicacional. Como por exemplo a *agenda setting*, *newsmaking*, e *espiral do silêncio*, as quais são muito populares no Brasil.

A hipótese da *agenda setting* trabalha com alguns pressupostos, os quais serão tratados a seguir. A primeira suposição seria a de que um excesso de informações se perdem ao longo do caminho e o receptor não as recebe da forma adequada, se as mesmas não forem colocadas devidamente perante ao público (HOHLFELDT, 2001). Esse fluxo contínuo de informação não é um processo fechado, mas o excesso dessa informação causa entropia ou o chamado “efeito de enciclopédia”, ou seja, “Na maioria dos casos, contudo, consciente ou inconscientemente, guardamos de maneira imperceptível em nossa memória uma série de informações de que, repentinamente, lançamos mão” (HOHLFELDT, 2001, p.190).

Outro pressuposto diz respeito a influência dos meios de comunicação a médio e longo prazo, contrapondo-se com as teorias clássicas. Mais um intento dessa hipótese é que os meios de comunicação não impõem diretamente sobre o quê pensar em relação a algo. Essa hipótese mostra que a mídia, a médio e longo prazo, influencia sobre o quê pensar e sobre o que falar, a ideia central da *agenda setting*. De forma enxuta, a mídia agenda assuntos para abordar e o público a médio e longo prazo coloca-os em sua agenda individual, até mesmo na agenda social, dessa forma, a mídia:

Não nos impondo determinados conceitos, mas incluindo em nossas preocupações certos temas que, de outro modo, não chegariam a nosso conhecimento e, muito menos, tornar-se-iam temas de nossa agenda (HOHLFELDT, 2001, p.193).

Porém, é importante citar que existem casos em que a agenda do receptor pode influenciar a agenda da mídia. Além disso, a formação da agenda do receptor pela mídia, depende de características pessoais e os graus de percepção ou relevância do tema para

ele. Sujeita-se do mesmo modo ao grau de exposição que o receptor se coloca diante das determinadas informações, além do tipo de mídia, necessidade ou falta de informação e níveis de comunicação interpessoal (HOHLFELDT, 2001).

Essa hipótese também levanta algumas características a respeito da mídia: A acumulação, a qual equivale a capacidade que a mídia possui em adicionar um grau de importância sobre certo tema, colocando-o em destaque para os moldar em notícia e depois em informação; A consonância, o fato das mídias se relacionarem em questão de afinidades no tocante a modificação de ações em notícias; A onipresença, devido aos acontecimentos-notícias extrapolam seu local de costume; Relevância, ou seja, muitas mídias pautam o mesmo acontecimento; *Frame temporal* seria o “[...] quadro de informações que se forma ao longo de um determinado período de tempo da pesquisa e que nos permite a interpretação contextualizada do acontecimento (HOHLFELDT, 2001, p.202); *Time-lag* é o espaço de um momento de levantamento da agenda da mídia e a do receptor, o tempo para o efeito da influência; Centralidade é a capacidade da mídia de munir acontecimentos de relevância e hierarquia; A tematização relaciona-se com a centralidade, mas foca-se mais no destaque que cada acontecimento terá de acordo com suas peculiaridades; A saliência liga-se com a opinião pública, pois, equivale a valorização individual que o receptor coloca sobre determinada notícia e por último, a focalização, a qual representa o jeito em que a mídia expõe determinado assunto, de acordo com contexto, linguagem, editoração, chamada, entre outros (HOHLFELDT, 2001).

Após todas essas visões a cerca da mídia é possível perceber o quão modificável se deu o pensamentos dos teóricos da comunicação e da mídia. Para esse trabalho, utilizaremos a comunicação através do seu viés de discursos simbólico, além de outras questões. A mídia como fundamentalmente cultural, relacionada ao caráter simbólico e significativo em harmonia com o contexto social, para conversar com as formas simbólicas do imaginário.

## 2.2 A mídia e as formas simbólicas

“Em todas as sociedades os seres humanos se ocupam da produção e do intercâmbio de informações e de conteúdo simbólico” (THOMPSON, 2011, p. 35). Antigamente, a simbologia era presente por meio da comunicação gestual, e agora, mais atualmente essas formas simbólicas ocorrem também nas redes digitais, a produção, o armazenamento e a circulação de informação as quais contém o miolo simbólico mas estão sempre em mutação. A mídia, então transformou a maneira de produção e troca dos símbolos no mundo.

Portanto, os meios de comunicação a simbologia colocada de maneira inflexível, os quais entram na produção-armazenamento-circulação de instrumentos simbólicos. Simbologia esta que muita das vezes é esquecida e vista apenas superficialmente e não enxergam a mídia como uma reelaboração simbólica da vida social, como um todo. Leva-se em conta

também para perceber a mídia, além do conteúdo simbólico, os contextos sociais mais amplos existentes.

A mídia aparece como disseminadora de conteúdos para a sociedade. Assim, ela possui esse poder simbólico, porque afinal, “o poder é um fenômeno social penetrante, característico de diferentes tipos de ação e de encontro” (THOMPSON, 2011, p. 38), o qual se manifesta de quatro maneiras, o poder econômico, o político, o coercitivo e o quarto poder: o simbólico ou o cultural. Foca-se aqui no último poder citado, o qual tem seu gênese no esquema já citado: produção-transmissão-recepção do significado das formas simbólicas:

Os indivíduos se ocupam constantemente com as atividades de expressão de si mesmos em formas simbólicas ou de interpretação das expressões usadas pelos outros; eles são continuamente envolvidos na comunicação uns com os outros e na troca de informações de conteúdo simbólico (THOMPSON, 2011, p. 42).

Portanto, esse poder simbólico no caso, seria a habilidade de influenciar ações de terceiros e produzir ações através da difusão simbólica. Essas ações simbólicas são capazes de provocar reações, sugerir respostas e visões, induzir crenças, entre outros. As mídias por exemplo, utiliza da produção e disseminação excessiva de aportes e produtos simbólicos, contribuindo assim, para a maneira como o conteúdo simbólico é partilhado socialmente. O poder simbólico possui como recursos para a sua difusão os meios de comunicação e informação e utilizam as instituições paradigmáticas culturais, como as igrejas, as escolas, as universidades e as próprias indústrias da mídia (THOMPSON, 2011).

A comunicação em si, enxergada por esse viés, funciona basicamente como um exercício social munido de produção-transmissão-recepção de formas simbólicas, para qual faz uso de ferramentas e estratégias. Para isso, leva-se em conta a necessidade de um meio técnico para o intercâmbio simbólico. Por exemplo, o câmbio linguístico simbólico pessoal presume tais recursos materiais: laringe, cordas vocais, ouvidos, etc (THOMPSON, 2011).

Cada meio técnico depende e possui um grau de fixação e preservação maior ou menor, uma conversa pode ter uma fixação/preservação mais baixa que a escrita em papel por exemplo, assim como um filme ou uma pintura, os quais possuem alto grau de fixação: “O grau de fixação depende do meio específico utilizado” (THOMPSON, 2011, p. 44).

Devido a essa maior ou menor possibilidade de fixação, os meios técnicos guardam informações ou conteúdo simbólico, servindo de fonte para o exercício de distintas maneiras da manifestação de poder. Relacionando com a literatura de cordel, esse meio, no caso, exerce esse poder em suas instâncias de certa forma menores, em preservar a memória popular, munidas de contextos e bagagens simbólicas de seu povo. Além disso, esses meios permitem graus diferentes de reprodução, ou seja, a multiplicação de cópias de uma forma simbólica. A escrita em papel, assim como a fotografia, litografia auxiliou o processo de disseminação simbólica (THOMPSON, 2011).

Os meios técnicos requerem tipos diferentes de habilidades, competências e conhecimentos das mesmas. Para utilizá-lo é necessário um caminho de codificação e decodificação do conteúdo simbólico que é informado. Tais competências são exigidas para utilizar esses meios, de forma explícita ou não:

Quando indivíduos codificam ou decodificam mensagens, eles empregam não somente as habilidades e competências requeridas pelo meio técnico, mas também várias formas de conhecimento e suposições de fundo que fazem parte dos recursos culturais que eles trazem para apoiar o processo de intercâmbio simbólico (THOMPSON, 2011, p. 50).

São tais conhecimentos que dão formato às mensagens e como elas são interpretadas, formando assim uma permuta entre as mensagens codificadas e quem as interpreta, cujas bagagens culturais funcionam como fundamento para o processo descrito: “A mídia portanto, media essas formas simbólicas através de seus produtos e pode até moldar as visões de mundo, através de imagens e expectativas colocadas a disposição dos sujeitos na mídia” (TUZZO, 2004, p.122). A mídia percebe que seus produtos midiáticos devem estar moldados no imaginário coletivo para que esse, os consuma.

Mas a interpretação desses produtos dependem do interprete, como dito anteriormente, através de sua estrutura pessoal, que obviamente variam de uma pessoa a outra e numa instância maior, de um grupo a outro e de um contexto sócio-histórico para outro. Há um ponto de encontro nessa fala com o trajeto antropológico descrito por Durand, as constelações de imagens pessoas são organizadas assim, através de uma estrutura biológico, psicológico, mas também sociológica:

[...] o significado de uma mensagem transmitida pela mídia não é um fenômeno estático, permanentemente fixo e transparente para todos [...] continuamente renovado, transformado, pelo próprio processo de recepção, interpretação e reinterpretção (THOMPSON, 2011, p. 70).

É necessário refletir que, a mensagem a ser enviada, será recebido por um indivíduo munido de complexidades, fatores internos e externos. A interpretação dependerá dos valores do sujeito, que precisarão ser levados em conta ao comunicá-los com ele. Na sua cultura estarão os saberes de interpretação, costumes e tradição. A sociedade diz respeito ao seu convívio social e legitimação. A personalidade são seus traços moldados psicologicamente e manifestados socialmente. Essa pequena reflexão é feita de forma superficial, pois as complexidades humanas são inúmeras, manifestadas biologicamente, psicologicamente e socialmente. Além disso, leva-se em consideração a multiplicidade de grupos sociais existentes que os sujeitos podem vir a fazer parte:

A sociedade é composta por públicos, não exatamente unidades organizacionais predeterminadas, mas grupos sociais que desenvolvem processos de pertencimento, ou seja, um mesmo indivíduo pode fazer parte de diversos públicos simultaneamente, acerca de várias situações cotidianas (TUZZO, 2004, p. 59)

Nesse sentido, cada grupo social busca na mídia diferentes formas de emoção: “A TV, como um dos grandes representantes da mídia, principalmente no Brasil, busca desenvolver em sua programação a reprodução da emoção da coletividade” (TUZZO, 2004, p. 122). A mídia entende que, os indivíduos são simbólicos e buscam assim, trabalhar com a simbologia através de produtos midiáticos.

É importante enxergar a mídia munida de discursos simbólicos, a qual cria heróis e mitos, essenciais para o crescimento do imaginário coletivo. A televisão entende a importância de trabalhar com o imaginário do público de cada programa ou novela, a fim de desencadear pertencimento e identificação:

A criação de heróis e das celebridades pela mídia é um forma de identificação coletiva de personagens vitais para afirmação da coletividade, mais que isso, uma forma de materializar em um personagem o modelo de perfeição e deslumbramento coletivo (TUZZO, 2004, p. 121).

Assim, a linguagem a ser passada ao público deve ser pensada estrategicamente, pois ela carrega sentidos simbólicos e também posicionamentos. Os significados das palavras possuem relação com o imaginário, e são munidas historicamente, biologicamente e psicologicamente de simbologia. Entender, portanto, o imaginário daquele com quem a mídia deseja comunicar aparecerá em suas interpretações, sentimentos e percepções do mundo.

Mas é importante ressaltar que a mensagem não é totalmente variável de interpretação e pode significar qualquer coisa. Além de vários processos de recepção e compartilhamentos das mensagens recebidas estarem envolvidas. Mas esse estudo se atentará apenas para exibir a mídia como um campo de formas e produtos simbólicos, passíveis de análises e compreensão de mitos, ou seja, percepção de um imaginário enraizado.

## 2.3 O discurso da mídia

O discurso é uma mistura daquilo que se fala com o contexto que o envolvem (daquele que fala e de quem recebe-o e a sua intenção) e mais a forma pela qual se fala. Relacionado à comunicação, seria a construção de sentido, com os conhecimentos passados e seus efeitos no receptor.

Construir esse sentido, porém, não é algo tão simples, ele ocorre em um processo duplo, uma troca social: sentido remete as formas, as quais remetem a sentido. A informação funciona dessa maneira, ao descrever os fatos, contá-los e explicá-los, pois é assim, que se insere sentido, aos nomear, qualificar, narrar, argumentar e modalizar as ações presentes no mundo, no processo de transformação. Já a transação, ocorre quando o sujeito ao produzir uma linguagem, insere nela uma significação psicossocial e o efeito que deseja causar naquela linguagem, ou seja, na transmissão, recepção, compreensão e modificação, portanto: “A linguagem nasce, vive e morre na intersubjetividade. É falando com o outro -

isto é, falando o outro e se falando a si mesmo - que comenta o mundo, ou seja, descreve e estrutura o mundo” (CHARAUDEAU, 2006, p.42).

Consequentemente, os discursos de informação representam uma relação com o mundo, para então serem capazes de representar o mundo. E a interpretação desse discurso se dará pelo próprio receptor e seus preceitos. Ou seja, por mais que um discurso seja postulado, a interpretação dele se dará a partir do receptor, que pode ser modificada devido a diferentes tratamentos na transação desse discurso, pela psicossocial-ideologia presentes (CHARAUDEAU, 2006).

Toda essa questão de discursos na informação está baseada nas crenças e representações de mundo, o qual passa a existir a partir de um “olhar subjetivo que o sujeito lança sobre ele” (CHARAUDEAU, 2006, p. 45). Essas crenças quando manifestas numa enunciação informativa, funcionam como compartilhamento de julgamento sobre questões do mundo, mostrando aos indivíduos a possibilidade de posicionamento.

Esses saberes de crença, envolvem também os conhecimentos e apresentam a relação de percepção e construção (indivíduo vê como realidade). A organização dessa realidade se dá por intermédio da representação, cujas imagens mentais deslocam-se para os discursos ou manifestações comportamentais, adquirida através de um sistema de valores. Em suma, “[...] as representações apontam para um desejo social, produzem normas e revelam sistemas de valores” (CHARAUDEAU, 2006, p. 47).

É nesse ponto que entra a complexidade e multi faces que rodeiam o processo das representações (imaginários). Uma declaração pode carregar muitas interpretações, diversos entrecruzamentos entre os discurso de representações de cada palavra utilizada que são produzidos, num grupo social ou sociedade. A divisão entre essas representações podem ser tênues, mutáveis e até fixas, de certa forma, porém, é por meio dela que acontece a permuta social a visão de mundo:

Nessas condições, é nosso direito indagar sobre os efeitos interpretativos produzidos por algumas manchetes de jornais [...] quando estas, em vez de inclinar-se para saberes de conhecimento (“o presidente da comissão entrega o relatório ao primeiro-ministro”), põem em cena saberes de crença que apelam para a reação avaliativa do leitor (“o presidente da comissão entrega uma bomba ao primeiro-ministro”) (CHARAUDEAU, 2006, p. 48).

A citação acima mostra claramente como o discurso midiático pode colocar suas palavras, pois são elas que indicam as representações. A partir de uma análise de discursos pregadas e divulgados em produtos midiáticos a cerca do sertanejo nordestino, será possível perceber as crenças e os conhecimentos, e assim, identificar o imaginário que funciona como sustento para tal discurso. Entrando no viés de “imigração” nordestina, tal termo pode apresentar muitas outras crenças, a depender do contexto.

Portanto, o sujeito utiliza-se de seus valores de verdades e efeitos de verdade, em que o primeiro relaciona-se a crença, mas ambos associam-se ao imaginário de cada grupo

social. Aquilo que a mídia comunica deve portanto, ser pensado a partir também dessas duas verdades intrínsecas aos sujeitos:

Cada tipo de discurso modula seus efeitos de verdade de uma maneira particular. O discurso de informação modula-os segundo as supostas razões pelas quais uma informação é transmitida (por que informar?), segundo os traços psicológicos e sociais daquele que dá a informação (quem informar?) e segundo os meios que o informador aciona para provar sua veracidade (quais são as provas?) (CHARAUDEAU, 2006, p.50).

A complexidade que envolve os discursos das mídias está escancarada. Cada informação transmitida é pensada por vários aspectos diferentes. Isso deixa claro que, nenhum discurso é neutro, cada um deles é colocado com um propósito em específico, bem como o tipo de informação, quem a informa, a forma que ela é repassada e a base daquela informação.

Para isso, a mídia utiliza de vários tipos de discursos, como: discurso informativo, discurso propagandista, discurso científico, discurso didático, entre outros. O principal nesse caso seria o discurso informativo. Charaudeau, pontua em sua obra, a relevância de comparar outros tipos de discursos com o último citado. O que será feito no presente trabalho, posteriormente.

Em relação ao discurso propagandista e o discurso informativo, ambos preocupam-se com seu escopo final, seu público alvo. O propagandista o “seduz” e o informativo reproduz o conhecimento. Mas é necessário lembrar que, a forma como cada um tratará seu conteúdo dependerá de cada público a ser alcançado: “[...] a organização do discurso depende das hipóteses feitas a respeito do alvo, especificamente a respeito dos imaginários nos quais este se move [...] tais hipóteses constituem filtros que relativizam a verdade do mundo comentado” (CHARAUDEAU, 2006, p. 60).

Portanto, os dois tipos de discursos tem como a principal característica de serem pautados nos imaginários, tanto de quem fala, como daquele que ouve. Porém, nenhum estudo provaram a relação de causa e efeito a partir da recepção de tais discursos. O discurso propagandista pauta-se no desejo e o discurso da informação na verdade que munem os acontecimentos e sua credibilidade e a transmissão é fechada a partir do processo de comunicação desse novo saber. Esse último fato assemelha-se com o discurso científico, porém, funciona a partir da constatação e o testemunhar de fenômenos ocorridos.

Em relação aos recortes feitos dos discursos existentes e dos outros que foram apenas citados, o discurso informativo é colocado no centro dos demais, pois de certa forma, ele participa de todos esses. O informativo está intrinsecamente ligado ao imaginário do conhecimento, já citada, mas também ao de poder. Esses pontos, contribuem para uma certa influência e efeitos em sua transmissão.

Para a informação transformar-se em discurso e ser transmitido, muitos atores participam da produção do mesmo, como os redatores, editores, diretores, programadores,

entre outros. Portanto, a fabricação dos conteúdos serão construídos a partir da ideologia, imaginário e intenção do corpo de determinada mídia.

Os acontecimentos e fatos que chegam as mídias não são passadas ao público em seu modo bruto, o corpo do jornal, por exemplo irá construí-lo de fato. Dessa forma, quando a notícia encontra-se em seu estado final, ela terá as influências daquele que o produz e recebe:

O acontecimento nasce, vive e morre numa dialética permanente da ordem e da desordem, dialética que pode estar na natureza, mas cuja percepção e significância dependem de um sujeito que interpreta o mundo [...] depende do olhar que o sujeito humano lança sobre esse fato, ou seja, as redes que ele estabelece, através de sua própria experiência, entre diversos sistemas de pensamentos e de crenças (CHARAUDEAU, 2006, p. 99).

Esse “jogo” de informações funciona através da leitura e da linguagem (palavras), na imprensa, que possuem uma relação entre aquele que escreve e aquele que lê, as quais possuem diferentes maneiras de enxergar e representar o mundo (CHARAUDEAU, 2006).

Através dessa percepção, existem três pontos básicos estruturais, no processo de transmissão: A cultura, a sociedade e a personalidade. É necessário refletir que, a mensagem a ser enviada, será recebida por um indivíduo munido de complexidades (internas e externas). A interpretação dependerá dos valores do sujeito, que precisarão ser pontuados antes da comunicação. Na sua cultura estarão os saberes de interpretação, costumes e tradição. A sociedade diz respeito ao seu convívio social e legitimação. A personalidade são seus traços moldados psicologicamente e manifestados socialmente. Essa pequena reflexão é feita de forma superficial, pois as complexidades humanas são inúmeras, manifestadas biologicamente, psicologicamente e socialmente. Além disso, leva-se em consideração a multiplicidade de grupos sociais existentes que os sujeitos podem vir a fazer parte:

A sociedade é composta por públicos, não exatamente unidades organizacionais predeterminadas [...] que desenvolvem processos de pertencimento, ou seja, um mesmo indivíduo pode fazer parte de diversos públicos simultaneamente, acerca de várias situações cotidianas (TUZZO, 2004, p. 59).

Por fim, a construção de informação em formato de matéria ou notícias da imprensa carregam uma bagagem simbólica em seus discursos e dependem do imaginário externo para inferir em tais linguagens seus saberes e constelações de imagens que caminharam através da tríade bio-psique-social, a qual será explorado no próximo capítulo. Tais complexidades que rodeiam os discursos midiáticos e sua simbolização são passíveis de análises, a fim de entender a fundo os mitos, imaginário e arquétipo que estão presentes em cada um desses discursos.

### 3 O IMAGINÁRIO

Gilbert Durand, nasceu na França em 1921 e faleceu em 2012, aos 91 anos, foi professor emérito de antropologia cultural e de sociologia na Universidade de Grenoble. Possui diversos trabalhos conhecidos no campo do imaginário e a mitologia. Durand também fundou o Centro de Pesquisas sobre o Imaginário, o qual coordena outros grupos de pesquisa com o mesmo enfoque ao redor do mundo, dentre eles está o Centro de Estudos do Imaginário, Culturanálise de Grupos e Educação (CICE, pertencente à Faculdade de Educação da USP). Ele foi discípulo de Gaston Bachelard, de Henry Corbin e de Carl Jung e mestre de Michel Maffesoli. Basicamente, para o autor, os símbolos e os mitos funcionam como uma base antropológica pela qual se constrói a significação histórica. É a partir dessa ótica Durandiana que o presente capítulo perpassa, entendendo o imaginário como um todo, através do trajeto antropológico, dos gestos reflexivos, dos regimes diurnos e noturnos, do mito e por fim, da mitocrítica, como um método de investigação.

Portanto, Durand estudou a imagem como sendo a maneira de consciência representar os objetos com certo ocultismo não sensíveis tão facilmente. O autor considera então, todo pensamento humano como uma re-presentação, isto é, eles passam por articulações simbólicas, em que o imaginário constitui o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana. Essas imagens juntas possuem um sentido de convenção social, tornando-se símbolos. São essas ligações simbólicas inatas e primitivas que dão origem ao imaginário. É essa imagem simbólica que forma a faculdade imaginária da humanidade, a faculdade da simbolização (DURAND, 2004).

O imaginário é portanto, um sistema dinâmico que organiza esses conjuntos de imagens, que realizam seu trajeto (antropológico), ou melhor, onde as imagens simbólicas nascem, caminho em que há uma conversa longa entre o imaginário em si e as pulsões, intimações cósmicas e sociais: “[...] em uma espécie de “vaivém” contínuo nas raízes inatas da representação do sapiens e, na outra “ponta”, nas várias interpelações do meio cósmico e social” (DURAND, 2004, p.90–91). É no trajeto que fica claro o complemento entre o que é inato ao ser humano e os arquétipos verbais nas estruturas. Ou seja, é aqui que entra a linha tênue entre algo ser um símbolo ou não, pois é através da reflexologia dominante em junção ao imaginário cósmico e o sociocultural que podem formar um símbolo propriamente dito.

A partir disso que as representações do universo são construídos e os mitos vem a tona, a qual articulam com as questões inatas e imaginárias de forma precisa, representando assim o incontrolável: a faculdade da simbolização e sua bagagem imensa pertencente ao ser humano.

### 3.1 O trajeto antropológico

Para Durand, o imaginário é um sistema que organiza as imagens, as quais mediam a relação do homem com o mundo ao seu redor, com ele mesmo e com os outros. O imaginário trabalha, portanto, com a “pluralidade e complexidade, procurando ler o complexo real sob a aparência simples dos fenômenos, tais como se nos apresentam” (TEIXEIRA, 2000, p. 27), ou seja, um quadro epistemológico (relações entre o ser pensante e o objeto), pela função simbólica, com uma espécie de costura imaginária que une a natureza humana e sua cultura, feita através do trajeto antropológico. Assim, o imaginário se torna um “produto da articulação entre o biopsíquico e o sociocultural” (TEIXEIRA, 2000, p. 27). Esse é o motivo pelo qual o símbolo é sempre a duplicação que representa uma intencionalidade cultural. Mas não como um “meio caminho entre a solidez da sensação e a pureza da ideia” (DURAND, 1997). Portanto, as imagens portam sentidos presentes na significação imaginária, mesmo que degenerada.

Portanto, para Durand (1997), o imaginário se refere a um conjunto de imagens ou relações delas que formam o pensamento do “homo sapiens”, é o que denomina todas as criações do pensamento humano, pois todo pensamento passa por uma articulação simbólica, ou seja, todo pensamento é uma re-representação. Segundo o autor, é no imaginário que se encontra os modos de pensar, sentir e agir (das mentalidades) dos indivíduos, das culturas e das sociedades. Representação essa não entendida pelo viés de apenas reproduzir ou traduzir mentalmente uma realidade encontrada exteriormente, mas também aquilo que se aplica a fantasiar, o qual transporta o imaginário para algo mais do que uma simples representação intelectual. Assim, o imaginário não é apenas um conjunto de imagens, o imaginário funciona como uma rede, a qual a relação é o ponto para criar sentido, pois toda relação do sujeito com o mundo ao seu redor passa por essas imagens organizadoras (DURAND, 1997).

Assim, “o imaginário de cada sujeito está presente em sua biohistória (temperamento, caráter, estrutura pulsional, fantasmas arcaicos) que lhe dá sua marca pessoal e no contexto sócio cultural” (TEIXEIRA, 2000). Aqui, percebe-se a costura natureza e cultura, dada pelo trajeto antropológico e entendimento do símbolo:

“A incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras do sujeito e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social [...]. Afinal, o imaginário não é mais do que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito e no qual reciprocamente as representações subjetivas se explicam” (DURAND, 1997, p. 7)

É através do trajeto antropológico que o símbolo passa a emergir, justamente devido a esse caminho de ida e volta contínuo que acontece nas representações humanas inatas e no meio cósmico e social. Percebe-se o complemento obrigatório entre as duas pontas para ocorrer o trajeto e a transformação em símbolo:

Por exemplo, para tornar-se um símbolo, a estrutura de posição fornecida pelo posicionamento do reflexo dominante na vertical necessita a contribuição do imaginário cósmico (a montanha, a ascensão, o precipício) e sociocultural (todas as pedagogias da elevação, da queda, do infernal...) sobretudo. Reciprocamente, o precipício, a ascensão e o inferno ou o céu somente adquirem um significado de acordo com a estrutura da posição inata da criança (DURAND, 2004, p.90-91)

Visto isso, o símbolo pode ser entendido como a sendo “o produto dos imperativos biopsíquicos pelas intimações do meio” (DURAND, 1997, p. 41). Portanto, esse produto é o que se chama de trajeto antropológico, pois “a reversibilidade dos termos é característica tanto do produto como do trajeto” (DURAND, 1997, p. 41).

Portanto, as pessoas organizam seus fantasmas, devaneios, mito pessoais, em dispositivos específicos como imagens, símbolos, regras lógicas, operadores linguísticos, os quais são produzidos no trajeto antropológico de cada um e assim a construção imaginária é feita, repleta de temáticas redundantes e ações (diurnas ou noturnas) dominantes (TEIXEIRA, 2000).

A partir da ideia de que o imaginário é um sistema organizador de imagens no qual as relações humanas com o mundo passam por essas imagens, Durand afirma que o mito apresentam-se nesse inconsciente coletivo antropológico. Portanto, é através da circulação do mito que se define um conjunto social. Assim, nesse cruzamento da biopsique e sociocultural os mitos manifestam-se: “O trajeto antropológico pode indistintamente partir da cultura ou do natural psicológico, uma vez que o essencial da representação e do símbolo está contido entre esses dois marcos reversíveis” (DURAND, 1997, p.42).

Portanto, o pensamento de Durand estabelece uma posição antropológica, que leva em conta o estudo da humanidade de acordo com sua origem, desenvolvimento (físico, social, cultural), comportamento, psicologia, particularidades raciais, hábitos, costumes, conhecimentos, crenças, entre outros. Analisando as motivações sociópetas ou sociófugas do simbolismo a qual adentrará profundamente nas “instituições rituais, simbolismo religiosos, psicanálise, a poesia, a mitologia” (DURAND, 1997, p.42), tal qual necessita de uma metodologia específica

Assim, a fim de determinar os principais fundamentos desses trajetos antropológicos que os símbolos constituem, utiliza-se o método pragmático e relativista de convergência:

[...] o método pragmático e relativista de convergência que tende a mostrar vastas constelações de imagens, constelações praticamente constantes e que parecem estruturadas por um certo isomorfismo dos símbolos convergentes [...] a convergência é uma homologia mais do que uma analogia [...]. A homologia é equivalência morfológica, ou melhor, estrutural, mais do que equivalência funcional.” (DURAND, 1997, p.43)

Logo, por o símbolo carregar a semanticidade, essa convergência identifica constelações de imagens termo a termo em domínios diferentes de pensamentos. E assim, esses símbolos se constelam pois são essencialmente de um tema arquetipal, os símbolos

são as variações dele (DURAND, 1997). A partir disso, essas constelações se organizam, e “as imagens vêm a convergir em torno de núcleos organizadores que a arquetipologia antropológica deve esforçar-se por distinguir através de todas as manifestações humanas da imaginação” (DURAND, 1997, p.43–44).

Essa metodologia, portanto, parte inicialmente do psíquico e depois caminha para ao cultural, ou seja, vai do ser pensante pra ser complementos indiretos. Entende-se por ser pensante a bolha envolvente da biopsíquica e as intimações sociais. Para então, após esse entendimento a cerca do psicológico que se obterá um entendimento plausível dessa divisão que se mesclam as constelações imagéticas.

Assim, essas imagens que são representadas visualmente ou verbalmente apresentam um ponto inicial para a classificação dos símbolos e para esse princípio de classificação, Durand utiliza da reflexologia detchereviana (gestos dominantes). Essa teoria apresenta três reflexos humanos que posteriormente originarão em dois regimes de imagem, os quais organizam o universo:

As dominantes reflexas que Vedenski e depois Betcherev e a sua escola iriam estudar de maneira sistemática são exatamente os mais primitivos conjuntos sensório-motores que constituem os sistemas de “acomodações” mais originários na ontogênese e aos quais, segundo a teoria de Piaget, se deveria referir toda a representação em baixa tensão nos processos de assimilação constitutivos do simbolismo (DURAND, 1997, p.47–48).

A primeira dominante equivale ao levantar, é o instinto de mover-se para a vertical (postural). A segunda dominante é a de nutrição, a “deglutinação”, nos bebês ela é vista nos reflexos de sucção labial e as correspondências da cabeça, ele é estimulada pela fome ou questões externas. A terceira dominante equivale a copulação (gestos rítmicos), o próprio ato sexual, que é acompanhado por esses gestos rítmicos (DURAND, 1997). Tais dominantes apresentam-se como um início da organização das constelações de arquétipos, uma estrutura sensório-motora. Cada dominante expressa a imaginários diferentes:

A dominante postural (matérias luminosas, visuais e ascensionais e técnicas de separação) remete ao imaginário de luta, combate, purificação, análise, despertando simbolismos representados pela luz, cume, asa, escada, espada, flecha, gládio e cetro. A dominante digestiva (das matérias das profundezas), remete ao imaginário de repouso, intimidade, união, aconchego, acomodação, refúgio, envolvimento despertando simbolismos representados pela água, caverna, noite, mãe, morada, utensílios continente e recipientes (taçar, cofres, etc). a dominante copulativa (dos gestos rítmicos) remete ao imaginário da conciliação de intenções entre a luta e o aconchego, contendo imagens que expressam, ao mesmo tempo, tal dualidade, despertando simbolismo representados pela roda, árvore, fogo, cruz, a lua, estações da natureza, ciclo vital, no progresso ou declínio (TEIXEIRA, 2000, p.33).

Para Durand (1997), essas três dominantes reflexas, “malhas intermediárias entre os reflexos simples e os reflexos associados” (DURAND, 1997, p.51) são matrizes sensórias motoras, como dito anteriormente e as representações integram-se de forma natural a

esquemas (*schémas*), que são esses substratos gestuais os quais ao interagirem com o meio natural e sociocultural encaminham a ação. Assim, os símbolos nascem devido também a essa motivação. São as três *schémas* matriciais, o separar (heroico), o incluir (místico) e o dramatizar (sintético). Sendo assim, a partir dessas três estruturas descritas, Durand separa-as em dois regimes, o diurno e o noturno, os quais possuem como base as dominantes digestivas às sexuais.

## 3.2 O regime diurno e o regime noturno

Portanto, os três reflexos já descritos dão origem a dois regimes de imagem, as quais organizam o universo e trazem maneiras específicas de lidar com a morte e com o tempo. Em que o regime diurno das imagens, está ligado a estrutura “heróica”, e um regime noturno, que estaria relacionado tanto com a estrutura “mística” quanto a “dramática”. De maneira geral, o regime diurno é a busca pela imortalidade e o regime noturno luta na vida para chegar a morte. Essa morte também se aplica as mortes sociais, ou seja, morrer como aluno, quando conclui-se um novo grau de estudo, por exemplo. Esses regimes são classificados na imaginação simbólica, como uma divisão do conteúdo das imagens.

“O regime diurno da imagem define-se, portanto, de uma maneira geral, como o regime da antítese” (DURAND, 1997, p.68), ou seja, oposições. Isso se dá devido a esse regime se dividir em duas partes antitéticas: a convergência semântica, “consagrada ao fundo das trevas sobre o qual se desenha o brilho vitorioso da luz” e a outra revela a “reconquista antitética e metódica das valorizações negativas da primeira” (DURAND, 1997, p.68). Portanto, ele funciona como uma oposição, a contradição devido a luz só existir essencialmente pela ausência da escuridão, enquanto essa última possui uma existência simbólica autônoma. O diurno possui algumas associações e palavras as quais se relacionam mais com esse regime, como: herói, levantar, voo, flecha, cabeça, ascensão, fogo, ação (verbos):

O tempo nesse regime é evidenciado com um caráter negativo, totalmente trágico e maléfico. Esse regime se constitui a partir de imagens de luz, de elevação, de pureza, e veda imagens ou elementos ligados a escuridão e negatividade ou à caída, queda. (ANAZ *et al.*, 2014, p.7)

Além disso, Durand faz uma divisão ainda mais detalhada, a qual advém de elementos repetidos no regime diurno que são subdivididos nas faces do tempo com os seus símbolos:

Teriomórficos: o positivo, a animação, o animal e outros. Nictomórficos: o negativo, as tristeza, solidão, escuridão entre outros. Catamórficos: a epifania da queda O Cetro e o Gládio: trazem os símbolos Oscensionais: a noção de verticalidade Espetaculares: sol, brilho, claridade, branco, azul, luminosidade Diaréticos: o Falo, o pontiagudo etc (ALMEIDA, 2011).

Para finalizar e relacionar precisamente os regimes dominantes reflexivos e o regime diurno, ele é caracterizado basicamente com a representação do estado de luta, combate, ao herói do imaginário, que trazem as forças antagônicas as quais uma prevalece sobre a outra:

O gesto ou reflexo postural associado ao posicionamento ereto do ser humano, remete aos movimentos de ascensão e de verticalização, que resultam em símbolos de potência e de heroísmo, de subida em direção à luz e ao sol, de elevação e pureza e de confronto e separação. Esse reflexo inspira a produção de símbolos ascensoriais (cetro, flecha, asa, anjo), espetaculares (luz, sol, ouro, fogo, céu) e diátricos (herói, espada). Durand classificou esse conjunto de símbolos como Regime Diurno (RD) das imagens, composto por estruturas heroicas (ou esquizomorfas), que a partir de uma atitude conflitual e antitética buscam vencer a morte e o devir. São ligados ao gesto dominante postural e remetem à figura paterna (ANAZ *et al.*, 2014, p.7).

Já o noturno é ligado ao reflexo dominante digestivo, caracterizado pela presença de eufemismo, adjetivos, frases subordinadas e verbos como prender, atar, soldar, ligar, aproximar, pendurar, e palavras sinônimas de profundidade, intimidade, entre outros. Relacionado ao tempo, esse regime explora a passagem do mesmo, aproximando da finitude. O regime noturno relaciona-se aos esquemas ligados à sombra, à queda, o recolhimento, a descida, a intimidade, o esconderijo, o segredo, que fundam a estrutura “mística”. A outra estrutura é denominada como antifráscas (DURAND, 1997).

De modo geral, o regime noturno é caracterizado pelo processo de eufemização, utilizando os símbolos de queda, abismo e a morte como uma nova vida após ela. O movimento de digestão e descida é bastante adotado, como por exemplo, o ato de descer em ritos e objetos recipiente, como o Santo Graal, com simbologia materna e de proteção (ANAZ *et al.*, 2014). Assim, “A transformação da queda em uma suave descida em direção a uma intimidade acolhedora e miniaturizações” (ANAZ *et al.*, 2014, p.7) traz uma certa redução desse abismo que seria muito profundo, converte-se na cavidade de taças (eufemização). Portanto, as trevas e mortes são vistas em caráter positivo. A imaginação noturna tende-se para as atitudes psíquicas as quais realizam tais sentidos:

As atitudes psíquicas associadas às imagens noturnas, aquelas que fazem a síntese (ou a dramatização, ao reunir o trágico e o heroico) do temor e da angústia frente ao tempo e à morte (estruturas místicas), com a esperança e a crença na vitória sobre o tempo (estruturas heroicas). Elas fazem parte de estruturas que ele nomeia como sintéticas ou dramáticas e que se ligam ao reflexo dominante copulativo. Narrativas de morte e renascimento, caos e regeneração, androginia e ligação dos contrários são exemplares desse movimento cíclico, polêmico e de eterno retorno que caracterizam algumas das imagens noturnas. (ANAZ *et al.*, 2014, p.8)

Portanto, o regime pleno do eufemismo, é assim chamado por Durand por haver uma certa diminuição ou até romantização de tudo aquilo que se relacione com o terror, morte e aspectos macabros: “O instinto de morte residiria no desejo que cada ser vivo tem

de regressar ao inorgânico, ao indiferenciado” (DURAND, 1997, p.196). Dessa forma, os dois regimes da imagem são os dois aspectos dos símbolos da libido. As imagens noturnas são agrupadas nessas duas famílias de símbolos, os quais estão inseridos e manifestos abertamente nas imagens temporais que as guardam (DURAND, 1997). Esse primeiro grupo de símbolos é formado pela inversão do valor efetivo atribuído às faces do tempo, eufemização mais forte que se manifesta na “prática da antífrase por inversão radical do sentido afetivo das imagens” (DURAND, 1997, p.198). O outro conjunto de imagens se organizará no que se chama de “intimidade”, ou seja, procurar e encontrar “a constância ao sintetizar as aspirações da transcendência ao além e as intuições imanentes do devir”.

Recapitulando, o regime noturno é formado por forças unificadoras e de harmonia divididas nas estrutura sintética e mística. Esta última tem como significado a construção da harmonia em união para uma intimidade feitas nos regimes noturnos através dos símbolos de inversão (eufemismo) e os símbolos de intimidade, que amenizam a morte na esperança de um mundo em harmonia e íntimo (DURAND, 1997). A estrutura sintética (tempo positivo, movimento cíclico do destino) trazem os símbolos cíclicos, cíclicos a espiral, simbologia da serpente, a estrutura sintética também traz a tecnologia e a simbologia da árvore. Desse modo, a estrutura sintética tem como base a harmonia dos opostos, para o progresso histórico. (MORAES; BRESSAN, 2016)

### 3.3 O mito e a mitocrítica

Para Durand, os mitos estão relacionados diretamente com o inconsciente coletivo antropológico e manifesta-se em discursos dilemáticos, ou seja, prós e contras são afirmados, mas não há decisão. Esses mitos, portanto, circulam e descrevem determinados conjuntos social, mas sua qualidade, força e estabilidade mitológica podem acabar por se perder. Segundo Durand (1997), isso tem a possibilidade de ocorrer devido ao fato dos mitos se manifestarem em discurso dilemáticos. A partir disso, um movimento de racionalização diminui a chamada “pregnância mítica”, por pregnância entende-se uma literatura a qual se impõe ao espírito, que se produz forte impressão e estabilidade perceptiva. Assim, após uma racionalização exacerbada esses mitos são revelados pelos discursos racionais unívocos, ou seja, possuem apenas uma linha de interpretação. Esses mitos existentes estão sempre presentes na sociedade em diferentes épocas, ou seja, a sociedade vive perante dois mitos: um que é evidente (patente) e outro obscuro (latente) (TEIXEIRA, 2000).

Segundo o autor, os mitos nunca se esvaem. Por eles possuírem uma estrutura, uma organização bem dividida através de um sistema, eles realizam um movimento temporal que garantem sua perenidade, sofrem alterações ou evoluem (mitema). Logo, esse processo de mudança ocorre nos mitemas, não nos mitos em si, o mitema (narrativa puramente ficcional, com pessoas, ações e acontecimentos supernaturais envolvendo fenômenos naturais ou históricos) seria a parte do discurso mitológico menos significante, aquela que carrega a

repetição principal da história. Portanto, como dito anteriormente os mitemas se expressam através da repetição clara de seus conteúdos, personagens (patente) e pela repetição de temas antigos disfarçados de novos e de seu esquema intencional (latente): “A menor unidade semântica num discurso e que se distingue pela redundância” (DURAND, 2004, p.60)

Percebe-se que os mitos estão sempre em mutação, nunca em seus estados iniciais, mas é através disso que os mitos sobrevivem ao longo das eras. O mitema é basicamente fragmentos diversos que possuem uma totalidade.

Os processos do mito [...] consistem na repetição (a sincronicidade) das ligações simbólicas que os compõem. Por conseguinte, a redundância aponta sempre para um mitema. O mito não raciocina nem descreve: ele tenta convencer pela repetição de uma relação ao longo de todas as nuances (as “derivações”) possíveis. [...] cada mitema - ou cada ato ritual - é o portador de uma mesma verdade relativa à tonalidade do mito ou do rito. (DURAND, 2004, p.86)

Mas esse processo de mudança dos mitos ocorrem duas formas, através da derivações e usura. Que, segundo Durand equivalem a: desaparecimento ou substituição dos mitemas, modificando esse mito, o qual ao desaparecer o empobrece e ao ser substituído o amplia (derivações). Já a usura, ocorre quando essa derivação ultrapassa certos limites e o fio condutos constitutivo do mito se perde. A usura se dá por denotação ou conotação. Na usura por denotação ocorre a representação exagerada do mito, seu nome continua o mesmo, mas sua essência mitêmica não fica explícita. Na usura por conotação o sentido do mito é invertido ou se perde completamente, seja por evaporação, edulcoração ou suavização da intenção moral ou dramática do mito (TEIXEIRA, 2000).

Portanto, a mitologia é a gênese de todo pensamento objetivo, formalizado pela linguagem e o semântico se desfaz e o semiológico se fortalece. A retórica é que garante a passagem do semantismo do símbolo ao formalismo da lógico ou o sentido próprio dos signos (TEIXEIRA, 2000).

A retórica, apresenta-se como uma pré-lógica que faz a mediação entre a imaginação e a razão, pois transcreve um significado por meio de um processo significante, nesse espaço com poder metafórico de transposição de sentidos, variando-se segundo o contexto, a época, as crenças: a linguagem se torna real a partir do seu contexto expressivo (DURAND, 1997).

Por isso, estudar e analisar mitos é válido para entender e perceber ideologias, visões de mundo e terminologias de uma sociedade e pode ser feita através da mitocrítica ou mitanálise. Ambas encontram os mitemas (modificados ou não) que constituem o núcleo mitêmico que assegura a existência e prolongação de vida do mito. O núcleo equivale ao mitema, não ao tema, que mostra-se mais geral. Para um tema ser mitema ele precisa adquirir a repetição insólita em um determinado campo, ele deve ser o ponto mais forte, significativo da narrativa, repetido freneticamente (TEIXEIRA, 2000).

Essas repetições do mitema variam a partir da amplitude da narrativa. Se a narrativa ou obra for muito ampla de um dado momento ou período histórico, o mitema tem mais chance de ter o seu conteúdo significativo empobrecido, tornando-se um mitogema, ou seja, uma versão não muito concreta da obra e pobre, apenas um rascunho do que um dia ela realmente foi. Isso ocorre através da racionalização, devido a amplitude do campo (TEIXEIRA, 2000)

A mitocrítica procura encontrar em um texto ou obra, seu núcleo mítico, é uma forma de analisar algum discurso para entender qual foi a narrativa a qual o autor ou autora se fundamentou para escrever aquilo. Essa análise é dada por uma leitura dupla, que caminha entre as repetições, redundâncias e homologias de imagens e assim chega-se ao seu objetivo, que é identificar essas regularidades e repetições, expressões de processos inconscientes, para entender a personalidade inconsciente de quem escreveu o determinado texto (autor). É nesse ponto que funda-se o propósito do presente trabalho, poder enxergar as raízes míticas do poeta e do nordestino, além de perceber também o mesmo na mídia jornalística e entender como ocorre essa disparidade ou semelhança de representações.

Como análise de mitos, a mitocrítica permite: 1) evidenciar, num autor, na obra de uma época ou de um meio os mitos dominantes e suas transformações significativas; 2) apontar traços de caráter pessoal do autor que podem contribuir ou para acentuar o mito dominante da época ou para transformá-lo; 3) mostrar que cada momento cultural tem certa densidade mítica, na qual se combinam e se embatem mitos diferentes (TEIXEIRA, 2000, p. 31).

Portanto, a mitocrítica vai abordar o chamado “ser” da obra, por Durand, em confronto com o universo que o cerca (mítica) para resultar no “gosto”, aquilo que o leitor entende da determinada obra e além de claro levar em consideração o universo mítico também que aparece na obra através de sua leitura (DURAND, 1985). Na mistura de o que é lido e o sujeito que realiza essa leitura, que esse tipo de crítica se forma.

Segundo Durand, o autor o qual a essência e caráter teóricos puros esse estudo se baseia, diz que ao realizar a mitocrítica, deve-se levar em conta algumas etapas previamente determinadas. As quais se dividem em quatro, sendo basicamente: a identificação, o exame, a leitura e a análise. Ao cumprí-las, os pontos levantados anteriormente serão vistos com mais clareza pelo o estudo feito.

Primeiramente, deve-se “Identificar, a partir dos temas, os motivos redundantes ou obsedantes que constituem a sincronicidade da obra, isto é, analisá-las no sentido vertical para captar os pacotes de imagens redundantes” (TEIXEIRA, 2000, p.31). Após realizado esse primeiro processo, o segundo consiste em ler o mito no sentido horizontal da história que narra, examinando os personagens e as ações que os envolvem, bem como o cenário deles como um todo e a evolução dessa narração e a maneira como esses elementos entrelaçam-si (DURAND, 1985). Assim, em sequencia deve ser feita uma leitura diacrônica, para levar em conta a evolução do mito, bem como os aprendizados deixados e tentar

perceber relações com outros mitos existentes e os pontos que os ligam, em seu território cultural (DURAND, 1985). E por fim, o ideal seria realizar uma análise de fechamento quantitativa com as imagens para conseguir identificar o mito ou os mitos, bem como sua estrutura (TEIXEIRA, 2000).

Dessa maneira, a partir desse método existem diversas possibilidades de considerações finais entendimentos levantadas pelo autor. Como a delimitação de mitemas que constituem a obra estudada, assim como as situações míticas que a compõem. Outrossim, as estruturas mais profundas da obra e a relação entre a leitura, o que está escrito e o que pode se retirar daquele texto, entre uma primeira e segunda leitura. Levando em consideração o fato de inúmeros mitos existirem em diferentes civilizações, para identificarem essa gama citada é necessário também inúmeras análises e investigações realizada não só no texto mas no decorrer da história de uma determinada cultura para entender e explanar de forma coerente as redescobertas e “renascimentos” (DURAND, 1985): “[...] os gêneros literários e artísticos, os estilos, as modas, as lógicas organizacionais da culturalidade e dos grupos sociais, os idiotismos também respondem a tais fenômenos de concentração e ressurgência míticas” (DURAND, 1985, p.253).

Visto isso, nota-se que a leitura funciona como um sistema de três fundamentos: A sincronia estrutural do relato; a diacronia “literária” (eventos de relato e redundância) e diacronia “cronológica” (leitura do leitor e leitura do autor passado). Portanto, com o último fundamento pode-se identificar como um mito se modificam, conseqüentemente, para se encontrar um mito é preciso identificar antes uma quantidade de mitemas. No interior da mitocrítica e também no núcleo do próprio mito localiza-se o mitema, ou seja, o mitema integrar a definição do mito:

[...] a menor unidade de discurso miticamente significativa, esse “átomo” mítico é de natureza estrutural (“arquetípico” no sentido junguiano e “esquemático” no sentido durarandiano) e seu conteúdo pode ser indiferentemente um motivo, um tema, um cenário mítico, um emblema, uma situação dramática. No mitema o “verbal” domina a substantividade (DURAND, 1985, p.253-254).

Portanto, a mitocrítica se mostra como um estudo capaz de destacar na obra analisada os mitos presentes - bem como as mudanças importantes que ocorreram nos mesmos - no que é lido em si e no autor. Conseqüentemente exhibe também a escrita do autor de um viés transformador do mito presente na época da obra ou aquele foi colocado. Além de também evidenciar a questão cultural e história do tempo, os quais possuem mitos dominantes em certos momentos. Ou seja, escancara o mito pessoal do autor, que é ao mesmo tempo também um mito coletivo, pois exemplifica os ideais sociais, históricos e culturais.

O mito, funciona então, como uma ferramenta importante para compreender várias áreas em que estão inseridas o ser humano. Nos tempos antigos, em que atualmente sustentam a vida humana e construíram religiões, pautadas em mistérios e lógicas profundas

([CAMPBELL, 1988](#)). Assim, como o que está por trás de tradições milenares, pois os mitos contam a história das pessoas e do sentido da vida e o enfrentamento da morte:

Todos nós precisamos contar nossa história, compreender nossa história. Todos nós precisamos compreender a morte e enfrentar a morte, e todos nós precisamos de ajuda em nossa passagem do nascimento à vida e depois à morte. Precisamos que a vida tenha significação, precisamos tocar o eterno, compreender o misterioso, descobrir o que somos ([CAMPBELL, 1988](#), p. 16).

Portanto, é possível, interessante e importante compreender quais os sentidos embutidos em uma flor, na chuva e no universo. Os símbolos são munidos de muitas significações que podem revelar muito do que não é percebido de forma superficial. A mitocrítica busca isso.

## 4 METODOLOGIA

A metodologia utilizada para a construção do presente trabalho faz uso da pesquisa documental no que se refere à análise dos poemas e das matérias jornalísticas. Para compreender as definições, as teorias e aplicações que envolvem o âmbito da pesquisa qualitativa, análise de discurso, teoria do imaginário e mitocrítica foi utilizada a pesquisa bibliográfica. Ela é adequada quando se tem o intuito de conhecer teorias e explicações sobre algum ponto essencial ao trabalho que irá ser feito, para ser a base de sustentação. Assim, realizou-se essa pesquisa bibliográfica previamente para entender melhor o desenvolvimento de uma pesquisa, como formular o problema, possíveis abordagens e outros pontos como amostra e suas técnicas, utilizou-se o livro pesquisa em marketing. Para análise de discurso, baseou-se em Foucault, com ênfase na autora Eni Orlandi, que mescla tal técnica com o imaginário, o qual, em sua essência, foi retirado inteiramente de Gilbert Durand, assim como a análise mitocrítica.

Ademais, outros autores serviram como base para compreender a pesquisa qualitativa e suas possibilidades, a fim de conseguir encaixar o problema de pesquisa da maneira mais adequada para resultados relevantes. Além disso, outras obras e artigos sobre os estudos de Durand foram necessários para formular textos a fim de entender o imaginário através do seu viés e utilizar tais conhecimentos para realizar as análises. A pesquisa bibliográfica também foi relevante para a pesquisa histórica e social da poesia popular e poesia nordestina, auxiliando na percepção da construção de cada uma delas na sociedade e como isso influenciou para possuírem tais características presentes atualmente, que utilizam muitos arquétipos, por exemplo. Para finalizar, fez-se necessário pesquisar bibliograficamente obras que tratassem sobre a mídia, a evolução de seus estudos a cerca das teorias da comunicação e também de seu discurso, a fim de pontuar a análise das notícias e relacionar com a estruturação da mídia em si.

### 4.1 Pesquisa Qualitativa

Esse estudo é classificado como qualitativo, consistindo em um tipo de pesquisa que não envolve quantificações, ligando-se, assim, às realidades e aos sujeitos. A pesquisa qualitativa trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis (MINAYO, 2011).

Desse modo, esse tipo de pesquisa analisa informações de uma maneira que não pode ser mensurável. Por não possuir uma proposta rigidamente estruturada, ela permite

liberdade nas análises e interpretação de diversos materiais, como discursos, músicas, filmes, poemas, entre outros, dando ao pesquisador a liberdade de explorar novos enfoques.

A abordagem qualitativa enfatiza a qualidade e a profundidade de dados e descobertas a partir de fenômenos, pois o foco está na interpretação, valorizando o processo e o seu significado (TUZZO; BRAGA, 2016). A pesquisa qualitativa é analítica e explicativa, ou seja, ela é regida pelos dados que gerarão conclusões e reflexões, baseados na complexidade da sociedade onde a pesquisa foi gerada.

Para o seguinte estudo, escolheu-se também a pesquisa documental, localizada dentro da abordagem qualitativa: “[...] a documental caracteriza-se pela busca de informações em documentos que não receberam nenhum tratamento científico, como relatórios, reportagens de jornais, revistas, cartas, filmes, gravações, fotografias, entre outras matérias de divulgação” (OLIVEIRA, 2013, p. 69). Além disso, ela se trata do estudo de amostras que permitem novas interpretações a cada análise e leva em consideração a criatividade do pesquisador, que pode seguir variados caminhos.

Por fim, por se tratar da análise de variados tipos de documentos, a pesquisa documental não requer que necessariamente haja acesso físico, permitindo o estudo de pessoas falecidas ou que estão à longa distância.

Dessa maneira, tais características explicam a escolha que possibilita um entendimento do retirante nordestino a partir de as análises de poemas de Patativa do Assaré, em contraste com uma notícia a respeito do mesmo tema. Tais materiais não receberam tratamentos científicos e podem revelar diversos aspectos sobre o tema de interesse, mesmo sem que haja contatos diretos com as pessoas estudadas.

Assim, será necessária uma interpretação de cada frase e expressão utilizada, pensando-se no que está por trás das mesmas e o que buscou-se revelar. Tais entendimentos podem diferir de um pesquisador para outro, visto que uma mesma amostra pode ter diferentes significados para as pessoas que a analisam, consistindo em um estudo subjetivo.

## 4.2 Amostra

A amostra consiste em um “subgrupo de uma população selecionado para participação no estudo” (MALHOTRA, 2012), ou seja, uma parte de um todo, que é selecionada para se analisar e tirar determinadas conclusões. Para essa pesquisa escolheu-se trabalhar com duas amostras, a fim de comparar poemas com a temática do sertanejo nordestino e matérias jornalísticas dentro desse mesmo âmbito. Com o objetivo de compreender o que elas podem revelar acerca de como o nordestino brasileiro é exibido em diferentes meios comunicacionais.

A primeira amostra consistirá em poemas selecionados do autor Patativa do Assaré e os mesmos são caracterizados como não probabilística por conveniência, um tipo de amostragem que procura obter uma amostra de elementos convenientes (MALHOTRA,

2012). Ou seja, ela é escolhida propositalmente por possuir a resposta do problema de pesquisa e o pesquisador, nesse caso, não trabalha com a probabilidade de escolha de amostra diferente. Serão escolhidos os poemas mais significantes do autor, que carreguem maiores opiniões e acontecimentos do cotidiano e vivências da região nordestina e que descrevem seus conterrâneas, seus sofrimentos e batalhas. Acredita-se que as amostras selecionadas apresentarão as respostas do problema de pesquisa em encontrar os arquétipos mais recorrentes utilizados pelo poeta em relação aos sertanejos nordestinos.

A poesia de Patativa do Assaré foi pensada em quatro eixos temáticos, sendo eles: o poeta da roça e suas diferenças entre os poetas com estudos formais e o orgulho de simplicidade e autenticidade; o segundo centraliza-se na crítica social acerca das condições de vida na seca do Nordeste e sobre a lógica dos latifundiários; os “causos” também são muitos presentes, as histórias contadas do cotidiano nordestino e algumas narrativas fantasiosas e por último, encontra-se o fato de partir da própria terra e deixar familiares, amigos, costumes, entre outros.

Para facilitar a análise e otimizar os resultados, a primeira categoria foi fundida à terceira (A) e a segunda fundida à quarta (B). Dois poemas foram escolhidos para análise, um para cada categoria. Portanto, a categoria “A” equivale ao eixo que englobe a poesia popular em si mesma, fora do padrão normativo, que se firma na diferença, na rebeldia, no contraditório e engloba a poesia de quem não estudou, mas tem capacidade de fantasiar e possui criatividade, o orgulho em ser nordestino e trabalhar na roça, a “poesia de resistência”. A categoria “B” diz respeito as condições de vida na seca do sertão nordestino, dificuldades e situações que muitos sertanejos são obrigados a se submeter, a realidade de retirar-se de sua terra natal e críticas, mesmo que indiretas ao sistema de distribuição de renda brasileiro, que é desigual.

Já a segunda amostra, equivalente as matérias jornalísticas, terão como foco o sertanejo nordestino inserido em contextos e assuntos semelhantes aos poemas escolhidos. Para isso serão colocadas nas buscas uma frase que resumisse tal tema. Essa amostra será escolhida de acordo com a técnica de amostragem probabilística simples, em que cada elemento da população tem uma probabilidade conhecida e igual de ser selecionado (MALHOTRA, 2012). Cada elemento é selecionado independentemente de qualquer outro e a amostra é extraída por um processo aleatório.

Ou seja, não se conhecia o conteúdo da amostra antes de selecioná-la e ela possuía a mesma probabilidade de ser escolhida que qualquer outra notícia a respeito do sertanejo nordestino, uma técnica que visa analisar como o tema estudado aparece em um veículo escolhido aleatoriamente, sem conhecimento prévio. Tais procedimentos serão monitorados e registrados a seguir, a partir de o processo de busca das matérias jornalísticas online.

### 4.3 Análise de Discurso

Após a formulação do problema, tipo de pesquisa e amostras, foi feita a busca bibliograficamente acerca das análises possíveis a partir de um enfoque qualitativo, como: a análise de discurso, análise fílmica, análise de conteúdo, entre outras. A escolhida para auxiliar no processo de busca do problema de pesquisa foi a análise de discurso, de Foucault, com perspectiva da autora Orlandi.

A análise de discurso para Foucault funciona como uma instância de poder, sendo sempre ideológico. O discurso regula, define e quando se expressa neste sentido torna-se hegemônico. Deste modo, o poder que é “negociado” se insere no âmbito das disputas, das desigualdades da contra hegemonia, do contra discurso. Nesse tipo de análise, todo o discurso se constrói na expressão do conteúdo, de tal forma que ele se mostra como a apressão dos sentidos, das crenças e dos valores de quem fala. É interessante pontuar que nenhum discurso é neutro, até mesmo o de uma matéria jornalística. Tem-se então nesse trabalho o embate de um discurso realizado dentro de suas vivências reais (poesia) e outro alheio à realidade a qual descreve (mídia). Poesias em primeira pessoa e matérias jornalísticas em terceira pessoa, mas que também carregam ideologias e valores de quem as escreve: “O discurso jornalístico se coloca então como autoridade e detentora de poder simbólico, pois tem o poder de produzir pontos de vista sob o mundo” (GIORDANI, 2011, p.4). Assim, pressupõe-se que a linguagem, além de comunicar, carrega consigo “a posição que o falante ocupa” (GIORDANI, 2011, p. 3) travando aí as disputas de poder. Para então a hegemonia ser instaurada, ou seja, uma ideologia muito bem colocada que passa a reger as práticas sociais daquele indivíduo (GIORDANI, 2011). São nesses pontos que análise de discurso da mídia para comparar a representação do nordestino na poesia se insere.

Portanto, a dominação ocorre a través de uma legitimação daquele discurso somada a hegemonia. Então, a mídia jornalística constrói uma realidade e exhibe fatos reais inserindo suas ideologias através de um discurso que nunca é de fato, neutro. Assim, percebe-se como o poder se forma através da linguagem, e seu alcance é estupendo, além da possibilidade ampliar ou diminuir esse discurso como bem entendem. A mídia trabalha, portanto, com essa tríade de linguagem, ideologia e poder. Basicamente, quem não tem um espaço para legitimar suas ideologias através de seu discurso não exerce dominação, não tem poder, cabe a mídia quase que exclusivamente desfrutar desse privilégio sozinha.

A ideia foi então, perceber como a mídia, utilizando dessa tríade, linguagem-ideologia-poder, coloca o sertanejo nordestino em evidência. Para depois comparar tal percepção com uma mídia (literatura de cordel) utiliza-se de seus meios para a “mesma exposição.

A análise de discurso utilizada funcionou para inserir interpretações nos poemas e matérias jornalísticas a partir dos contextos histórico-sociais-culturais. Conjunto dos escritos, características do texto e manifestações dos autores. Mas para compreender

os mitos regentes a tais pontos entendidos e encontrados nos textos, a mitocrítica será utilizada.

## 4.4 Mitocrítica

Porém, foi feita também a mitocrítica, já descrita anteriormente nesse trabalho, para isso será inferido além dos pontos colocados para análise do discurso, a lógica da tríade de bio-psique-social. Esses três elementos pautam-se através dos regimes, as dominantes reflexivas e os contextos sociais e culturais.

No caso, pretende-se perceber quais revelações acerca do retirante nordestino e o meio que o rodeia, os poemas e a matérias jornalísticas podem apresentar. Portanto, foram feitas deduções a partir da leitura de mensagens (normalmente receptor) e também desviou-se o olhar para outra significação (objeto) que se encontra em segundo plano da leitura. Assim, atingir através de significantes ou significados (manipulados) outros significados de natureza sociológica, biológica, psicológica cultural e social. Ou seja, realizar uma espécie de sociolinguística ao estudo da fala em seu aspecto individual e a prática da língua realizada por emissores: “No que diz respeito ao ideológico, não se trata de procurar “conteúdos” ideológicos que seriam a ocultação da realidade, mas justamente os processos discursivos em que ideologia e linguagem se constituem de forma a produzir sentidos” (ORLANDI, 2008, p.56)

Assim, as visões a cerca dos poemas e também das matérias jornalísticas serão mais aprofundados e terão a possibilidade de captar o mito regente de cada discurso. Portanto, as mensagens comunicadas em ambos os textos pode-se retirar possibilidades de interpretações e percepções diferentes através do meio, efeitos das mensagens e emissor, tanto dos poemas quanto das matérias jornalísticas.

Para o presente trabalho, procurou-se perceber de que forma dois gêneros textuais tratam assuntos semelhantes, quais suas semelhanças e disparidades, fazendo a associação através da análise de discurso a perceber o imaginário (mito) presente em cada uma delas. Por fim, perceber como alguém alheio a realidade retratada pode comunicar-se através da matéria jornalística em contraste com o sentimentalismo e pertencimento do sujeito que faz parte da mesma realidade. Os passos utilizados para a análise de ambos textos serão os já descritos através da mitocrítica. Tal análise relaciona-se com a análise de discurso porque: “É no discurso que se pode apreender a relação entre linguagem e ideologia, tendo a noção de sujeito como mediadora: não há discurso sem sujeito nem sujeito sem ideologia. O efeito ideológico elementar é o que institui o sujeito” (ORLANDI, 2008, p. 54). Mais do que isso, atrelada a mitocrítica, as possibilidades de percepções aumentam consideravelmente, através do viés do imaginário. O que possibilita resultados mais aprofundados, complexos e detalhistas.

## 5 ANÁLISES DE DISCURSO

### 5.1 Poesia: A triste partida

O primeiro poema a ser analisado do autor, é um dos mais conhecidos no Brasil. Ele foi musicalizado e cantado pelo rei do baião, Luiz Gonzaga. Intitulado “A Triste Partida”, Patativa descreve a esperança por chuva, a dolorosa saída da terra natal e as angústias de viver em um local estranho:

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 (ASSARÉ, 1978, p. 89).

Primeiramente, é importante mencionar novamente que Patativa do Assaré não concluiu sua educação formal. Portanto, seus poemas trazem consigo a oralidade e linguajar próprio, o qual não foi revisado nesse estudo. Afinal, são essas características que compõem a poética do autor.

Nessa estrofe Patativa conta a expectativa por chuva, em que as pessoas contam os meses, ansiosos por sua chegada. O clamor ao divino também é comum, na esperança que a situação mude. Muitos eram assombrados por grandes secas já ocorridas e temiam que tal cenário se repetisse.

A treze do mês ele fez a experiência,  
 Perdeu sua crença  
 Nas pedra de sá.  
 Mas nôta experiência com gosto se agarra,  
 pensando na barra  
 Do alegre Natá (ASSARÉ, 1978, p. 89).

Aqui, o autor traz um elemento da superstição nordestina: as pedras de sal, as quais “prevêem” a chuva ou a seca próximo ao ano novo. Com marcas que representam os meses, as pedras são colocadas acima dos riscos, e caso a pedra derreta sobre aqueles locais choverá naqueles determinados meses. Portanto, nesse caso, as previsões do nordestino falharam. A “barra” equivale as nuvens grandes que trazem chuva ao local, a nova esperança do nordestino. . Tais expressões podem representam o grau de proximidade do autor com o ambiente o qual ele descreve em suas poesias.

Rompeu-se o Natá, porém barra não veio,  
 O só, bem vermeio,  
 Nasceu munto além.  
 Na copa da mata, buzina a cigarra,

Ninguém vê a barra,  
 Pois barra não tem (ASSARÉ, 1978, p. 89).

As esperanças da chuva estão se acabando, o que prevalece é o sol forte. A “buzina” da cigarra significa o som que o inseto emite, o qual, para os supersticiosos tem o sentido de “chamar” a chuva em dias de muito calor.

Sem chuva na terra descamba janêro,  
 Depois, feverêro,  
 E o mêrmo verão.  
 Entonce o rocêro, pensando consigo,  
 Diz: isso é castigo!  
 Não chove mais não!  
 Apela pra maço, que é o mês preferido  
 Do Santo querido,  
 Senhô São José.  
 Mas nada de chuva! tá tudo sem jeito,  
 Lhe fuge do peito  
 O resto da fé (ASSARÉ, 1978, p. 90).

O desespero é percebido, quando roceiro interpreta a seca como castigo divino. E mesmo no mês com mais fé contida, não há sinal de chuva. A fé tão eminente em muitos poemas de Patativa do Assaré desaparece nesses versos. É notório a religiosidade dessa população, a qual coloca seus pedidos nas mãos de santos e entidades. No poema, Patativa do Assaré atrela o divino a possibilidade de chuva e a falta dela, com isso, ele também clama a Deus por socorro, mas que diante de tal sofrimento perde um pouco de sua fé.

Agora pensando segui ôtra tria,  
 Chamando a famia  
 Começa a dizê:  
 Eu vendo meu burro, meu jegue e o cavalo,  
 Nós vamo a São Palo  
 Vivê ou morrê.  
 Nós vamo a São Palo, que a coisa tá feia;  
 Por terras aleia  
 Nós vamo vagá.  
 Se o nosso destino não fô tão mesquinho,  
 Pro mêrmo cantinho  
 Nós torna a vortá.  
 E vende o seu burro, o jumento e o cavalo,  
 Inté mêrmo o galo  
 Vendêro também,  
 Pois logo aparece feliz fazendêro,  
 Por pôco dinhêro  
 Lhe compra o que tem (ASSARÉ, 1978, p. 90).

Nesse momento do poema, percebe-se a quebra na lógica do poema após a crença ser abalada, para iniciar a razão. Por a fé ter ido embora do coração daquele chefe de família, passa a cogitar a hipótese de fugir da seca. Essas estrofes exemplificam os bens comuns que as pessoas no nordeste possuíam, as quais tinham consciência das condições futuras que poderiam passar por situações ruins também ao chegar em São Paulo. Tal

decisão e insegurança revela o desespero da família: partir para uma terra desconhecida onde não se sabe quais desafios encontrarão e com possibilidade de igual sofrimento.

No decorrer do poema, há uma espécie de sequência em que o autor descreve a “saga” de retirar-se da sua cidade natal: o ato de contar à família a mudança, a necessidade de vender bens materiais para custear a viagem, a tristeza e dificuldade de se deixar sua terra e enfrentar o desconhecido e o medo e contradição da possibilidade de nunca mais voltar para o Ceará ou de viver os mesmos problemas financeiros em São Paulo e ter que retornar.

Em riba do carro se junta a fãmia;  
Chegou o triste dia,  
Já vai viajá.  
A seca terrive, que tudo devora,  
Lhe bota pra fora  
Da terra natá.  
  
O carro já corre no topo da serra.  
Oiando pra terra,  
Seu berço, seu lá,  
Aquele nortista, partido de pena,  
De longe inda acena:  
Adeus, Ceará! (ASSARÉ, 1978, p. 90–91)

A expressão “em riba” significa “em cima”, ela é muito utilizado no Ceará e região, tais palavras reforçam intimidade do autor com a região.

Nesse momento do texto, a descrição da saída do Ceará é feita com muita dor, percebida pelas expressões “triste dia”, “Lhe bota pra fora”, “partido de pena” e “Seu berço, seu lá”, essas sentenças mostram que o nordestino não queria ir embora da sua terra tão amada, mas foi “expulso” pela “seca terrive, que tudo devora”.

No dia seguinte, já tudo enfadado,  
E o carro embalado,  
Veloz a corrê,  
Tão triste, coitado, falando saudoso,  
Um fio choroso  
Escrama, a dizê:  
  
- De pena e sodade, papai, sei que morro!  
Meu pobre cachorro,  
Quem dá de comê?  
Já ôto pergunta: - Mãezinha, e meu gato?  
Com fome, sem trato,  
Mimi vai morrê!  
  
E a linda pequena, tremendo de medo:  
- Mamãe, meus brinquedo!  
Meu pé de fulô!  
Meu pé de rosêra, coitado, ele seca!  
E a minha boneca  
Também lá ficou (ASSARÉ, 1978, p. 91).

Essa primeira estrofe descreve o duro caminho até chegar em São Paulo, no qual as famílias enfrentam dias de viagem sob a poeira, calor, muitos sem segurança. O amor

pela terra é tão nítido que a saudade do Ceará já começa a ficar forte durante a viagem. Os filhos da figura principal do poema passam a se lamentar, se dando conta da falta que sentirão e preocupação para com seus bichos de estimação, brinquedos e plantas. Nesse instante é possível enxergar que os filhos, travavam ali algumas tentativas falhas em convencer a família a retornar, exibindo então perdas e danos irreparáveis se a mudança continuasse.

E assim vão dexando, com choro e gemido,  
Do berço querido  
O céu lindo e azu.  
Os pai, pesaroso, nos fio pensando,  
E o carro rodando  
Na estrada do Su (ASSARÉ, 1978, p. 91).

Na narração do poeta sobre a retirada do nordeste para o Sudeste, Patativa utiliza de adjetivos que expressem tristeza e palavras que exemplifiquem seu grande amor por seu local de origem. Nas estrofes anteriores, o sertão era colocado como extremamente quente, com um sol vermelho e sem chuvas, visto por seu aspecto negativo. Após a partida, o eu-lírico passa a explorar suas belezas, como um céu azul, por não conter nuvens e também como um berço querido.

Nas colocações das estrofes anteriores nas quais os filhos lamentam objetos e animais deixados para trás, foi citado que os filhos poderiam estar com a intenção de tocar seus pais, e de fato, seu pai fora tocado, com enorme pesar. Mas nos versos seguintes, a ideia de que a viagem continuava é reforçada por dizer que o carro continua andando em direção ao novo lugar da família. O pensamento está no Nordeste, mas a grande verdade é que aquilo já passou e a realidade presente é outra.

Chegaro em São Palo - sem cobre, quebrado.  
O pobre, acanhado,  
Percura um patrão.  
Só vê cara estranha, da mais feia gente,  
Tudo é diferente  
Do caro torrão (ASSARÉ, 1978, p. 91).

Essa estrofe fala muito de outras realidades semelhantes as das pessoas colocadas no poema. Muitas famílias nordestinas fugindo da seca chegam a São Paulo ou a outros estados brasileiros sem dinheiro, com medo, muitos se perdem, pela falta de costume com metrópoles, se veem sozinhos e sentem vontade de desistir.

Sabe-se que a xenofobia existe, e os nordestinos os quais encaminharam-se para morar em São Paulo já sofreram de alguma forma desse preconceito terrível e ainda sofrem. Existem pessoas que moram na cidade há anos e mesmo assim, não se sentem pertencentes ao local, devido o preconceito ainda existir. O nordestino do poema passa por essas situações, com vergonha das pessoas, não conhece ninguém e nada se parece com o “caro torrão”, a querida terra do cearense. As pessoas são feias, não no sentido físico,

mas elas não são como as que ele conhecia, elas são mais fechadas, apressadas, com feições mal humoradas e sem simpatia. E assim, o pai da família já vai à procura de um trabalho, afinal, foi por esse motivo que deixou sua terra: trabalhar e conseguir melhores condições de vida.

Trabaia dois ano, três ano e mais ano,  
E sempre no prano  
De um dia inda vim.  
Mas nunca ele pode, só veve devendo,  
E assim vai sofrendo  
Tormento sem fim (ASSARÉ, 1978, p. 92).

Aqui, a trajetória do nordestino dá um salto, nesse momento ele já está trabalhando há alguns anos em São Paulo. Mas a saudade e vontade de voltar para o Ceará não diminuiu, ele ainda deseja voltar. Porém, por mais que tenha ido à São Paulo iniciar uma vida melhor ele ainda sofre, passa por um tormento, devendo dinheiro e nunca consegue pagar o seu retorno para o Ceará. O dinheiro que possui, aparentemente, acaba ao pagar as contas do cotidiana e quitar as dívidas que fez. A verdade é revelada, a vida em São Paulo não está muito diferente àquela vivida no Ceará, a família continua sem dinheiro, infeliz, mas agora com dívidas e saudade de amigos, parentes e do Nordeste.

Se alguma notícia das banda do Norte  
Tem ele por sorte  
O gosto de uvi,  
Lhe bate no peito sodade de móio,  
E as água dos óio  
Começa a caí (ASSARÉ, 1978, p. 92).

Nesse ponto, pelo o que o texto indica, o cearense já está há muito tempo longe do seu verdadeiro lar, quando escuta notícias sobre o Ceará fica emocionado, por talvez não ter mais esperanças de voltar para casa. Ele considera uma grande sorte ouvir algo a respeito do Nordeste e se sente feliz ao escutar. Mas isso apenas aguça sua saudade e infelicidade no lugar onde está.

Do mundo afastado, sofrendo desprezo,  
Ali veve preso,  
Devendo ao patrão.  
O tempo rolando, vai dia, vem dia,  
E aquela famia  
Não vorta mais não! (ASSARÉ, 1978, p. 92).

No trecho acima, a xenofobia é colocada mais em evidência, quando no poema é citado o fato do nordestino viver afastado de todos e sendo desprezado. Ele não consegue voltar para o Ceará pois sempre está devendo dinheiro ao seu patrão e com o passar do tempo, percebe-se que o sonho de retornar nunca será realizado.

Distante da terra tão seca mas boa,  
Exposto à garoa,

À lama e ao paú,  
Faz pena o nortista, tão forte, tão bravo,  
Vivê como escravo  
Nas terra do Su (ASSARÉ, 1978, p. 92).

É interessante notar que o “personagem” principal do poema sofre em três momentos diferente ao longo do texto, primeiramente, o sofrimento com a seca é manifestado, depois a angústia e tristeza presente no caminho à São Paulo, e por fim, a solidão em São Paulo e saudade da terra natal, por perceber que talvez nunca mais conseguirá voltar para casa.

Na última estrofe, o retirante nordestino volta seu pensamento para o Ceará, que no início era descrita como seco, muito quente, com um sol escaldante. Já nesse momento, o eu-lírico admite que a terra é seca, mas também é boa. Logo em seguida, compara com o Sudeste, onde há garoa e lama. O local que era pra ser a salvação do nordestino se torna o seu pesar. Assim, o autor finaliza a estrofe exaltando a figura do nordestino e faz uma crítica social as condições que muitos retirantes vivem na região Sudeste.

É possível notar que no decorrer da obra, o cearense passa por alguns estágios. No início do poema ele é mostrado como um homem de fé, que atrela os problemas financeiros e condições de vida à castigo de Deus e quando deseja que tais dificuldades melhores também recorre a figuras divinas. Em segundo momento, o nordestino passa a acreditar que as superstições e preces não irão mais funcionar e admite que a chuva não viria. A quebra dessa ocasião é explícita ao decidir que iria embora do Ceará. Depois, durante sua vivência no Sudeste, passa a inserir críticas da desigualdade e condição de vida a qual estava exposto naquele estado. Para então finalizar a sua vivência como escrava.

A crítica social nesse poema é forte, a indignação com as situações vividas é bem explícito. Tanto para o nordestino roceiro quanto para o operário da cidade. Existe sim a luta para uma vida melhor, por um trabalho que dê sustento à família, mas um trabalho digno. O nordestino aqui não se contenta apenas em suas necessidades básicas, ele realmente se mostra consciente de seus direitos. Ele não quer ser escravo, não quer dever ao patrão e se sentir preso.

## 5.2 Poesia: Cante de lá que eu canto de cá

O segundo poema a ser analisado entra na categoria de “poesia da resistência” e em que o poeta popular se coloca como um autor assim como qualquer outro, capaz de escrever, rimar e fantasiar, mesmo sem estudos formais. Aqui os sertanejos e o Nordeste brasileiro são exaltados e postos em uma posição de orgulho por trabalhar na roça sob o sol e sofrer com muitas dificuldades. Em tese, o que seria as suas maiores fraquezas, como a falta de estudo, dificuldades financeiras, seca, trabalho braçal e desprezo em relação ao restante do país, tornam-se forças e o nordestino é exaltado. A seguir, o poema “Cante de Lá que eu Canto de Cá”:

Poeta, cantô da rua,  
Que na cidade nasceu,  
Cante a cidade que é sua,  
Que eu canto o sertão que é meu.  
Se aí você teve estudo,  
Aqui, Deus me ensinou tudo,  
Sem de livro precisá  
Por favô, não mêxa aqui,  
Que eu também não mexo aí,  
Cante lá, que eu canto cá (ASSARÉ, 1978, p. 25).

Nessa estrofe, o poeta inicia com uma saudação aos poetas da cidade. Tal observação foi mencionada anteriormente em uma das características existentes na poesia popular. Ao mesmo tempo que conversa com esse poeta, intercala consigo mesmo comparando as formações educacionais de cada um, o poeta da cidade e o poeta do sertão, que no caso seria ele mesmo. Patativa também cita o fato de uma figura divina ter lhe dado o dom das rimas e cantos, ponto mencionado no primeiro capítulo desse estudo. A oralidade desse poema é tamanha, uma vez que além das rimas, Patativa conversa com outros ou outras poetas, e a escrita original também é mantida, com expressões regionais e “sotaques”, ou seja, a forma a qual a palavra é falada ela também é escrita.

Você teve educação,  
Aprende muita ciência,  
das coisa do sertão  
Não tem boa experiência.  
Nunca fez uma boa palhoça,  
Nunca trabalhou 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 almoço de feijão  
E a janta de mugunzá, (ASSARÉ, 1978, p. 26).

Aqui, o autor passa a dizer que o estudo sobre o sertão do suposto poeta a qual se dirige é apenas teórico, e se alguém possui conhecimento pleno para escrever sobre as coisas do sertão essa pessoa é aquela que realmente tem as vivências do lugar, como ele. Isso reflete em muitos filmes, livros e materiais jornalísticos os quais descrevem e falam a cerca do sertão nordestino, mas que em seu corpo de criadores de tais produtos não possuem pessoas com as vivências do lugar a qual estão inseridos apenas para realizar determinado trabalho ali. Patativa diz que para o poeta ter propriedade em falar sobre o sertão deve conhecer as atividades de um roceiro e também ter sofrido com eles, comido de suas comidas típicas, como o mugunzá, um prato feito com milho para canjica, o grão de fava, partes do porco e outros ingredientes.

Vivê pobre, sem dinheiro,  
Trabalhando o dia inteiro,

Socado dentro do mato,  
De aprecata currelepe,  
Pisando em riba do estrepe,  
Brocando a unha-de-gato (ASSARÉ, 1978, p. 26).

Nesse trecho o poema relata um pouco da rotina do sertanejo nordestino. A expressão “socado dentro do mato” equivale a estar sempre dentro da mata e passar muito tempo por lá. Aprecata currelepe é o mesmo que um chinelo feito de couro, simples e muito usado na época, pelas pessoas da região. Já “Pisando em riba do estrepe” significa pisar em cima de pedaços ou troncos cortados secos pontiagudos, os quais machucam e furam a pele, como se fosse um espinho. “Brocando a unha-de-gato” é trabalhar na roça, tratando de um mato repleto de espinhos. Tais pontos levantados nesse trecho mostra a extrema dificuldade que o sertanejo passa em seu cotidiano, com um trabalho braçal em uma terra infértil, seca e repleta de espinhos, vegetação a qual muitas vezes não terá a possibilidade de ser aproveitada.

Você é muito ditoso,  
Sabe lê, sabe escrevê,  
Pois vá cantando o seu gôzo,  
Que eu canto meu padecê.  
Enquanto a felicidade  
Você canta na cidade,  
Cá no sertão eu enfrento  
A fome, a dô e a miséria.  
Pra sê poeta deveras,  
Precisa tê sofrimento.

Sua rima, inda que seja  
Bordada de prata e de ouro,  
Para a gente sertaneja  
É perdido este tesouro.  
Com o seu verso bem feito,  
Não canta o sertão direito  
Porque você não conhece  
Nossa vida aperreada.  
E a dô só é bem cantada,  
Cantada por quem padece.

Só canta o sertão direito,  
Com tudo quanto ele tem,  
Quem sempre correu estreito,  
Sem proteção de ninguém,  
Coberto de precisão  
Suportando a privação  
Com paciência de Jó,  
Puxando o cabo da enxada,  
Na quebrada e na chapada,  
Molhadinho de suó (ASSARÉ, 1978, p. 26).

Aqui o autor compara os temas comuns às poesias citadas, tanto na parte técnica quanto da social. Trabalha nessa dualidade de alegria e sofrimento, cidade e sertão. Patativa

ainda diz que poeta de verdade é aquele que sofre, assim pode cantar suas amarguras e perturbações de forma sincera, pois aquilo é de fato vivido.

Para o nordestino, a beleza das palavras difíceis e rimas bem esquematizadas de nada importam para as pessoas que vivem e conhecem na prática a realidade do sertão. Portanto, mesmo que o poeta letrado utilize de todas as técnicas e palavras bonitas, seus escritos não irão transmitir a realidade. A vida “aperreada” é aquela sofrida, e só pode ser descrita na íntegra quem já viveu tal realidade.

Amigo, não tenha queixa,  
Veja que eu tenho razão  
Em lhe dizê que não mêxa  
Nas coisa do meu sertão.  
Pois, se não sabe o colega  
De qual maneira se pega  
Num ferro pra trabalhá,  
Por favô, não mêxa aqui,  
Que eu também não mexo aí,  
Cante lá que eu canto cá.

Repare que a minha vida  
É diferente da sua.  
A sua rima polida  
Nasceu no salão da rua.  
Já eu sou bem diferente,  
Meu verso é como a semente  
Que nasce em riba do chão;  
Não tenho estudo nem arte,  
A minha rima faz parte  
Das obras da criação.

(ASSARÉ, 1978, p. 27).

O poeta do sertão exhibe com muito orgulho as coisas pelas quais já passou. Cita muito o trabalho na roça como agricultor e nesse último verso relaciona a sua poesia e jeito único de fazer rimas e versos com o seu trabalho na terra. Ambos possuem simplicidade e são de inspiração divina, como já citado aqui, Patativa do Assaré e outros poetas populares possuem como característica atribuir seus dons poéticos à uma figura superior.

Mas porém, eu não invejo  
O grande tesouro seu,  
Os livros do seu colégio,  
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 galho  
E um verso em cada fulô.  
Seu verso é uma mistura  
É um tal sarapaté,  
Que quem tem pouca leitura,  
Lê, mas não sabe o que é.  
Tem tanta coisa encantada,

Tanta deusa, tanta fada,  
Tanto mistério e condão  
E outros negócio impossível.  
Eu canto as coisa vive  
Do meu querido sertão.

Canto as fulô e os abróio  
Com todas coisas daqui:  
Pra toda parte que eu óio  
Vejo um verso se bulí.  
Se às vez andando no vale  
Atrás de curá meus males  
Quero repará pra serra,  
Assim que eu óio pra cima,  
Vejo um dilúvio de rima  
Caindo em riba da terra.

Mas tudo é rima rasteira  
De fruta de jatobá,  
De folha de gameleira  
E fulô de trapiá,  
De canto de passarinho  
E da poeira do caminho,  
Quando a ventania vem,  
Pois você já tá ciente:  
Nossa vida é diferente  
E nosso verso também (ASSARÉ, 1978, p. 27 - 28).

Patativa do Assaré, nessas palavras, relembra que a maior fonte de inspiração está no sertão e enxergá-lo como ele realmente é, basta senti-la de forma verdadeira. Se isso ocorrer, não é necessário estudo, livros complexos ou palavras difíceis. Nesses trechos, se mostra muito presente utilizar a natureza do Nordeste para exaltar a sua beleza, com suas paisagens, flores, animais e frutos. Para o poeta, seres encantados e fantasiosos são indispensáveis, afinal, sua inspiração nunca termina com tantos fatos interessantes presentes no sertão a serem explorados em forma de versos. As poesias do autor que contêm um aspecto de “fábula”, utilizam de animais da região e figuras religiosas como o diabo, por exemplo. Àquelas as quais tem aspectos de narrativa contam a história de pessoas e acontecimentos do cotidiano, como dilemas familiares, fofocas que percorriam a vizinhança, acontecimentos dramáticos com pessoas próximas durante as secas e até mesmo com o próprio autor, cujo poema “A história de Nanã” narra o momento que sua filha morre devido a desnutrição e outros fatores. Assim, o poeta confessa que em seus versos desde os cantos dos pássaros são utilizados como inspiração até a poeira das estradas.

Repare que diferença  
Existe na vida nossa:  
Enquanto eu tô na sentença,  
Trabalhando em minha roça,  
Você lá no seu descanso,  
Fuma o seu cigarro manso,  
Bem perfumado e sadio;  
Já eu, aqui tive a sorte  
De fumá cigarro forte  
Feito de palha de milho.

Você, vaidoso e faceiro,  
Toda vez que quer fumá,  
Tira do bolso um isqueiro  
Do mais bonito metá.  
Eu que não posso com isso,  
Puxo por meu artifício  
Arranjado por aqui,  
Feito de chifre de gado,  
Cheio de algodão queimado,  
Boa pedra e bom fuzí.

Sua vida é divertida  
E a minha é grande pena.  
Só numa parte de vida  
Nós dois samo bem iguá:  
É no direito sagrado,  
Por Jesus abençoado  
Pra consolá nosso pranto,  
Conheço e não me confundo  
Da coisa melhó do mundo  
Nós goza do mesmo tanto.

Eu não posso lhe invejá  
Nem você invejá eu  
O que Deus lhe deu por lá,  
Aqui Deus também me deu.  
Pois minha boa mulhé,  
Me estima com muita fé,  
Me abraça, beija e quer bem  
E ninguém pode negá  
Que das coisa naturá  
Tem ela o que a sua tem.

Aqui findo esta verdade.  
Toda cheia de razão:  
Fique na sua cidade  
Que eu fico no meu sertão.  
Já lhe mostrei um espêio,  
Já lhe dei grande consêio  
Que você deve tomá.  
Por favô, não mêxa aqui,  
Que eu também não mexo aí,  
Cante lá que eu canto cá.

(ASSARÉ, 1978, p. 28 - 29).

Os últimos versos em que Patativa compara a vida do poeta roceiro cita alguns elementos da questão industrial e produção manual e artesanal. Após isso, o poema é finalizado com as coisas a quais os dois poemas têm em comum, como uma figura divina e o amor. Por fim, o poeta da roça se compromete a não se intrometer na poesia refinada, pedindo para o poeta estudado não intervir na literatura sertaneja.

### 5.3 Mídia: O drama da seca se repete

Como dito anteriormente, a matéria foi definida a partir do tema geral da poesia, para entender o imaginário e o discurso passado com os temas discutidos na mídia. Utilizou-

se a mesma frase que sintetizasse a obra de patativa. Para a matéria que retratasse do sertão e a peregrinação do sertanejo nordestino, a busca se centralizou em: “o sertão e a saga do retirante nordestino globo”. O veículo ao final apenas funciona como filtro com o intuito de direcionar a pesquisa para um site de notícias muito popular entre os brasileiros.

É válido ressaltar que a procura foi feita em uma aba da internet anônima, ou seja, que não possui influência de buscas já feitas ou utiliza dados anteriores do computador para converter em resultados de busca. Ao contrário da análise de discurso das poesias, as matérias não serão transcritas integralmente, uma vez que apenas os trechos mais pertinentes serão citados diretamente e comentados.

A primeira reportagem a ser estudada fará contraposição com o poema aqui investigado, “A triste Partida”, sob a mesma ótica. Abaixo, segue a análise de discurso da matéria: “Um século depois, o drama da seca retratado no livro ‘O Quinze’ se repete”, ela foi publicada em 28 de dezembro de 2015 e última atualização ocorreu em 21 de dezembro do mesmo ano. A matéria foi vinculada no portal de notícias da globo e também no Jornal Nacional, algo muito importante, pois é um dos jornais televisivos mais vistos no país.

É interessante perceber que a matéria inicia com um livro importante para a literatura brasileira, que trata da seca nordestina. Tal fato, mostra que nesse caso, quando trata-se de seca e Nordeste, a mídia se esforça para inserir aspectos culturais remetentes ao local.

Abaixo do título, tem-se a seguinte sentença “Jornal Nacional refez o trajeto do personagem Chico Bento, do livro de Rachel de Queiroz, para mostrar a região que sofre com a seca no Ceará”. A partir disso, e do título já transcrito, percebe-se quão comum é relacionar as histórias de vida dos nordestinos brasileiros a obras da literatura como Vidas Secas, Grande Sertão Veredas e nesse caso, O quinze. Há outra matéria publicada no portal de notícias G1 com um título parecido, porém de outra obra. Tal fato, pode estar relacionado com querer conscientizar a audiência que a situação de seca no nordeste não mudou ou querer “romantizar” a situação, aproveitar o sofrimentos das famílias para compor matérias dramáticas que se assemelham com histórias fictícias.

Além disso, o título e o subtítulo da matéria possuem como característica resumir ou apresentar o assunto principal que está sendo apresentado em poucas linhas. Nesse caso, a ideia principal da notícia seria então realizar essa comparação. Inserir um personagem da ficção na realidade. “[...] sobre um dos assuntos que dominaram as conversas e as preocupações dos brasileiros ao longo deste ano: a seca” (LIMA, 2015), aqui o tema da matéria é justificado ao alegar que foi um assunto discutido durante o ano de 2015, período em que estados do Sudeste ficaram sem água. O curioso é que foi necessário haver uma discussão geral no Brasil para criar essa série, porém, a seca é uma realidade no Nordeste bem antes do Sudeste sofrer com a falta de água.

Na sequência, são exibidos alguns pontos sobre a inspiração da autora Rachel Queiroz, que centraliza-se na seca do sertão. Mais especificamente, o ano de 1915, uma

das piores secas. Até esse momento, a seca do sertão parece distante e a atualização ainda não foi feita. A Impressão latente é que a informação está mais voltada a história do livro do que a realidade atual, a qual assemelha-se no passado, que nunca ficou para trás. “E naquela época a menina tinha dois olhos, um coração e janelas. Com o que viu, anos depois ela escreveu uma ficção muito próxima da realidade”, esse trecho se mostra muito poético, devido as metáforas utilizadas. Os olhos, porque a menina conseguiu observar o que ocorria ao seu redor, coração porque possuía a sensibilidade necessária para escrever sobre a seca e janelas, inspiração e proximidade o sofrimento com a falta de água.

“A saga do retirante e o livro “O Quinze” são hoje um patrimônio. E foram imaginados dentro de uma casa”, novamente é feita a citação da casa de Rachel como local de inspiração, e também a imaginação, o que se contrapõe com a realidade. Isso traz a pregnância de ficção no que se passa com os brasileiros no Nordeste, devido a utilização da palavra imaginação, porque por mais que se trate de um livro, ele funcionou como um retrato da realidade brasileira.

Portanto, no que se segue, os jornalistas iniciam “a travessia” e passam a comparar o que foi percorrido com as descrições feitas no livro. O primeiro encontro durante a caminhada ocorre numa lagoa sem nenhuma gota d’água que se assemelha com a descrição contida no livro *O Quinze*. Idelfonso Cavalcanti, é abordado com alguma pergunta ou introdução, porém não é revelada, apenas sua resposta. Ele conta que não sabe o que fazer da vida e seu único objetivo é conseguir alimentar sua família. Percebe-se aqui a importância que a equipe de reportagem deu para a questão de subsistência e não diminuir as consequências da seca, que não somente aumenta as disparidades sociais como causa fome.

O agricultor afirma que há um ano não vê água naquele lago, mas que pede a ação divina nessa questão. Com essa fala a matéria declara: “O suor é só esperança, quem sabe ano que vem” (LIMA, 2015). Tal fala reforça o negativismo vivido na região, ao pontuarem novamente a dúvida de possível chuva ou não. O suor, no caso, seria do agricultor trabalhando no momento da entrevista. Pode ser visto como um suor em vão de certa, pois ele existe apenas na base da esperança, o trabalho no momento não está dando frutos, são desejos e anseios do agricultor, que não desiste.

Diante de tanto sofrimento, o questionamento que fica ao idoso é o porquê não fugir e procurar uma cidade melhor se as estradas estão espalhas pelo sertão: “Se anda pouco hoje para encontrar o asfalto. Sendo assim tão fácil, por que resistir e ficar?”. Porém, essa colocação do jornalista não leva em conta inúmeros fatores, a resistência é complicada, realmente, mas não é de maneira alguma “assim tão fácil”. O trabalho do idoso é de subsistência como dito anteriormente, há uma família, há uma crença e há a luta de quem deseja que as coisas melhor. Ficar não é fácil, mas sair também não. Nesse trecho da matéria percebe-se a não compreensão do local em que esta sendo filmado e do idoso entrevistado.

O próximo a se encontrar com a equipe jornalística é Francisco, o qual responde a pergunta anterior de forma simples, que ele está onde está porque Deus o mandou ali por ele ter coragem de trabalhar. Novamente enxerga-se a fé do roceiro e a exaltação do seu trabalho e esforço diário. Ao jornal perguntar a respeito da colocação, o nordestino responde: “Só trabalha quem tem coragem, patrão”. Mas porquê o agricultor chama o jornalista de patrão? Há muito do discurso de poder envolvido nessa fala. Jornalista com roupas limpas, pele saudável, vestido formalmente, com um sotaque diferente, graduado. Tais características são os suficientes para os humildes sertanejos nordestinos utilizarem essa palavra para alguém que nunca os deu emprego, ou que deve responder hierarquicamente em uma empresa. Patrão é sinônimo de chefe, porém carrega um discurso mais pesado para o lado de superioridade. O nordestino, conseqüentemente sente-se inferior ao jornalista, provavelmente devido a todos os problemas que ele citou sobre sua região, pelo seu trabalho e aparência. Francisco, em outra fala sua durante a reportagem acentua o fato de trabalhar, trabalhar duro e colocar-se como algo incomum a sua idade, mas afirma que gosta de seu trabalho.

Além disso, faz questão de pontuar a idade do entrevistado, o qual possui quase setenta anos. A fala do nordestino é muito marcante, quando atrela sua questão de ser sertanejo a uma posição de força e resistência. Mesmo que depois disso, ele relate que plantou diversos alimentos e em nenhum deles obteve sucesso, apenas o fez perder a lavoura. Ainda é mostrado o fato da necessidade de dar água também aos bichos. Como poderia ele então continuar lutando onde não há espaço para sobrevivência nem dos bichos?

Izabel, a próxima personagem encontrada no trajeto da reportagem, não sabe a sua idade. Porém, na matéria o fato da mulher não saber quantos anos tem aparece antes de seu nome e o desconhecimento de quantas secas já passou também. A importância dada a esses dois fatos foi maior que a sua identidade, a gravidez de que a fome, seca e dificuldades destrói a identidade de uma pessoa. As secas foram tantas, que a mulher ao menos sabe por quantas passou. O sofrimento é tão grande, que os anos passaram devagar e ela não sabe mais quantos anos tem.

A questão do asfalto é muito afirmada nessa matéria, como se o mesmo representasse uma industrialização ou um meio de ir embora da seca. Mas segundo a matéria para Izabel ele não faz diferença e pontua que Deus não mandou chuva para eles, a matéria complementa: “O açude de onde ela pegava água secou. Tudo em volta secou. A batalha diária é para saber de onde vai tirar a água para beber. Arroz e feijão todo dia, só por causa da aposentadoria rural, porque a terra do quintal virou poeira” (LIMA, 2015). A repetição da palavra seca traz que a situação é mesmo triste e a aposentaria ajuda Izabel, a sobreviver, pois como seu quintal virou poeira, a mulher não tem de onde tirar o alimento. É interessante perceber, que o redator frisa nos dois alimentos, símbolos da comida nacional, diária e costumeira, porém, é apenas isso que a nordestina tem para se alimentar.

“Ficar e lidar com a terra vira uma batalha” (LIMA, 2015), tal frase presente na matéria revela a luta, que era pra ser simples, água tratada para beber e outros usos e fazer refeições nutritivas, mas tais necessidades transformam-se em um desafio. A terra mencionada acima, pode ser a terra em si que é infértil e seca, que nada tem a oferecer para quem necessita tirar sua renda e alimentação dela. Mas também, o Nordeste em si, a região, a terra natal, ter que enfrentar tudo isso não é fácil.

“Isso aqui no ano passado, num tempo desse, era tudo verdinho, tudo verdinho. Este ano por causa da seca que é grande, tá tudo seco e sem nada. Não tem nada. Nessas áreas de chão não tem nada. Tudo se acabando sem nada, mas tudo mesmo se acabando sem nada. Ninguém vê nada”, conta o agricultor Francisco José de Deus” (LIMA, 2015).

A fala de Francisco indica além de comparação a expectativa e decepção. O agricultor repete a palavra “nada” muitas vezes mostrando a grande frustração e até raiva com a seca. Esse raciocínio é completado e reforçado por: “Francisco roçou, cavou, semeou, cuidou, mas na hora de colher: nada”, tal frase demonstra mais ainda essa decepção, de trabalho perdido e decepção.

Na conclusão da matéria, o jornalista descreve aqueles sertanejos nordestinos como batalhadores, por aguentarem o sofrimento e continuarem trabalhando e não desistirem da melhora. Além disso, não entendem o que faz isso acontecer. Os motivos pelos quais os nordestinos não vão embora em vez de continuar na seca: “Quem não pega a estrada ainda luta com a terra. É um ato de resistência. Só quem é forte e tem coragem consegue ficar”. O discurso embutido nessa sentença é bonito e engrandece o nordestino, porém, não leva em consideração que por muitas vezes as pessoas insistem nessa realidade por não ter opção. Mostram o sertanejo nordestino com um amor por sua terra e esperançoso de chuva, mas a questão social não fica explícita a possibilidade de não haver oportunidade de mudança. A impressão primordial é de que os nordestinos estão onde estão porque querem, gostam e por mais que sofrem escolhem aquilo.

Por fim, Francisco finaliza a matéria declarando seu amor à vida. O fechamento da notícia com tal depoimento exemplifica a não desistência e continuação da luta devido a oportunidade de viver ser maior do que tudo. Mesmo que seja em tais condições citadas.

O interessante e até irônico nessa última fala é a intrínseca relação que a água possui com a vida. Essas palavras são quase sinônimas, uma vez que sem água não há vida. E Francisco declara seu amor a vida e que viver é muito bem, porém o que menos se vê na paisagem onde vive é a água.

O que se mostra forte na matéria, é a necessidade de comparação com um livro e o ato de romantizar a realidade. Colocar a busca por trabalho e a falta de água como algo sofrido, mas ao mesmo tempo poético e épico. Além disso, em partes estruturais essa parte poética também é encontrada diversas vezes. O que soa como um paralelo feito ao livro e a realidade se torna meio vaga, como se os elementos mostrados na matéria fossem

capturados de forma muito enxuta apenas para mostrar aquilo que se parecesse com o clássico brasileiro.

## 5.4 Mídia: O poeta popular e a escrita

A busca da matéria ocorreu da mesma forma que as anteriores. Através da aba anônima inseriu-se o tema geral: a poesia popular nordestina e o poeta matuto globo. O termo matuto foi escolhido pois foi amplamente utilizado pelo poeta Patativa do Assaré aqui estudado e a maneira como ele se descrevia como poeta. Colocava-se mais como poeta matuto do que popular. A matéria escolhida também foi a primeira, com o critério pertencer às notícias da globo, porém a primeira reportagem que de fato apareceu não pertence às notícias uma vez que se aplica a notícia dos famosos na categoria “GShow”.

A matéria tem como título: “Em visita a Petrolina, poeta Chico Pedrosa fala da relação com a escrita”, portanto vai tratar exclusivamente de um único poeta popular. A reportagem é uma entrevista feita com Chico Pedrosa

“O matuto escrevia uma carta para mandar para família, ai depois botava dentro de um envelope. Ele pensa: vou escrever outra para botar dentro de um envelope, se não chegar uma, a outra chega” (PEIXINHO, 2014). Foi com esse caso espirituoso que o poeta e declamador, Chico Pedrosa, de 78 anos, iniciou a entrevista concedida ao portal G1.

A matéria inicia exaltando os feitos do autor, além de falar dos cinco livros também cita os sete CD’s. Também é pontuado que o escritor se define como um peregrino. A primeira pergunta é sobre a relação do poeta com a escrita de cordel e a declamação. Chico responde que teve influência principalmente do seu pai, mas não sabe explicar direito. Tal resposta e pergunta, reforçam a questão da oralidade presente nos poetas populares, os quais iniciarem sua arte por influência ou simplesmente talento. Em nenhum momento o poeta aqui cita estudos formais, se esse amor pela escrita veio na escola e se estudou para ser um poeta. A influência teria vindo então, quase essencialmente através de uma figura familiar.

Depois, é questionado sobre sua trajetória antes de ser considerado uma referência na área. Basicamente, o poeta diz que sempre esteve no meio de cantadores populares e possuía uma carga horária de trabalho extensa. Depois que começou com a literatura de cordel nunca mais parou e pontuou que seguirá assim até Deus o permitir. Com orgulho, ele diz que vive da declamação, por mais que ninguém viva, ele conta que peregrina por vários lugares levando sua arte, como um pesquisador de sonhos.

O entrevistador faz questão de perguntar todos os livros e CD’s do artista, valorizando assim seu trabalho. Quando ele é questionado sobre os seus primeiros cordéis, relata que mesmo doente escrevia. O fato de na entrevista, os jornalistas terem colocados respostas como essa, mostra que acham características importantes dos poetas de cordel,

para se citar. A paixão por escrever esse gênero. O questionamento: “Como foi escrever os primeiros cordéis e a aceitação?” demonstra o preconceito encoberto por parte da literatura de cordel, às vezes por não ser considerado poesia de fato, ou outro motivo. Porém, o poeta em sua resposta não cita nada a respeito. A possibilidade existente é que o poeta não enxergue esse preconceito para com a poesia popular.

A existência de uma pergunta como: “que representa o Sertão para o senhor que é fruto dessa terra e que a escreve sobre vários elementos?” (PEIXINHO, 2014), aponta a relação que é feita da literatura de cordel com regionalidade e “patriotismo” do sertão. Logo, o poeta confessa que o sertão é tudo e é a sua principal fonte de inspiração. Novamente, a questão geral da poesia popular nordestina é pontuada, assim como uma de suas características principais: escrever sobre a terra em que se vive e trabalhar a aproximação do público ao fazer isso.

Chico relata que a literatura de cordel necessita de uma técnica e outros elementos que muitos não tem, e se declara como sendo a voz da experiência. Porém, não diz explicitamente de onde veio esse conhecimento e o que utiliza para escrever tão bem. Essa respostas adveio sobre a questão das novas gerações, a qual implica a premonição de que haverá sim outros poetas de literatura de cordel no futuro e que a arte continuará a se perpetuar no decorrer das gerações.

As perguntas feitas ao poeta, não reforçam a questão da oralidade ou do poeta matuto. Colocam-se de forma mais geral no contexto da poesia popular e não explora suas raízes. Assim, a entrevista se manifesta com um aspecto “neutro” a questão da oralidade e do poeta matuto. Porém, como já foi citado, a mídia nunca se manifesta com neutralidade, e a busca por um meio termo já exhibe muito.

## 6 ANÁLISE MITOCRÍTICA

### 6.1 Poesia: A triste Partida

Gilbert Durand fala muito sobre as metáforas recorrentes, que seriam aqueles termos e ideias que se repetem ao longo de um texto, basicamente. Para uma análise dos poemas de Patativa do Assaré na perspectiva do imaginário de Gilbert Durand é necessário observar as repetições dos itens lexicais a fim de entender a simbologia mítica que o poema carrega. Primeiramente é preciso perceber os verbos, verbos de ligação e itens lexicais que se repetem. Para isso, foi feita a contagem das palavras de uma forma geral. Portanto aquelas com grau significativo maior foram expostas de acordo com a quantidade de repetições, assim: Dia, terra, barra (nuvem), carro, ano, pobre e seca.

Após o verbo “ir” iniciam-se os termos repetido apenas duas vezes. Aqui essas repetições foram validadas, porém, será considerado posteriormente também sinônimos a fim de identificar as o imaginário essencial de tal poema.

A palavra dia, remete a ciclos, nascimento, crescimento, plenitude e declinação da vida. Ou seja, uma lógica regular, o sol nasce com uma claridade mais fraca, depois fica mais brilhante, após isso passa a diminuir e tomar tons alaranjados e escuros e por fim, a escuridão. Esses quatro momentos do dia parecem-se com as estações do ano: “[...] las estaciones del año parecen repetir engrandecidas las cuatro partes del día: la primavera - la mañana; el verano - el mediodía; el otoño - la puesta del sol; y el invierno - la noche” (CHEVALIER; GHEERBRAU, 1986, p. 413).

No poema, a palavra “dia” quando diz que chegou o dia de ir viajar e precisam sair de sua terra natal “Chegou o triste dia” (ASSARÉ, 1978, p. 90). Após isso é usada no trecho em que a família já está viajando há um dia, se encontram cansados da viagem e a saudade da sua terra natal começa a apertar: “No dia seguinte, já tudo enfadado, E o carro embalado” (ASSARÉ, 1978, 91). A terceira vez em que a palavra aparece ela se refere ao momento em que os cearenses estão morando em São Paulo, mas possuem os planos de voltar ao Nordeste, fazem a contagem do tempo que estão longe do verdadeiro lar e o retorno está sempre em seus planos: “Trabaia dois ano, três ano e mais ano, E sempre no prano De um dia inda vim” (ASSARÉ, 1978). Porém, esse sonho não se concretiza e torna-se um tormento sem fim, pelo fato de sempre estar devendo ao patrão: “O tempo rolando, vai dia, vem dia, E aquela famia Não vorta mais não!” (ASSARÉ, 1978, p. 92). Aqui, a questão do ciclo torna-se clara, pois é feita a sua repetição em seguida como uma rotina pesadosa em que o tempo passa e eles nunca conseguem voltar, como se estivessem em um ciclo vicioso, um tormento sem fim, como o próprio eu-lírico relata. Por fim, ocorre a conclusão de que nunca vão voltar, o dia da família será sempre escuro, ficará sempre

noite e inverno, enquanto morarem em terras estrangeiras.

No dicionário dos símbolos, a palavra “terra” é um dos itens mais complexos e longos de explicação simbólica, possuem nove “significados”. A terra pode ter como símbolo a função maternal, da vida, fecundidade e regeneração. Ela também pode revelar opostos de nutrir (vida) e de enterrar (morte). Além disso, evoca a regeneração espiritual e oposição com a água (CHEVALIER; GHEERBRAU, 1986).

“Sem chuva na terra descamba janêro” (CHEVALIER; GHEERBRAU, 1986, p. 90), no início do poema, a palavra “terra” é citada quando o trabalhador percebe que já está há muito sem chover, aqui ela pode ser enxergada como a forma de regeneração, a falta de água faz com que as plantas e animais morram e assim, ela precisa ser renovada. No segundo momento, “terra” se refere ao plano de mudar e se deslocar a São Paulo “Por terras aleia Nós vamo vagá” (ASSARÉ, 1978, p. 90). É como se fosse a morte do Ceará, foi necessária para esse possível renascimento em São Paulo: La idea es siempre la misma: regenerar por el contacto con las fuerzas de la tierra, morir a una forma de vida para renacer a otra (CHEVALIER; GHEERBRAU, 1986, p. 993). É na terra de São Paulo que o nordestino conseguirá renascer novamente, onde se encontra a fertilidade e regeneração de suas esperanças, já que isso foi perdido no sertão. “Lhe bota pra fora Da terra natá” ou seja, de um lado aquela terra nordestina destruiu sua fé, lhe expulsou do seu estado e a outra seria a nova maneira, teoricamente, que o nutriria: “[...] a deusa Terra tem dois aspectos opostos: é a mãe nutricional que nos permite viver em sua vegetação; por outra parte, reivindica os mortos, dos quais ela se alimenta e é nesse sentido destrutivo” (CHEVALIER; GHEERBRAU, 1986, p. 993). Porém, o nordestino atribui a expulsão e calamidade a seca que destrói tudo e o obriga a sair do Ceará, aquela terra é seu lar, é onde ele nasceu e que gostaria de estar, mas a questão de vida ou morte o fez sair: “Oiando pra terra, Seu berço, seu lá” (CHEVALIER; GHEERBRAU, 1986, p. 91). Ao descrever a terra como seu berço e lar, a ideia de nascimento e origem é remetida: “[...] presidindo o nascimento, as origens de todas as coisas, no começo de manifestação” (CHEVALIER; GHEERBRAU, 1986, p. 993). Por mais seca que a terra seja, por todos os problemas que ela apresente, a mãe, o berço do nordestino é boa, é melhor do que ficar exposto à garoa: “Distante da terra tão seca mas boa” (ASSARÉ, 1978, p. 92). De forma geral, novamente nas citações ocorrentes de “terra”, apresenta-se um caminho do nordestino. No primeiro momento ocorre ao colocar a terra (Ceará) como o local sem chuva, depois a preparação para mudar de terra (São Paulo), o momento que estou no carro durante a viagem e observam a terra querida (Ceará) indo embora, quando distantes da terra (Ceará) sentem falta até da seca e ao viver como escravo na terra (São Paulo) do Sul: “[...] sempre que sentir necessidade para renovar sua energia, volte para o lugar que de acordo com a crença era o berço de seus ancestrais” (CHEVALIER; GHEERBRAU, 1986, p. 993).

A “barra”, ou “nuvem” é colocada no poema no momento inicial em que se esperava ansiosamente pela chuva, no período de fé, em que a nuvem representava a esperança

da água cair do céu, mas ela nunca é vista. A nuvem tem relação celestial, e se refere à fecundidade também, além da chuva material as revelações proféticas: “La nube es el símbolo de la metamorfosis en el de uno de sus términos” (CHEVALIER; GHEERBRAU, 1986, p. 957). No momento de expectativa pela chuva, há muitas menções de divindades e atividades sobrenaturais e também como se ao conseguir avistar uma nuvem, todo aquele povo iria contemplar a mudanças instantânea. A nuvem no poema também representa a mudança, o movimento decisivo para a família.

A palavra “carro” é utilizada quatro vezes na canção, as quais acompanham o dia da viagem a São Paulo e o decorrer do caminho. Novamente aqui, o carro é simbologicamente ligado à mudança, andamento e novas jornadas: “Corno todo vehículo, el automóvil simboliza la evolución en marcha y sus peripecias” (CHEVALIER; GHEERBRAU, 1986, p. 157).

O autor utiliza a palavra “ano” seguidamente quando está em São Paulo e conta o tempo que está trabalhando e desejando voltar ao nordeste. Simbolicamente, o ano é tipo como um processo cíclico completo: “Comporta en efecto sus fases ascendente y descendente, evolutiva e involutiva, .sus.estaciones, y anuncia un retorno periódico del. el mismo ciclo” (CHEVALIER; GHEERBRAU, 1986, p. 109). Portanto, a família foi expulsa pela seca, foi a São Paulo e deseja retornar ao sertão, o mesmo ciclo e esse retorno periódico.

O autor utiliza o adjetivo “pobre” para se referir ao nordestino e ao cachorro que pertence a ele. Primeiro o pobre que tem medo da fome, depois o pobre cachorro esquecido porque a família o deixou para trás e depois o pobre nordestino em uma terra estranha, sentindo-se deslocado. Outra vez, o retorno é evocado: La pobreza es semejante a la infancia. Consiste en retornar a la simplicidad, y en desatarse del mundo manifestado, pues la infancia es el retorno a la fuente” (CHEVALIER; GHEERBRAU, 1986, p. 847). A volta a simplicidade diz muito no momento em que o sertanejo chega no Sudeste e internamente deseja voltar a simplicidade anterior.

Além dessas palavras que se repetem, há uma excessiva ocorrência de verbos que remetem a movimento e travessia, como por exemplo: veio, seguiu, torna, vortá, viajá, corre, dexando, vagar, rodando, vim, vai, rolando e vem. Outras palavras como: depois, descamba, otra tria, carro, estrada e tempo complementam essa ideia.

Ao longo do poema, observam-se em sua maioria imagens diurnas. Verbos que representam a ação de luta, trabalho, movimento e combate. A excessividade da palavra “dia” funciona como um indicador desse regime. Que remete a ciclos e evoluções, o sertanejo nunca desistindo de ter uma vida digna, a procura de um novo dia, que seja melhor para a família. A “terra” como renovação noturna de luta e caminhada. A utilização de palavras simbolicamente remetentes a ascensão como nuvens, céu, sol, Deus, o clamor ao divino e outros santos católicos:

“Os símbolos do regime diurno possibilitam a divisão entre o sagrado e

o profano, que é o substrato do universo religioso. São por excelência o meio pelo qual o homem se percebe humano, mas ao menos tempo se percebe como ser capaz de acessar o sagrado, busca as alturas, o céu, o Sol, a luz, levado pelas asas” (OLIVEIRA, 2010, p. 79).

Como símbolos de divisão, tem-se os contrastes feitos entre o Ceará e São Paulo, mais explicitamente, porém, a sequência de antítese (símbolos de divisão ou diairéticos) de céu e terra, chuva e seca, nublado e ensolarado, vida ou morte, escravidão ou liberdade, entre tantos outros.

Outras palavras em destaque, como “nuvem” e “carro”, assim como os verbos, são elementos tipicamente diurnos da reflexologia postural, por evocar ao movimento, ao andar, seguir a jornada, a caminhada por uma vida digna: “representa uma vitória sobre o destino e sobre morte através da luta aberta” (OLIVEIRA, 2010, p. 74). Por mais que o autor quase romantize, o azar, o destino e o castigo de viver numa terra seca, o que teria como característica o regime noturno, o sertanejo não aceita tal desfecho e inicia sua jornada por uma outra realidade. O movimento do poema é eminente, a perseverança também: “A construção simbólica visa através das diversas saídas superar o semblante do tempo e da morte, seja através da vitória heróica, através da conciliação ou da perspectiva cíclica” (OLIVEIRA, 2010, p. 74).

## 6.2 Poesia: Cante de lá que eu canto de cá

No segundo poema analisado de Patativa do Assaré, alguns termos se repetem mais que outros. Através disso, se torna uma maneira mais simples de encontrar as metáforas recorrentes e perceber o mito vigente do autor. Portanto:

A palavra sertão é intensamente redigida no decorrer dos versos. Simbolicamente “deserto” tem diversos significados e fora traduzido também como sertão. O deserto implica o sentido de desolação aridez, mas também como um local de punição. Essa visão simbólica é importante porque o poeta da roça cita o sertão nos momentos que vai se comparar a cidade e trata os pontos “negativos” do sertão como algo que não tem como fugir, é o destino dele e ponto final. Trabalhar duro, não poder estudar, viver no clima quente e passar por dificuldades financeiras funciona como um castigo que o roceiro já aceitou, questão do eremita.

O poeta traz a musicalidade e a palavra “canto” é repetida em diversos pontos. Portanto, o imaginário do poeta e as suas canções e versos são inteiramente ligado ao plano espiritual e ascensão divina. Seu nome, Patativa, remete a essa simbologia também, uma vez que o pássaro canta para a natureza e sua criação, assim como o escritor.

A música é o símbolo da palavra que conecta o poder criativo à sua criação, desde que reconheça sua dependência de criatura e expressa isto no gozo, adoração ou implorando. Ele é o substituto do criatura respondendo à respiração criativa (CHEVALIER; GHEERBRAU, 1986, p. 246).

Os momentos em que o autor cita a palavra “cidade” quando diz fala para o poeta da cidade ficar por lá e não escrever sobre o sertão porque ele não consegue verdadeiramente. Cidade tem diversos significados simbólicos, como por exemplo o contraste que ela se impõe a situação do do nordestino, pois remete a sedentarização dos povos e cristalização cíclica (CHEVALIER; GHEERBRAU, 1986). Novamente, a questão de sair de sua terra a procura de outro lugar para viver e ficar nessa lógica se repete: “Por esta razão as cidades são tradicionalmente quadradas, símbolo de estabilidade, enquanto o de aluguel nômade são para a circular geral, símbolo do movimento (círculo)” (CHEVALIER; GHEERBRAU, 1986, p. 309). O sertanejo aparece em oposição ao homem da cidade como um peregrino entre cidade e interior.

Quando o autor coloca as flores no poema é para relacioná-las com os assuntos sobre os quais ele escreve, as suas inspirações no Nordeste. O que de fato, simbolicamente a flor representa: “[...] las flores eran una fuente de inspiración para los poetas y los artistas” (CHEVALIER; GHEERBRAU, 1986, p. 505). Mas além da inspiração que é clara, na poesia de Patativa do Assaré, ela aparece também como o ciclo vegetal, ou seja, o ciclo vital da vida, devido ao seu esquema ternário. Ademais, a flor mostra-se como o símbolo da instabilidade: “[...] condenada a una evolución perpetua” (CHEVALIER; GHEERBRAU, 1986, p. 505). Por mais estável que o nordestino pareça nessa poema, diferentemente do poema anterior, a questão de evoluir eternamente. E retornar ao estado inicial, primordial (nordeste).

De uma forma geral, o nordestino se apresenta com uma grande conexão com a natureza e se coloca em uma posição em sua maioria diurna (estruturas esquizomorfias), visto através também da antítese. O poema possui estruturas heroicas, contendo figuras dualistas e as lógicas de exclusão (DURAND, 1997). Isso se dá principalmente nas comparações feitas com o poeta da cidade e exaltação dos camponeses nordestinos e poesia popular. O poeta coloca-se como possuidor de um canal direto com o divino, e enquanto um precisa de livro para escrever versos ele só da inspiração divina. Se orgulha do sofrimento e entender de todos os trabalhos do campo, e cantar seu padecer enquanto o outro musicaliza apenas alegrias: “ uma estrutura heróica ou diairética, que instala clivagens e oposições bem definidas entre todos os elementos” (ARAÚJO; TEIXEIRA, 2009, p. 7). O heróico do poema, se insere também no ato de separação da cidade e do sertão, do poeta letrado e do poeta auto de data, do sofrimento e do gozo, entre outros.

Além do aspecto de separação e antítese, há a grande ocorrência de manifestação em verbos relacionados às características diurnos, da disposição primordial de ir ao combate, ao trabalho e á luta. É dessa maneira que o sertanejo se descreve, repleto de garra, esforço e inteligência. Portanto, fundamentada pela reflexo postural, o sertanejo nordestino está sempre em pé, com a visão aguçada e os demais sentidos, que tanto usa para trabalhar no roçado quanto para escrever seus poemas, atentando-se a todos os detalhes disponibilizados pela natureza. Nessa obra de Patativa do Assaré, ele “libera também a mão que se ergue,

tanto para o combate quanto para o julgamento” (BARROS, 2009, p. 3). O combate é o trabalho duro, que começa cedo e termina tarde, exposto aos riscos, o julgamento pode ser as opiniões e colocações sobre o homem da cidade, que possui uma vida perfeita, sem tristezas e sem trabalho, segundo o poema.

Portanto, nesse poema o imaginário do sertanejo nordestino é representado por aquele que deseja reinar através do seu trabalho, estilo de vida e costumes. Caracterizado pelo regime da ação e elevação, seja fisicamente e também por remeter ao Divino e ao céu frequentemente. Viver como camponês é uma vitória, a luta é diária e a presença divina sempre lembrada, e mesmo que no poema ele afirme que no trabalho não necessite de proteção, espiritualmente o deus cristão está sempre com ele. Sintetizado através das constelações de imagem com símbolos de ascensão e elevação, exemplificados pelo contato com o divino, referência ao céu, o cabo da enxada, as serras cearenses, entre outros. Por meio também dos símbolos espetaculares, relativos à visão, como o olhar sensível e atento do poema acerca das coisas a sua volta que usa como inspiração, e se repete em todo o poema:

Pra toda parte que eu óio  
Vejo um verso se bulí.  
Se às vez andando no vale  
Atrás de curá meus males  
Quero repará pra serra,  
Assim que eu óio pra cima,  
Vejo um dilúvio de rima  
Caindo em riba da terra (ASSARÉ, 1978).

Além disso, os símbolos da divisão, diairéticos, presentes em todas as estrofes, as quais carregam separação entre cidade e sertão e características de cada um, como já foi dito anteriormente fixam mais ainda essa ideia. Portanto, percebe-se um imaginário em essencial heroico, colocado através dos símbolos citados e outros explícitos aqui, os quais são polissêmicos, mas que de certa forma remetem a luta, vitória do destino e da morte. No poema em questão devido a ser possuidor de um destino de sofrimento e mesmo assim, aproveitá-lo como inspiração para poesias e sobressair-se em relação a poetas com estudos formais e de boas condições sociais e financeiras.

### 6.3 Mídia: O drama da seca se repete

Na matéria “Um século depois, o drama da seca retratado no livro ‘O Quinze’ se repete”, existem alguns termos e sentidos visto como obsessivos. Ou seja, motivos que apresentam-se redundantes na obra, os quais desvelam o imaginário contido (DURAND, 1997). E por mais que trata-se de uma matéria jornalística é possível perceber o imaginário, através das colocações do jornalista e também das falas do entrevistados. É de responsabilidade do corpo editorial, selecionar as falas dos entrevistados, dar mais enfoque

em um ou em outro e direcionar assuntos e perguntas. Portanto, nota-se o imaginário do nordestino presente na mídia e a maneira simbólica a qual coloca os sertanejos.

Na matéria, a palavra “ano” é repetida diversas vezes, simbolicamente ano aparece como um processo cíclico, de evolução ou involução e também anuncia retorno periódicos desse ciclo (CHEVALIER; GHEERBRAU, 1986). Isso é evidenciado, pelos períodos de seca e de não seca, os quais se revezam.

A água também é um elemento repetido incessantemente nessa matéria, simbolicamente ela possui três significados gerais: fonte da vida, meio de purificação e centro de regeneração (CHEVALIER; GHEERBRAU, 1986). A renovação vem muito na questão das chuvas esperadas, a expectativa por água evoca a um grande acontecimento, que mudaria toda a situação vivida. A água também é simbolicamente relacionada como a essência divina. Na matéria a chuva sempre atrela-se a um plano espiritual e a um milagre de Deus, confirmando essa questão: “Em suma, a água simboliza a vida: a água da vida” (CHEVALIER; GHEERBRAU, 1986, p. 57) (tradução feita pela autora). Como falado pelo sertanejo, que viver é muito bom, ter a água em fartura é o ideal, a água para os sertanejos simboliza a vida e o ânimo para continuar a lutar. A água também é colocada em um momento de antítese simbólica, a água do céu, como semente fertilizante representa o homem e a água interna que vem da terra representa a mulher, a mãe e a gravidez. Ademais, a água é o símbolo das energias inconscientes que vêm da alma, ela é descrita como uma motivação descomunal para enfrentar problemas e desafios. O que resume os questionamentos do repórter sobre o motivo da não desistência, no caso é representado pela água.

A palavra “dia” é utilizada para contagem do tempo no presente, no passado e rotina diária. A qual simbolicamente remete a ciclo e jornada, juntamente com passagem do tempo. O sol também, um elemento claro é simbolicamente a representação do divino. O sol também possui como representação a vida. Porém, em aspecto negativo opõem-se a chuva, mas também a imortalidade: “El sol aparece así como símbolo de resurrección y de inmortalidad. El sol es un aspecto del árbol del mundo -del árbol de la vida-, el cual se identifica por otra parte con el rayo solar” (CHEVALIER; GHEERBRAU, 1986, p. 950). Tal ponto conversa com toda a narrativa de lutar pela vida e nunca desistir:

Representa también a este ser en sus funciones realizadoras de marido y de padre; en el éxito vivido como un aumento de valor personal; en la cumbre de su éxito, en una encarnación de autoridad o de poder, que lo emparenta con la solarización suprema del guía, del jefe, del héroe o del soberano (CHEVALIER; GHEERBRAU, 1986, p. 954).

Esse trecho encaixa em toda a representação que foi passada na mídia do pai de família, agricultor, que possui suas responsabilidades de trabalho e não foge delas. Utilizando disso um discurso de poder sobre a situação vivida e mostrando-se como chefe da família, e incentivo a continuar.

A terra, novamente como símbolo de ressignificação e seio maternal. Feita a junção com a matéria, insere-se na própria terra física, que tornou-se em poeira, como o próprio

local dos personagens da vida real. Os quais clamam pela regeneração espiritual através da chuva.

Os verbos, em sua maioria em sentido de ação do regime diurno (DURAND, 1997), evocando a luta e o escapismo da passagem do tempo e morte: viver, enfrenta, trabalhar, vai, acontece, arrumar, começa, faz, sobreviver, buscam, brigam, continuar, dominaram, encontrar, passa, entre outras. Assim como outras palavras: coragem, agricultor, depois, batalha, caminho, tempo, agressividade, cabeça, esperança, forte, impulso, início, janela, passagem, pegada, entre outras.

Além disso, o regime diurno se encontra na abordagem geral da matéria da não desistência da luta e do trabalho, mesclando com aspectos diurnos diversos citados acima. A questão de sobrevivência e paixão pela vida reforça mais ainda esse regime, que lida com o tempo da forma negativa, tentando burlar a sua passagem, caminhando para a imortalidade (DURAND, 1997). O nordestino é apresentado na divulgação de suas falas como um guerreiro e através das colocações do jornalista, a admiração é manifestada. A reportagem está repleta de elementos que remetem a ascensão, a subida, típicos do regime diurno e reflexiva do levantar. O sol e a prece divina, são centrais nesse aspecto.

## 6.4 Mídia: O poeta popular e a escrita

A última análise desse estudo, centraliza-se em perceber simbolicamente a reportagem sobre um poeta popular nordestino, e como a poesia e o escrito é representada.

O termo cordel é excessivamente repetido durante essa reportagem. Como dito no primeiro capítulo desse estudo a literatura de cordel não significa apenas um gênero literário, mas a história, costumes, processo de produção e vivências de um povo. Portanto, toda vez que a palavra cordel é citada na notícia, toda essa bagagem simbólica do sertão vem a tona. Isso reforça a identidade nordestina e presença cultural da região. Assim como a ideia de que o cordel não é simplesmente um livrinho, mas sim um meio possuidor de características históricas, sociais e culturais.

Novamente, a palavra “ano” se repete, remetendo a histórico, processos cíclicos, nesse caso em sua maioria, foi remetendo a datas e a idade. O que evoca a delimitação de tempo e experiência do poeta citado.

A palavra “livro” também carrega significados simbólicos, essencialmente, é como um universo em mãos, o livro é a revelação e depois a manifestação. No caso, cada livro do poeta é um mundo que traz revelações sobre o sertão o qual ele descreve.

Uma característica importante notada nessa matéria jornalística foi que não há uma lógica quantitativa de termos que se repetem obsessivamente. As palavras são variadas, mas pode-se notar o caráter diurno de imagem devido ao poeta e o próprio corpo editorial o descrever como um peregrino nessa terra. O poeta também salienta a questão de seu esforço diário para conseguir ter sua renda de suas declamações e poesias. A entrevista a

todo momento direciona o poeta o movimento, a trajetória e a exaltação de sua figura como poeta influenciador de novas gerações e grande qualidade como artista. Além da luta como um poeta nordestino e enfrentar o preconceito.

Alguns verbos e palavras ajudam a exemplificar o regime, como: fazer, trabalho, nasci, peregrino, sonhos, andando, entre outros.

É importante relembrar que a estratégia de pesquisa tinha como objetivo perceber o que a mídia vinculou sobre poesia popular e o considerado poeta matuto. Para ser imparcial, a primeira reportagem seria escolhida para a análise. Tal entrevista revela o regime diurno de uma maneira mais geral, não em termos específicos. Porém, de acordo com a pesquisa feita o assunto buscado foi contemplado na matéria aqui analisada.

O regime diurno é maioria, a colocação para uma luta e peregrinação do herói é constante. Como se o poeta desbravasse os lugares que fosse com suas rimas. No caso aqui, ele persegue os seus sonhos, e a poesia é um caminho para alcançá-los. Além disso, se coloca como um poeta orgulho e que mesmo idoso ainda trabalha e não desiste, andando “para cima e para baixo”, com sua arte.

## 7 ANÁLISE COMPARATIVA

### 7.1 Mídia e poesia: Dois olhares

Inicialmente, a comparação será brevemente feita entre o poema e a matéria temática. No caso, primeiramente entre o assunto que abarque: “o sertão e a saga do retirante nordestino”.

A primeira impressão a se pontuar em termos percebidos nos dois discursos é que no poema e na matéria eles são pensados de forma semelhante, mas com sentidos opostos. No poema, há uma crítica social mais forte a situação que o nordestino brasileiro enfrenta, a luta pelo trabalho é manifestada, assim como a saudade de sua terra natal, assim como uma travessia. Porém, no caso da matéria a travessia ocorre a partir de um livro de ficção, em uma caminhada propriamente dita. E no livro, isso ocorre devido ao movimento migratório.

É interessante perceber que a mídia nesse caso, utiliza artefatos simbólicos todo o tempo, desde a construção de cenário na matéria até a escolha de respostas específicas exibidas sem suas perguntas originais. Inserindo frases de efeito a partir do que é falado pelos entrevistados, elevando a poética da matéria.

O que se vê de diferente nas duas abordagens e em ambas travessias é que uma exibida de forma mais racional, o sofrimento vivido em viver numa terra seca, mas também em sair dela e além disso, a dificuldade de viver numa terra alheia, querendo voltar. E esse querer voltar se mostra por amor ao seu local, mas também porque as condições do presente já não são tão diferentes do passado. E essa racionalidade se mostra mais fortemente no poema, em questão. O irônico seria colocar um poema, como menos “poético” que uma matéria jornalística. Porém, o discurso do poeta é construído a partir de uma realidade próxima a ele, a qual pode pontuar de forma mais real e também inserir aspectos poéticos e dramáticos, sem perder a clareza no que é vivido. A poética é construída através de uma realidade, portanto, não seria menos “racional”. Os elementos diurnos, de ascensão e aspectos heroicos são preservados, mas com uma luta constante e de indignação também.

O que se vê na matéria é uma indignação por parte dos entrevistados também, porém a procura de elementos poéticos e frases de efeito para completar as falas dos entrevistados tira um pouco da essência real ou credibilidade daquilo que é dito. A romantização se mostra clara, pelo fato de relacionar com o livro e a construção estrutural da matéria. A mídia colocou o nordestino como batalhador, inconformado, que luta pela vida, mas que em certos pontos escolheu ficar como está, e o trabalho duro é uma escolha. Os elementos diurnos e o aspecto do imaginário heroico também prevalece, mas sob esse olhar. Colocam como bonito e louvável e como escolha permanecer onde está e trabalhar duro, não que

não seja louvável. Mas os pontos explorados parecem remeter propositalmente ao livro clássico brasileiro, e a matéria em um geral acabou por romantizar essa realidade.

No segundo tema geral: “A poesia popular nordestina e o poeta matuto”, percebem-se aspectos semelhantes e também convergentes. No poema a questão de comparação com o poeta culta é colocado durante todo o texto, para exaltar o poeta popular. Na matéria isso não ocorre, não é citado pelo entrevistado, mas ele também não é questionado nesse sentido. A comparação que ocorre na entrevista é o fato de o poeta conseguir viver de seu trabalho como declamador, enquanto muitos não vivem.

Em ambos textos, a terra como inspiração é colocada em pauta, assim como a peregrinação dos poetas e o trabalho duro de ambos. No caso do poema, o poeta, além de ser declamador é também roceiro e possui uma rotina árdua de trabalho. No caso da entrevista, o poeta se mostra como um poeta que vive de seus livros e canções, seus trabalhos anteriores não incluíam o campo, como o exibido por Patativa.

Porém, em ambos textos há a exaltação do poeta e da poesia popular de forma geral, em uma arte que a luta não cessa, e que não é fácil ser poeta popular no Brasil.

É notório que os dois poetas são diferentes, e as visões de poeta matuto da mídia e do poema não se conversam integralmente. Isso é exemplificado pela ausência de perguntas relacionadas a escolaridade do cancionista entrevistado. Além disso, não há questões sobre a comparativa com a poesia culta, apenas uma pergunta sobre o “preconceito”, que poderia ser relacionado também a aceitação do público, ou seja, se as pessoas gostavam dos poemas ou não. Ademais, o poeta é da cidade, o que inviabiliza a questão do campo em contraposição com o meio urbano.

Percebe-se então, que o aspecto da oralidade muito forte e de poesia autodidata não são colocadas na mídia. A pontuação mais forte é que a poesia popular, assim como colocada na poesia, funciona como a exaltação da sua terra, feita por um nordestino, e a utilizar como inspiração. Além disso, a persistência e luta, peregrinação é explorada nos dois textos, colocando o poeta popular nesse patamar.

Por fim, os aspectos simbólicos caminham para semelhanças, porém, ao se analisar o discurso, percebe-se que possuem abordagens um pouco diferentes. Por mais que o mito seja o mesmo, ele é colocado com distintos sentidos para o público.

## 8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final das análises: mitocrítica e de discurso é possível verificar algumas disparidades e semelhanças entre os poemas e matérias investigadas. A primeira consideração importante a se pontuar seria a definição simbólica que há na mídia e nos poemas estudados, que carregam de fato, aspectos funcionantes na lógica de Durand bio-psique-social. A questão reflexiva, postural está presente, assim como impressões de sentimentos, personalidade e realidade cultura e histórica.

Nos poema *A triste partida* e na matéria a respeito da seca no Ceará semelhante a história da obra *O quinze* possuem aspectos em comum. Ao serem analisados percebem-se o regime diurno, com a reflexiva para a ascensão, devido ambos carregar elementos rementes a essas duas pontuações feitas por Durand. O sertanejo nordestino se apresenta com a superação da morte e luta pela sobrevivência, como um verdadeiro herói. O medo da passagem do tempo, e diversos tipos de morte é evidenciado, seja ela a física mas também a de partir e deixar seu lugar, no agricultor entrevistado a de parar de trabalhar, por exemplo.

A paixão pela vida e exaltação do trabalho e do caminho aparecem em ambas em declarações e falar que frisam tal posicionamento. Tais características indicam para o mito do herói, a travessia, o ciclo, os grandes feitos e a coragem. Elementos que se repetem em ambas obras a toda hora. Além disso, a potência na figura divina nos dois casos: “[...] a proeza espiritual, na qual o herói aprende a lidar com o nível superior da vida espiritual humana” (CAMPBELL, 1988, p. 137). As condições de vida em extrema urgência, mas Deus é sempre clamado em preces e tido como esperança. É característico também que nesse momento de sofrimento o herói não fraqueje, e encontre força espiritual para enfrentar o seu vilão, no caso aqui, a seca, a saudade, o patrão.

O poema e a matéria remetem também a caminhada, a travessia: “[...] quer para recuperar o que tinha sido perdido, quer para descobrir algum elixir doador da vida. Normalmente, perfaz-se um círculo, com a partida e o retorno” (CAMPBELL, 1988, p. 138). A água pode aparecer como elixir em ambos os casos, no poema a família vai a sua procura em locais mais distantes, e esse retorno ainda não ocorreu. Na matéria, ainda há essa procura simbolizada pelo lago seco da região, em que diariamente a viagem é feita a procura de outras alternativas. apenas de seguir a trilha do herói, e lá, onde tínhamos encontrar algo abominável, encontraremos um deus.

Já na segunda temática, as características apontam para o mesmo mito e consequentemente, regime. Porém, na matéria com o poeta ocorre de uma forma mais implícita em que é necessário um contexto maior com o território nacional. Devido a utilização de palavras não muito simbólicas universais durante a entrevista. Porém, o nordestino é exaltado com seus feitos coragem e a questão da travessia é novamente citada remetendo

ao trajeto do herói. No poema Cante lá que eu canto de cá, o herói nordestino é aquele que consegue escrever lindos versos sobre o sertão sem nunca ter estudo formalmente, e luta para que o direito de falar sobre o local que vive não seja tirado de si: “A façanha convencional do herói começa com alguém a quem foi usurpada alguma coisa, ou que sente estar faltando algo entre as experiências normais franqueadas ou permitidas aos membros da sociedade” (CAMPBELL, 1988, p. 138).

Portanto ele utiliza disso para lutar e poder se sobrepor a tudo isso, seus problemas sociais e paisagem considerada inferior funcionam como seus feitos para inspirar-se e poder ser superior em escrita sobre o sertão em relação ao poeta letrado da cidade. Na matéria, o sertanejo nordestino é colocado como o que consegue renda através das canções, que batalha por seu reconhecimento, e o herói nacional de cantar as belezas de uma região.

Visto isso, o sertanejo nordestino é representado como um herói, seja na prática da proeza física, como ato de coragem, de trabalho duro, persistência e também espiritual. Por mais que existam questões que existam disparidades a essência, e pregnância mítica e discursiva que permanece é essa:

O objetivo moral é o de salvar um povo, ou uma pessoa, ou defender uma idéia. O herói se sacrifica por algo, aí está a moralidade da coisa. Mas, de outro ponto de vista, é claro, você poderia dizer que a idéia pela qual ele se sacrificou não merecia tal gesto. E um julgamento baseado numa outra posição, mas que não anula o heroísmo intrínseco da proeza praticada (CAMPBELL, 1988, p. 141).

As vezes incompreendido, por nunca desistir do seu lugar, mesmo quando já foi embora ou julgado por defender uma literatura iletrada, com distribuição em feiras e palavras simples. Mas o sertanejo nordestino continua, ele resiste, e é assim representado.

Percebe-se portanto quão simbólica a mídia pode se manifestar, quase tão simbólica quanto a poesia. Trabalhando na produção-armazenamento-circulação desses instrumentos simbólicos. Que pode ser vista superficialmente, mas que de caráter essencial de simbologia necessita de uma análise profunda, entender os discursos ali embutidos e inferior deduções de simbologia e pregnância mítica.

Assim, é possível perceber a mídia como simbólica mas também produtora desses contextos sociais amplos resistentes e partilhar tais produtos (THOMPSON, 2011). Ela continua assim, provocando diferenças formas de emoção através dessa lógica, criando heróis e mitos, que contribuem para o imaginário coletivo e também identificação. O sertanejo nordestino e essa representação provoca naquele que o identifica o orgulho regional e nacional, incentivando-o ao trabalho e a luta.

Assim, a construção de sentido em torno do sertanejo, veio através da descrição de fatos já ocorridos, entrevistas, depoimentos, edição das falas que mais significam para o corpo editorial e assim, insere-se automaticamente sentido. Porém, cabe ao sujeito também fazer a interpretação dessa disponibilização de fatos organizados simbolicamente.

Por fim, a complexidade do processo das representações (imaginários) envolve interpretações discursivas, lógicas mutáveis ou definitivas. O arquétipo de herói converge para características positivas do sertanejo nordestino, e remete inclusive, ao cangaço, Maria Bonita e Lampião. Porém aqui, o herói é mostrado de maneira mais familiar, que luta pela sobrevivência e reconhecimento literário, que ama seu lugar, clama a Deus por melhora e realiza o trajeto do herói de forma diária, um caminho incessante a ser percorrido. Seja por água, inspiração e respeito, além de livros, visibilidade real e atual do que é ainda é vivido por muitos heróis e heroínas do Nordeste.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, M. d. S. P. de. O regime diurno de imagem em vidas secas e bichos: uma leitura através d'as estruturas antropológicas do imaginário. *Rios Eletrônica – Revista Científica da FASETE*, n. 5, 2011. Citado na página 48.
- ANAZ, S. A. L. *et al.* Noções do imaginário: perspectivas de bachelard, durand, maffesoli e corbin. *Revista Nexi. ISSN 2237-8383*, n. 3, 2014. Citado 2 vezes nas páginas 48 e 49.
- ARAÚJO, A. F.; TEIXEIRA, M. C. S. Gilbert durand e a pedagogia do imaginário. *Letras de Hoje, Porto Alegre*, v. 44, n. 4, p. 7–13, 2009. Citado na página 81.
- ASSARÉ, P. do. *Cante lá que eu canto cá*. [S.l.: s.n.], 1978. Citado 21 vezes nas páginas 14, 16, 17, 20, 23, 30, 31, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 77, 78 e 82.
- ASSARÉ, P. do. *Patativa do Assaré: uma voz do Nordeste*. [S.l.]: Hedra, 2001. Citado na página 30.
- ASSARÉ, P. do; FEITOSA, L. T. *Digo e não peço segredo*. [S.l.]: Escrituras, 2001. Citado 6 vezes nas páginas 15, 19, 21, 24, 29 e 32.
- BARROS, A. T. M. P. A permeabilidade da fotografia ao imaginário. *Fronteiras-estudos midiáticos*, v. 11, n. 3, p. 185–191, 2009. Citado na página 82.
- BORGES, J. *et al.* *A arte de J. Borges: do cordel à xilogravura*. [S.l.]: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004. Citado na página 26.
- CAMPBELL, J. O poder do mito. *Associação Palas Athena, São Paulo*, 1988. Citado 3 vezes nas páginas 54, 88 e 89.
- CANTEL, R. M.; CLÉMENT, J.-P.; LEMAIRE, R. *La littérature populaire brésilienne*. [S.l.]: Centre de recherches latino-américaines, 1993. Citado 2 vezes nas páginas 14 e 25.
- CASCUDO, L. da C. *Dicionário do folclore brasileiro*. [S.l.]: Instituto Nacional do Livro. Ministério da Educação e Cultura, 1962. v. 1. Citado na página 14.
- CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. [S.l.]: Contexto São Paulo, 2006. Citado 3 vezes nas páginas 41, 42 e 43.
- CHEVALIER, J.-M.; GHEERBRAU, A. *Diccionario de los símbolos*. [S.l.]: Barcelona, 1986. Citado 6 vezes nas páginas 77, 78, 79, 80, 81 e 83.
- DURAND, G. Sobre a exploração do imaginário, seu vocabulário, métodos e aplicações transdisciplinares: mito, mitanálise e mito crítica. *Revista da Faculdade de Educação*, v. 11, n. 1-2, p. 244–256, 1985. Citado 2 vezes nas páginas 52 e 53.
- DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. [S.l.]: Martins Fontes, 1997. Citado 10 vezes nas páginas 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 81, 82 e 84.
- DURAND, G. *O imaginário, ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. [S.l.]: DIFEL, 2004. Citado 3 vezes nas páginas 44, 46 e 51.

- ESCOSTEGUY, A. C. *et al.* Os estudos culturais e a constituição de sua identidade. *Petrópolis: Vozes*, 2003. Citado 2 vezes nas páginas 35 e 36.
- GIORDANI, R. L. As relações de poder exercidas através do discurso. *Biblioteca Online de Ciências da Comunicação*, 2011. Citado na página 58.
- HOHLFELDT, A. Hipóteses contemporâneas de pesquisa em comunicação. *Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências*. *Petrópolis: Vozes*, p. 187–240, 2001. Citado 3 vezes nas páginas 33, 36 e 37.
- LIMA, F. *Um século depois, o drama da seca retratado no livro “O Quinze” se repete*. 2015. Acessado em: 10/10/2018. Disponível em: <<http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2015/12/um-seculo-depois-o-drama-da-seca-retratado-no-livro-o-quinze-se-repete.html>>. Citado 4 vezes nas páginas 71, 72, 73 e 74.
- MACHADO, F. d. C. *Cordel: xilogravura e ilustrações*. [S.l.]: Editora Codecri, 1982. v. 140. Citado na página 27.
- MALHOTRA, N. K. *Pesquisa de marketing: uma orientação aplicada*. [S.l.]: Bookman Editora, 2012. Citado 2 vezes nas páginas 56 e 57.
- MEDEIROS, M. Mídia e poder: dinâmica conflituosa do sujeito-desejante. *Mídia, Cidadania e Poder*. TEMER, Ana Carolina Rocha Pessoa (Org.). *Goiânia: UFG*, 2011. Citado 3 vezes nas páginas 33, 34 e 35.
- MINAYO, M. C. de S. *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. [S.l.]: Editora Vozes Limitada, 2011. Citado na página 55.
- MORAES, H. J. P.; BRESSAN, L. L. Imaginário e religiosidade na obra “operários de primeira hora” de valdemar mazzurana e o regime noturno das imagens. *REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS*, Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, v. 2, n. 13, p. 42–58, 2016. Citado na página 50.
- OLIVEIRA, A. P. Imaginário e construção da realidade: um olhar sobre as visualidades do vale do amanhecer. *Cultura Visual*, n. 13, p. 71–83, 2010. Citado na página 80.
- OLIVEIRA, M. M. d. *Como fazer pesquisa qualitativa*. [S.l.: s.n.], 2013. Citado na página 56.
- ORLANDI, E. P. Discurso, imaginário social e conhecimento. *Em aberto*, v. 14, n. 61, 2008. Citado na página 59.
- PEIXINHO, J. *Em visita a Petrolina, poeta Chico Pedrosa fala da relação com a escrita*. 2014. Acessado em: 10/10/2018. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pe/petrolina-regiao/noticia/2014/06/em-visita-petrolina-poeta-chico-pedrosa-fala-da-relacao-com-escrita.html>>. Citado 2 vezes nas páginas 75 e 76.
- PORTELA, C. *Melhores poemas de Patativa do Assaré*. [S.l.: s.n.], 2006. Citado 5 vezes nas páginas 16, 18, 19, 20 e 23.
- RIBEIRO, L. T. *Mito e poesia popular*. [S.l.]: FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore, 1987. Citado 10 vezes nas páginas 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24 e 25.

- SILVA, A. G. da. *Inspiração nordestina*. [S.l.]: Hedra, 2003. Citado 2 vezes nas páginas 29 e 30.
- TEIXEIRA, M. C. S. *Discurso pedagógico, mito e ideologia: o imaginário de Paulo Freire e de Anísio Teixeira*. [S.l.]: Quartet, 2000. Citado 7 vezes nas páginas 45, 46, 47, 50, 51, 52 e 53.
- THOMPSON, J. B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. [S.l.]: Editora Vozes Limitada, 2011. Citado 4 vezes nas páginas 37, 38, 39 e 89.
- TUZZO, S. A. *Deslumbramento coletivo: opinião pública, mídia e universidade*. [S.l.]: Annablume, 2004. Citado 3 vezes nas páginas 39, 40 e 43.
- TUZZO, S. A.; BRAGA, C. F. O processo de triangulação da pesquisa qualitativa: O metafenômeno como gênese the triangulation process of the research qualitative: Meta phenomenon as genesis. *Revista Pesquisa Qualitativa*, v. 4, n. 5, 2016. Citado na página 56.
- VASQUEZ, P. A. O universo do cordel. *INSTITUTO CULTURAL BANCO REAL. O universo do cordel*. Recife: Banco Real, 2008. Citado 3 vezes nas páginas 26, 27 e 28.

# Anexos

## ANEXO A – A TRISTE PARTIDA

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

A treze do mês ele fez a experiência,  
Perdeu sua crença  
Nas pedra de sá.  
Mas nôta experiência com gosto se agarra,  
pensando na barra  
Do alegre Natá.

Rompeu-se o Natá, porém barra não veio,  
O só, bem vermeio,  
Nasceu munto além.  
Na copa da mata, buzina a cigarra,  
Ninguém vê a barra,  
Pois barra não tem.

Sem chuva na terra descamba janêro,  
Depois, feverêro,  
E o mêrmo verão.  
Entonce o rocêro, pensando consigo,  
Diz: isso é castigo!  
Não chove mais não!

Apela pra maço, que é o mês preferido  
Do Santo querido,  
Senhô São José.  
Mas nada de chuva! tá tudo sem jeito,  
Lhe fuge do peito  
O resto da fé.

Agora pensando segui ôtra tria,

Chamando a família  
Começa a dizê:  
Eu vendo meu burro, meu jegue e o cavalo,  
Nós vamo a São Palo  
Vivê ou morrê.

Nós vamo a São Palo, que a coisa tá feia;  
Por terras aleia  
Nós vamo vagá.  
Se o nosso destino não fô tão mesquinho,  
Pro mêrmo cantinho  
Nós torna a vortá.

E vende o seu burro, o jumento e o cavalo,  
Inté mêrmo o galo  
Vendêro também,  
Pois logo aparece feliz fazendêro,  
Por pôco dinhêro  
Lhe compra o que tem.

Em riba do carro se junta a família;  
Chegou o triste dia,  
Já vai viajá.  
A seca terrive, que tudo devora,  
Lhe bota pra fora  
Da terra natá.

O carro já corre no topo da serra.  
Oiando pra terra,  
Seu berço, seu lá,  
Aquele nortista, partido de pena,  
De longe inda acena:  
Adeus, Ceará!

No dia seguinte, já tudo enfadado,  
E o carro embalado,  
Veloz a corrê,  
Tão triste, coitado, falando saudoso,  
Um fio choroso

Escrama, a dizê:

- De pena e sodade, papai, sei que morro!  
Meu pobre cachorro,  
Quem dá de comê?  
Já ôto pergunta: - Mãezinha, e meu gato?  
Com fome, sem trato,  
Mimi vai morrê!

E a linda pequena, tremendo de medo:

- Mamãe, meus brinquedo!  
Meu pé de fulô!  
Meu pé de rosêra, coitado, ele seca!  
E a minha boneca  
Também lá ficou.

E assim vão dexando, com choro e gemido,

Do berço querido  
O céu lindo e azu.  
Os pai, pesaroso, nos fio pensando,  
E o carro rodando  
Na estrada do Su.

Chegaro em São Palo - sem cobre, quebrado.

O pobre, acanhado,  
Percura um patrão.  
Só vê cara estranha, da mais feia gente,  
Tudo é diferente  
Do caro torrão.

Trabaia dois ano, três ano e mais ano,

E sempre no prano  
De um dia inda vim.  
Mas nunca ele pode, só veve devendo,  
E assim vai sofrendo  
Tormento sem fim.

Se arguma notícia das banda do Norte

Tem ele por sorte

O gosto de uvi,  
Lhe bate no peito sodade de móio,  
E as água dos óio  
Começa a caí.

Do mundo afastado, sofrendo desprezo,  
Ali veve preso,  
Devendo ao patrão.  
O tempo rolando, vai dia, vem dia,  
E aquela famia  
Não vorta mais não!

Distante da terra tão seca mas boa,  
Exposto à garoa,  
À lama e ao paú,  
Faz pena o nortista, tão forte, tão bravo,  
Vivê como escravo  
Nas terra do Su.

## ANEXO B – CANTE LÁ, QUE EU CANTO CÁ

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

Você teve educação,  
Aprendeu muita ciência,  
Mas das coisa do sertão  
Não tem boa experiência.  
Nunca fez uma boa palhoça,  
Nunca trabalhou 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 almoço de feijão  
E a janta de mugunzá,  
Vivê pobre, sem dinheiro,  
Trabalhando o dia inteiro,  
Socado dentro do mato,  
De aprecata currelepe,  
Pisando em riba do estrepe,  
Brocando a unha-de-gato.

Você é muito ditoso,

Sabe lê, sabe escrevê,  
Pois vá cantando o seu gôzo,  
Que eu canto meu padecê.  
Enquanto a felicidade  
Você canta na cidade,  
Cá no sertão eu enfrento  
A fome, a dô e a miséria.  
Pra sê poeta deveras,  
Precisa tê sofrimento.

Sua rima, inda que seja  
Bordada de prata e de ouro,  
Para a gente sertaneja  
É perdido este tesouro.  
Com o seu verso bem feito,  
Não canta o sertão direito  
Porque você não conhece  
Nossa vida aperreada.  
E a dô só é bem cantada,  
Cantada por quem padece.

Só canta o sertão direito,  
Com tudo quanto ele tem,  
Quem sempre correu estreito,  
Sem proteção de ninguém,  
Coberto de precisão  
Suportando a privação  
Com paciência de Jó,  
Puxando o cabo da enxada,  
Na quebrada e na chapada,  
Molhadinho de suó.

Amigo, não tenha queixa,  
Veja que eu tenho razão  
Em lhe dizê que não mêxa  
Nas coisa do meu sertão.  
Pois, se não sabe o colega  
De qual maneira se pega  
Num ferro pra trabalhá,

Por favô, não mêxa aqui,  
Que eu também não mexo aí,  
Cante lá que eu canto cá.

Repare que a minha vida  
É diferente da sua.  
A sua rima polida  
Nasceu no salão da rua.  
Já eu sou bem diferente,  
Meu verso é como a semente  
Que nasce em riba do chão;  
Não tenho estudo nem arte,  
A minha rima faz parte  
Das obras da criação.

Mas porém, eu não invejo  
O grande tesouro seu,  
Os livros do seu colégio,  
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 galho  
E um verso em cada fulô.

Seu verso é uma mistura  
É um tal sarapaté,  
Que quem tem pouca leitura,  
Lê, mas não sabe o que é.  
Tem tanta coisa encantada,  
Tanta deusa, tanta fada,  
Tanto mistério e condão  
E outros negócio impossible.  
Eu canto as coisa visive  
Do meu querido sertão.

Canto as fulô e os abróio  
Com todas coisas daqui:

Pra toda parte que eu óio  
Vejo um verso se bulí.  
Se às vez andando no vale  
Atrás de curá meus males  
Quero repará pra serra,  
Assim que eu óio pra cima,  
Vejo um dilúvio de rima  
Caindo em riba da terra.

Mas tudo é rima rasteira  
De fruta de jatobá,  
De folha de gameleira  
E fulô de trapiá,  
De canto de passarinho  
E da poeira do caminho,  
Quando a ventania vem,  
Pois você já tá ciente:  
Nossa vida é diferente  
E nosso verso também.

Repare que diferença  
Existe na vida nossa:  
Enquanto eu tô na sentença,  
Trabalhando em minha roça,  
Você lá no seu descanso,  
Fuma o seu cigarro manso,  
Bem perfumado e sadio;  
Já eu, aqui tive a sorte  
De fumá cigarro forte  
Feito de palha de milho.

Você, vaidoso e faceiro,  
Toda vez que quer fumá,  
Tira do bolso um isqueiro  
Do mais bonito metá.  
Eu que não posso com isso,  
Puxo por meu artifício  
Arranjado por aqui,  
Feito de chifre de gado,

Cheio de algodão queimado,  
Boa pedra e bom fuzí.

Sua vida é divertida  
E a minha é grande pena.  
Só numa parte de vida  
Nós dois samo bem iguá:  
É no direito sagrado,  
Por Jesus abençoado  
Pra consolá nosso pranto,  
Conheço e não me confundo  
Da coisa melhó do mundo  
Nós goza do mesmo tanto.

Eu não posso lhe invejá  
Nem você invejá eu  
O que Deus lhe deu por lá,  
Aqui Deus também me deu.  
Pois minha boa mulhé,  
Me estima com muita fé,  
Me abraça, beija e quer bem  
E ninguém pode negá  
Que das coisa naturá  
Tem ela o que a sua tem.

Aqui findo esta verdade.  
Toda cheia de razão:  
Fique na sua cidade  
Que eu fico no meu sertão.  
Já lhe mostrei um espêio,  
Já lhe dei grande consêio  
Que você deve tomá.  
Por favô, não mêxa aqui,  
Que eu também não mexo aí,  
Cante lá que eu canto cá.

## ANEXO C – UM SÉCULO DEPOIS, O DRAMA DA SECA RETRATADO NO LIVRO ‘O QUINZE’ SE REPETE

Jornal Nacional refez o trajeto do personagem Chico Bento, do livro de Rachel de Queiroz, para mostrar a região que sofre com a seca no Ceará.

O Jornal Nacional começa a apresentar nesta segunda (28) uma série de três reportagens sobre um dos assuntos que dominaram as conversas e as preocupações dos brasileiros ao longo deste ano: a seca.

As paredes de uma casa guardam uma história que começou a ser imaginada há exatos 100 anos.

Foi o barulho do sertão que alimentou a imaginação de uma menina chamada Rachel. Ela tinha cinco anos de idade e o Ceará passava por uma das piores secas da sua história.

Tão trágica que 1915 passou a ser conhecido apenas por O Quinze. E naquela época a menina tinha dois olhos, um coração e janelas. Com o que viu, anos depois ela escreveu uma ficção muito próxima da realidade.

Um dos personagens era um homem chamado Chico Bento. Sem chances de sobreviver ali, ele pega uma mula, a família e resolve retirar-se. Uma viagem de 200 quilômetros a pé, de Quixadá até Fortaleza.

A saga do retirante e o livro “O Quinze” são hoje um patrimônio. E foram imaginados dentro de uma casa.

Cem anos depois, que segredos ainda existem nesse caminho? A partir de agora, a reportagem pisa nas pegadas de um personagem imaginário numa busca pela salvação, o maior impulso de vida.

Nada foi combinado, tudo acontece ao acaso. Quanto de 1915 ainda existe em 2015? Para responder essas perguntas começa agora O Quinze: Travessia.

Rachel de Queiroz descreveu o início do caminho assim:

“O chão, que em outro tempo a sombra cobria, era uma confusão desolada de galhos secos, cuja agressividade se acentuava ainda mais pelos espinhos.”

Hoje, a paisagem só muda quando se encontra um descampado que num próximo olhar se revela uma lagoa gigante sem gota d’água.

Por causa dela, acontece o primeiro encontro da reportagem.

“Tem hora que a gente num sabe mais o que faz da vida. Por que a gente é pai de família e você sabe, né? A gente sendo pai de família que cada dia que se passa a gente

tem que arrumar o pão dos filhos, né? Se não arrumar aí o negócio fica feio”, conta o agricultor Idelfonso Cavalcanti.

Último recurso: Idelfonso põe abaixo a caatinga seca para plantar quando chover. Mas quem disse que chove?

“Essa lagoa no ano passado não pegou uma gota d’água. Não tem melhora aqui não. A melhora é essa aqui. A gente de sol a sol pelejando pra sobreviver e vê se a gente apronta um pedaço de chão pra poder no próximo ano Deus mandar um bom inverno e a gente tá aqui dentro né”, diz o agricultor.

O suor é só esperança, quem sabe ano que vem.

“Tem o sol quente, tem a lapada do cipó desce na cara o dia todinho que você vai levando, de vez em quando, vem uma lapada de um cipó desse. Muita gente que a coragem é pouca demais se aborrece, vai embora. E não enfrenta um negócio desse. A gente enfrenta porque graças a Deus a gente nasce com uma ponta de coragem porque, se não for, não enfrenta não”, desabafa Idelfonso Cavalcanti.

Se anda pouco hoje para encontrar o asfalto. Sendo assim tão fácil, por que resistir e ficar?

“Tô com 65 anos. Foi a pior seca que passei na minha vida. Foi Deus que mandou mesmo pra pessoa saber quem tem coragem de trabalhar”, diz Francisco.

JN: Por que? Francisco: Só trabalha quem tem coragem, patrão.

Todos os dias Francisco leva e traz água para o gado, que não sobreviveria de outro jeito.

“Na idade que eu tô não é todo mundo que se atreve a trabalhar não. Eu trabalho porque acho bom. Meus filhos brigam comigo, mas eu acho bom trabalhar”, afirma Francisco.

Ela não sabe quantos anos tem, quantas secas já passou.

Para Izabel também tem asfalto, mas é como se ele não tivesse ali. “Deus não mandou chuva pra gente”, lamenta a agricultora Maria Izabel Barbosa.

O açude de onde ela pegava água secou. Tudo em volta secou.

A batalha diária é para saber de onde vai tirar a água para beber. Arroz e feijão todo dia, só por causa da aposentadoria rural, porque a terra do quintal virou poeira.

“Não foi ainda este ano que a gente plantou e não deu nada. A pessoa quando tem raiva não sobe o sangue na cabeça? Pois é, é isso”, diz a agricultora.

Ficar e lidar com a terra vira uma batalha.

“Isso aqui no ano passado, num tempo desse, era tudo verdinho, tudo verdinho. Este ano por causa da seca que é grande, tá tudo seco e sem nada. Não tem nada. Nessas áreas de chão não tem nada. Tudo se acabando sem nada, mas tudo mesmo se acabando sem nada. Ninguém vê nada”, conta o agricultor Francisco José de Deus.

Francisco roçou, cavou, semeou, cuidou, mas na hora de colher: nada. “A coisa mais difícil que eu já vi na vida? Vou já lhe falar, sério. Foi essa seca que nós estamos

nela. Nunca na minha vida eu vi passagem ruim como tem essa”, lembra Francisco.

Parece difícil imaginar o que faz o Francisco continuar e ficar. Numa paisagem como a que impressionou Rachel de Queiroz há 100 anos. Ela disse: “As pobres árvores apareciam lamentáveis, mostrando os cotos dos galhos como membros amputados e a casca toda raspada em grandes zonas brancas.”

Quem não pega a estrada ainda luta com a terra. É um ato de resistência. Só quem é forte e tem coragem consegue ficar.

“Viver é muito bom, rapaz. Viver é muito bom, é? É bom demais. Não tem coisa melhor no mundo do que o cabra viver. Viver é muito bom”, afirmou Francisco.

## ANEXO D – EM VISITA A PETROLINA, POETA CHICO PEDROSA FALA DA RELAÇÃO COM A ESCRITA

Natural da Paraíba, o poeta peregrina pelo país espalhando a arte do cordel. Sertão é retratado em sete CD's e cinco livros de cordéis.

“O matuto escrevia uma carta para mandar para família, aí depois botava dentro de um envelope. Ele pensa: vou escrever outra para botar dentro de um envelope, se não chegar uma, a outra chega”. Foi com esse causo espirituoso que o poeta e declamador, Chico Pedrosa, de 78 anos, iniciou a entrevista concedida ao portal G1.

Chico Pedrosa tem mais sete CDs lançados e o oitavo estará pronto em agosto de 2014, além de cinco livros. Hoje ele mora em Olinda-PE e se define como peregrino, um pesquisador de sonhos. Neste mês de junho, o poeta está no ar na Globo Nordeste no Programa “Causos e Cantos”.

G1: Como começou sua relação com a escrita de cordel e a declamação?

Chico Pedrosa: Eu nem sei explicar, descrever sim. Começou da influência do meu pai, também poeta e cantador, Avelino Pedro Galvão, de Mamanguape, Paraíba, América do Sul, Planeta terra e o resto não digo mais. E como filho de declamador, eu sempre gostei de ouvir declamadores. Também tive influência do meu compadre, Zé Laurentino de Campina Grande, Paraíba.

G1: Até o reconhecimento atual como referência na escrita de cordel e declamação, como foi sua trajetória profissional?

Chico Pedrosa: Saí da Paraíba em 1967, e fui para Feira de Santana-BA aos 31 anos. Na Bahia, eu passei 18 anos, sem ouvir nenhum cantador. Eu que nasci e me criei no meio deles, senti uma falta enorme. Lá eu trabalhava em loja e isso não me permitia que eu sáísse da cidade, era trabalhava diariamente mais de oito horas. Mas, passados 18 anos, eu estive na Paraíba e cheguei em Guanabira na casa de meu compadre, ele me mostrou um LP de uma dupla de cantadores, Sebastião da Silva e Moacir Laurentino. Eu não tinha visto até então e me apaixonei. Quando eu retornei à Feira de Santana, levei uma dupla de cantadores: Ivanildo Vila Nova e Severino Feitosa e eles levaram também Zé Laurentino. Eu fiquei impressionado e comecei a voltar a fazer os meus trabalhos. As pessoas passaram a admirar e gostar do meu trabalho. A partir daí, eu não parei mais, não parei, nem paro, só quando Deus me chamar para outra.

G1: Onde trabalha atualmente e como é sua vida hoje com seus 78 anos?

Chico Pedrosa: Depois que eu me aposentei, fui morar em Recife-PE. Quando cheguei lá encontrei um oásis e um leque abriu, de uma maneira tal, que não fechou mais

nunca. Hoje eu moro em Olinda-PE, na beira do mar. Tenho filhos, netos e bisnetos que continuam a morar em Feira de Santana-BA. Ninguém vive hoje de declamação, mas pode ter certeza que Chico Pedrosa, vive. Eu vivo do meu trabalho, andando para cima e pra baixo feito a besta do pãozeiro. Eu sou um peregrino, um pesquisador de sonhos.

G1: Quantos trabalhos seus já foram publicados?

Chico Pedrosa: São sete CD's e o oitavo vem agora em agosto de 2014, ainda está sem título. Além de cinco livros publicados, todos na linha cordel, agora todos com poemas que parecem com crônicas que algumas viraram peças teatrais em Portugal e na Espanha e no Brasil, em diversos lugares. Entre os livros estão: *Pilão de Pedra*, 1988; *Pilão de Pedra II*, 1996; *Raízes da Terra*, 2004; *O galo e a raposa*, 2004; *Antologia poética – Sertão Caboclo*, 2007. Já Os CDs são: *Poesia Popular Nordestina*, 1990; *Meu Sertão*, 1999; *Sertão Caboclo*, 2001; *Paisagem Sertaneja*, 2003; *No meu Sertão é assim*, 2005; *Raízes do chão caboclo*, 2007.

G1: Como foi escrever os primeiros cordéis e a aceitação?

Chico Pedrosa: Meu Primeiro cordel publiquei em 1954 e eu tinha 18 anos. Ele chamava 'Os Sofrimentos dos Nortistas no Triângulo Mineiro'. Naquela época ninguém falava em nordestinos, era nortistas. Desde 1952, eu já vendia nas feiras os folhetos de cordel de outros autores. Mas desde aquela época eu já escrevia. Quando me mudei para Feira de Santana em 1967 dei a parada de 18 anos. Ficava doente, mas eu nunca parava de escrever não.

G1: O que representa o Sertão para o senhor que é fruto dessa terra e que a escreve sobre vários elementos?

Chico Pedrosa: Significa tudo com 'T' maiúsculo, porque eu nasci no brejo, em Guarabira, região brejeira da Paraíba. Sertão é tudo, tanto que os meus trabalhos são feitos em cima das raízes sertanejas. Eu gosto e tenho livros inspirados na região como o *Sertão Caboclo*, *Paisagem Sertaneja*, *Raízes do Chão Caboclo*. E o meu trabalho mais recente que é *Paisagem do Meu Sertão*.

G1: Para declamar é preciso ter boa memória, como faz para ter viva as lembranças?

Chico Pedrosa: Se não prestar, não chega nem perto, É Deus que ajuda a gente. O meu exercício é fazer palavras cruzadas. Antes de dormir sempre eu faço, chega o sono, a caneta cai da mão e depois só vejo quando acordo.

G1: Hoje, Chico Pedrosa é uma referência para as novas gerações, o que acha disso?

Chico Pedrosa: Existe uma camada que quer fazer o que eu faço, mas não tem a técnica, não tem o domínio e não tem a arte de agradar o público. É seco, é rude e não aceita conselhos. Eu acho bom quando eles aceitam os conselhos da gente, a voz da experiência.

G1: Como é se apresentar nos grandes centros urbanos do Brasil?

Chico Pedrosa: Eu sempre sou bem recebido. Em São Paulo existem mais nordestinos do que quase em todo canto. E através daqueles que lá estão, levam outros. Tem pessoas

da região que nunca conheceram meu trabalho e chegam pra mim: Chico, eu nunca tinha escutado você, mas agora eu sou seu fã e isso não só no Sudeste, mas em todo canto existem sempre aqueles que se apaixonam. Isso para nós é uma glória e é bom demais. Quanto à receptividade é saber se apresentar, se dirigir ao público, conversar com eles e interagir. Eu gosto muito de ver o público quando entro no palco para ver o semblante das pessoas, gosto de ter um retorno.

G1: O cordel não era tão divulgado. Hoje essa arte que surgiu no Nordeste e já é conhecido em todo Brasil?

Chico Pedrosa: O cordel tem raízes fincadas em Pernambuco, Rio Grande do Norte e Ceará. São os locais que tem mais cordelistas como Clebson Viana, Arievaldo Viana, J. Borges em Bezerros-PE e Manoel Monteiro, que levam isso para escolas e as instituições de ensino superior gostam do nosso trabalho. Faço palestras nas faculdades, palestras e cordel e é uma coisa admirável. O Sesc também promove oficinas de cordel e eu trabalho muito assim.