Patativa do Assaré: Memórias da Cantoria

Gilmar de Carvalho[1]

Resumo:

Trata-se de um texto que se funda sobre a memória e a história de vida, com o objetivo de reconstituir os fragmentos da trajetória de violeiro de Patativa do Assaré (1909-2002), de procurar o que se perdeu na oralidade, antes de ter atingido o estatuto de escrita. Enquanto isso, a voz ecoou no sertão e a experiência do cantador, ao som da viola, determinou a formação do poeta, hoje uma referência na poesia brasileira tradicional.

Résumé:

Il s'agit ici, à travers un texte qui se fonde sur la mémoire et l'histoire de vie, de reconstituer des fragments de la trajectoire de *violeiro* de Patativa do Assaré (1909-2002); de rechercher ce qui s'est perdu dans l'oralité, pour ne pas avoir atteint le statut de l'écrit. Cependant, la voix a résonné dans le *sertão* et l'expérience du *cantador*, a fortement déterminé la construction du poète, aujourd'hui référence dans la poésie brésilienne traditionnelle.

O ponto de partida é compreender a instância da voz como matriz de matéria poética por excelência e procurar mapear um Patativa violeiro que depois ganhou o suporte da escrita.

Neste sentido, sua voz é poética, sua poesia é voz e isso ele tenta escamotear, negando a condição de violeiro, escondendo-se por detrás das cordas, como se a fugacidade da emissão fosse culpada por uma poesia que não resiste ao tempo e ao processo de transmissão já que transformada por meio dos receptores.

Patativa voz pode ser compreendido a partir de um universo marcado pela oralidade em que ele se criou. Histórias que a mãe contava, inclusive uma Asa Branca anônima, da tradição, sobre a qual deve ter-se apoiado a versão de Gonzaga / Teixeira.

---

[1] Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-São Paulo. Professor do Curso de Comunicação Social da UFC - Universidade Federal do Ceará. Autor de *Publicidade em Cordel*, São Paulo, 2ª edição, Annablume, 2002, dissertação de mestrado, e *Madeira Matriz*, São Paulo, Annablume, 1999, doutorado, Prêmio Sílvio Romero, 1999.

Uma oralidade que se sustentava nas quadras que o pai improvisava, como a que insultava um parente sovinas que "desentortava prego e vendia cachaça como se fosse vinho do Porto".

Um pai que, do ponto de vista de Patativa, já expressava essa veia poética numa simples assinatura em um livro quando admitia ser o possuidor daquele exemplar.

Nesse universo de pouco letramento, a iniciação à leitura - por conseguinte o acesso à escrita, por meio do livro de Felisberto de Carvalho - não teria, nos primeiros momentos, maiores conseqüências, como não teve para a maior parte de seus conterrâneos e contemporâneos.

Tanto é que a veia poética manifestou-se no menino que vendeu a ovelha para comprar a viola, por meio de brincadeiras para distrair os serranos, improvisações de testamentos de Judas, peças orais, sem maiores implicações poéticas, rito iniciático que deveria afinar com o imaginário da serra de Santana, onde nasceu e era bem acolhido. Como o menino violeiro, ágil no improviso, um deleite, o que justificaria o encantamento do parente Cazuzinha Montoril e a viagem a Belém do Pará, já em função do mavioso de seu canto e de sua performance nas noites sertanejas.

Um Patativa chamado para se apresentar em festas de casamento, aniversário, batizado, pontuando o cotidiano com seu comentário poético.

A viagem ao Pará foi travessia: a resistência inicial da mãe, o compromisso da volta, o vapor Itapajé, onde teria "pintado o sete" e a água amazônica se contrapondo ao sertão nordestino, aqui virando mar, nas impressões que ele guardou de uma exuberância hiperbólica.

Em Belém, o contato com José Carvalho e o registro precoce em *O Matuto Cearense e o Caboclo do Pará*, publicado em 1930, de um desafio de Patativa com José Francisco, um violeiro procedente de Juazeiro do Norte ou de seu confronto com o velho Inácio, um paraibano exilado na amazônia paraense.

José Carvalho foi cuidadoso na reprodução dos versos, procedimento adotado pelos folcloristas que fizeram as primeiras recolhas, como Sílvio Romero, Rodrigues de Carvalho, Gustavo Barroso ou Leonardo Mota:

- Você que chegou agora / do sertão do Ceará
Me diga que tal achou / a cidade do Pará?

- Quando eu entrei no Pará / achei a terra maió
vivo debaixo de chuva / mas pingando de suó.

Foi nessa longa viagem de seis meses, que implicou em apresentações nas colônias de nordestinos situadas às margens da via férrea Belém – Bragança, na parceria com Rufino Gavião, violeiro potiguar, e na crisma com o epíteto de Patativa efetuada por José Carvalho que Antonio Gonçalves da Silva pôde mostrar seu domínio da palavra cantada e dar mostras do que faria a seguir por meio da voz.

Patativa, na volta, ainda teve tempo de se apresentar nos salões dos Galeno, ainda que nas pesquisas que desenvolvi não tenha encontrado registro dessa apresentação. A visita à casa da rua General Sampaio rendeu a Patativa a possibilidade de encontrar Juvenal e esse encontro é paradigmático de duas atitudes em relação a uma poética com dicção popular: Juvenal buscando recriar um universo de jangadeiros e rendeiras, buscando trabalhar uma fala que não era a sua na proposta romântica de retomada das raízes. Patativa, por outro lado, seria esse povo tendo voz e construindo sua própria poética sem essa visada iluminista dos tutores do povo.

Juvenal se baseava, Patativa criava: assim ele sintetiza essas diferenças que não excluem uma afinidade, mas apontam caminhos diferenciados de fazer e de compreender o popular, esse conceito tão complicado, cuja discussão, por si só, ocuparia todo este texto com uma discussão que pode não levar a lugar nenhum.

Juvenal e Patativa unem-se na ponta de um romantismo tardio, no caso do poeta de Assaré, que transpunha para os segmentos populares uma possibilidade de trabalhar as tradições, o que foi compreendido por muitos como o reforço de posições conservadoras, do ponto de vista político, daí a opção integralista de Barroso e Cascudo.

Posição que é contestada nos anos 60, com o manifesto do CPC da UNE e da ênfase nos movimentos populares a reboque de uma vanguarda intelectualizada, o que é tão questionável quanto o apanágio desse nacionalismo romântico popular conservador, que compreendia a tradição como o "locus" de um conformismo, no dizer de Marilena Chauí (1986) e não do tradicional como ponto de partida para a criação artística importante, transgressora e vanguardista, no ponto de vista do semioticista ucraniano Iuri Lotman (1978).

Mas estamos ainda no campo da voz que enuncia poesia e profecia, como disse Paul Zumthor (1993). Patativa situa-se neste

entrecruzamento de códigos. E voltou para sua serra de Santana, cumprindo a promessa feita à mãe, casou com Belarmina Cidrão, dona Belinha, em 1936, e foi cuidar das terras que tinha herdado do pai, pequeno proprietário rural, o que talvez ajude a compreender sua atitude de altivez, de quem não teve que se submeter a regimes feudais na relação que não precisou estabelecer com os grandes donos de terras.

Patativa, da volta à serra, até 1955, quando dita seu primeiro livro ao bancário Moacir Mota, filho de Leonardo, na cidade do Crato, por insistência de José Arraes de Alencar, cumpriu uma rotina que implicava em um trabalho solitário no campo, onde se concentrava e fazia poemas que à noite, sob a luz da lamparina, transpunha para o papel. O escrito era uma decorrência, o resultado final de seu processo de criação, longe da luta contra as palavras que travam poetas letrados ou mesmo o poeta de folhetos, chamado de "bancada".

Patativa bodejava poesia. Dava um jeito de ficar longe dos outros agricultores para poder se concentrar melhor e assim brotava poesia, à medida que trabalhava a terra, na mais íntima integração entre natureza e cultura, aqui entendida como atitudes complementares e nunca como a oposição que se procurou estabelecer.

Ele imaginava o poema como se fosse um quadro e depois ia constituindo verso a verso, guardando na memória privilegiada, acumulando como se fossem as camadas da terra. Seu trabalho com a palavra era braçal e ao mesmo tempo elas brotavam como as sementes da terra fértil que ele cultivou até os setenta anos.

Mas, enquanto dava forma a essa produção que, de certo modo, foi para o papel - porém ficou mesmo fixada em sua memória - , Patativa se exercitava por meio da viola. Foi talvez o que lhe deu ritmo, agilidade, essa capacidade incrível de esgrimir um verso, de trabalhar as palavras como malabares e de construir um fio, uma trama que se tece à medida que o poema é enunciado.

Quem conhece Patativa, quem já o viu dizer seus poemas sabe exatamente a importância não apenas da voz, mas do corpo todo que cresce e diz o poema, sabe exatamente o que significa performance e que seu poema escrito ou impresso é apenas um ponto de partida para uma dimensão muito maior que se perfaz quando de sua enunciação.

Isso tudo pode ter vindo desse incansável exercício da peleja, da luta não apenas contra um rival, mas contra a palavra, a favor de uma fala inaugural, cosmogônica, que se propõe a explicar o mundo e

a inserção do homem no mistério.

Daí o convite para seguir Patativa pelas trilhas e veredas sertanejas, acompanhá-lo nos terreiros das fazendas, à noite, saber quem eram seus parceiros - e muita gente passava pela serra para ter o prazer de conhecê-lo, de pelejar com ele. Reconstituir essas pelejas é tarefa vã ou impossível, mas interessa saber o que restou delas, como residual, matéria prima, estratégia de construção do poema ou como álibi para a tessitura de uma obra.

Um Patativa que seguia de paletó verde, com sua gravata larga, em lombo de cavalo, viola em punho, muitas vezes bêbado, o que ele nega, na reconstituição de sua trajetória, rasgando a roupa em cercas de arame farpado, a viola encharcada de água, de acordo com o relato de antigos parceiros.

Um Patativa que, segundo ele, interrompia uma peleja para dizer um poema, daí um certo estranhamento que causava, porque as pessoas estavam ali para ver a disputa, para torcer por um dos contendores, neste ofício de lutar com as palavras vindo de tempos imemoriais e que ganhou na Idade Média um palco, umas regras e uma historicidade.

Cantou com Andorinha, um violeiro da serra do Quincuncá, sertão de Várzea Alegre: "O Andorinha atraía a multidão onde ele cantava, porque a voz era bonita e o baião de viola muito bonito, mas a cantoria dele não tinha sentido não". Na linhagem que seria posteriormente atribuída a Zé Limeira, cuja existência controvertida Patativa reforça, Andorinha versejava:

Eu sou Raimundo Andorinha /
vivo cumprindo esta sina
sou o apito do trem / o xoto da gasolina
pato velho não anda e canta /
Quando não chove, neblina

Ficam no campo da memória o dia em que desafiou Miguel, filho de Manoel Passarinho e as cantorias com Antonio Marinho, de São José do Egito, e com o alagoano Vicente Granjeiro Landim.

Um grande parceiro foi João Alexandre, alagoano de São João de Ipanema, hoje Ouro Branco, nascido em 1920, que chegou a Juazeiro do Norte aos oito anos, fugindo do bando de Lampião, ouviu falar em Patativa por meio de um cantador cego chamado Zuquinha, e foi encontrá-lo na serra de Santana.

Cantou com Patativa de 1948 até quase 1958, quando começou a seca e João Alexandre voltou para Juazeiro do Norte. Morou um tempo na serra: três anos. Além de cantador, vendia ouro, trocava cavalo, tirava retrato com a mão no saco e a viola a tiracolo.

Reclama a co-autoria de *Triste Partida*, o que desagrada a Patativa que, depois de muita insistência, termina por admitir que ele fez parte da melodia.

Sobre Patativa, ele hoje avalia que foi um bom repentista, mas com voz ruim, longe daquele tom de vozeirão, empostado, que os violeiros assumem para agradar as platéias e que fez parte do espetáculo.

Diz que Patativa cantava pensando que "era um improvisador consciente, que rimava muito bem, muito mais ainda do que escrevendo". E faz homenagem ao velho amigo:

Eu cantei com Patativa / Residente em Assaré
Lá na Serra de Santana /E na fazenda Catolé
Só eu compreendi tudo /De Patativa o que é

Patativa relembra o parceiro e admite que levava umas estrofes prontas, recurso chamado de "balaio", ainda que não precisasse dessa estratégia. E é capaz de se esforçar para relembrar uma estrofe que fez para o velho companheiro:

Esse cara é da raça de um bichinho / Que aonde vê lama se esparracha
Um que anda com a cabeça baixa / E aqui e acolá dá um roncozinho.
Quando chove faz grande burburinho / E não pode ver porta sem tramela
Bate logo o focinho abre ela / E os pés das paredes às vezes romba
O que faz encontrando sentar tomba / E depois de comer vira donzela.

João Alexandre relembra uma estrofe feita por Patativa quando uma prima do poeta de Assaré se interessou pelo amigo e contendor e precisava deixá-lo em situação constrangedora:

A família desse João / É maior do que a minha
Tem um filho caminhando / Tem outro que engatinha
E eu soube que a mulher dele / Ficou comendo galinha.

Onde o "ficar comendo galinha" é indício de filho recém-nascido, visto que essa era a dieta das mulheres paridas no sertão.

João Alexandre relembra o dia em que a glosa dele terminava

assim: "Nossa Senhora lhe dê/ tudo quanto deu ao bode", assim desenvolvido por Patativa:

Ela querendo bem pode / Transformar você também
Porque se me fizer um bode / Tem você pra querer bem
E se der o que deu ao bode / Lhe dá o que a cabra tem.

Ou como no dia em que um estudante, defronte à livraria Ramiro, no Crato, disse que Patativa era poeta sem o "e". A resposta veio incontinente:

Sou poeta de verdade / Porque nasci com o dote
Pra glosar em qualquer mote / Sou filho da soledade
Nasci em uma cidade / Denominada Assaré
E sou glosador de fé / Sou da lira sertaneja
Sua mãe é quem talvez seja / Poeta tirando o é.

Esse episódio é transcrito com variações por J.de Figueiredo Filho em *Patativa do Assaré – Novos Poemas Comentados*. Onde o duplo sentido se perfaz na medida que o "o" de poeta se transforma em "u" na dicção popular.

Outro episódio envolve um negócio com cavalos em Campos Sales, fronteira com o Piauí, onde Patativa assim glosou sobre um cavalo que seria objeto de troca com o animal em que viajava o parceiro João Alexandre:

Na marcha é uma tetéia / Para quem a arte conhece
Braia que desaparece / Nas mãos de quem tem idéia
Dando nas rédeas enfreia / Encosta no chão a testa
Esse meu bom cavalinho / Esquipa que desembesta.

Anacleto Dias, nascido no sítio Cacimbas, hoje município de Tarrafas, em 1924, mora em Assaré e faz um programa aos domingos na rádio Patativa do Assaré.

No campo das relembranças estão as viagens a cavalo, pelos idos de 1937 e 1938, a chegada às casas onde eram ajustadas as cantorias e as histórias e anedotas que eram contadas. Também a noite em que Patativa bebeu muito e ficou só criticando o rival, mas a convicção de que o "companheiro era ótimo, cantava muito bem, tinha uma palestra excelente e versos tão polidos que o povo admirava".

Anacleto diz que "cantador é como mercadoria de feira", vai levando sua vida, ainda hoje fazendo cantorias, bebendo sua cachaça no mercado de Assaré, às segundas-feiras, apesar da pressão alta e também homenageia Patativa:

O Patativa da Serra / Grande poeta da gente
Dos vultos tão diferentes / Que a beleza se encerra
Enfrentou mais de uma guerra / Com o poeta melhor
Derramou muito suor / Na banca da poesia
Por isso digo hoje em dia / É o poeta maior.

Miceno Pereira, nascido em 1937, no sítio Umbuzeiro, distrito de Amaro, em Assaré, é outro que começou a cantar em 1965 e nunca viveu exclusivamente da viola, trabalhando como agricultor nas terras da família.

Relembra um Patativa que o incentivava muito e que, quando arranjava uma cantoria, ia até a casa dele e o convidava para ir junto, o que constituía um elogio e um reconhecimento da capacidade do parceiro.

Também no capítulo das rememorações, o pagamento na base da amizade, a referência à cachaça e um olhar distanciado que hoje vê Patativa como alguém que "cantava uns gracejos, mas nunca foi de cantar coisas profundas". Nas viagens a cavalo empreendidas, as conversas eram rimadas e brincalhonas, sempre provocando o parceiro pela resposta mais ágil e certeira.

É o único dos que conseguem relembrar, de cor, uma estrofe que teria sido dita por Patativa depois de uma cantoria que varou a noite inteira:

Eu venho duma brincadeira / Lá na casa de seu Pedro
E a farra não foi brinquedo / Tomei cana a noite inteira
Formei a maior touceira / Cachaça foi meu café
Eu saí do Catolé / Todo cheio de aguardente
Agora é que tou ciente / Que sou irmão do Zezé.

O depoimento de certo modo contradiz Patativa que cita a administração Arraes à frente da Prefeitura do Recife (1959/ 1962) como sua última apresentação pública com a viola, em um São João popular, organizado no sítio Trindade, que contou com a participação do poeta/ violeiro do Assaré.

Convidado para o evento, Patativa ganhou do prefeito uma viola, que hoje faz parte do acervo do Memorial Patativa, em Assaré, e teria cantado em dupla com outro grande nome do repente, Otacílio Batista.

Miceno vai além quando rememora outro improviso de um Patativa na linha do escatológico, que foge da produção mais conse-

qüente do poeta de Assaré:

Caguei num pé de banana / Para um estrume fazer
Ele agora vai crescer / Sete dias da semana
O povo da Umburana / Me disse que merda é nojenta
Mas a produção aumenta / Ele vai safrejar bem
Se um cacho vingava cem / Vai vingar cento e noventa

O certo é que Patativa rejeita a viola como algo menor, do seu ponto de vista e insiste em que "nunca fez comércio de sua lira".

O que ele talvez não leve em conta é que sua poesia traz as marcas dessa oralidade. É uma poesia para ser dita. Foi elaborada para os recitativos, nas noites da serra, nos terreiros das casas dos sitiantes, daí ter funcionado como uma palavra/semente, a ponto de contar com mais de vinte poetas em exercício apenas nessa localidade.

A poesia de Patativa foi transmitida oralmente, de 1930 a 1955, com fortes vínculos com seu público - receptor. Chega ao livro como uma forma de manutenção desse corpus que precisava do suporte primeiro da escrita e depois do recurso às tecnologias de impressão como forma de assegurar uma permanência.

Passa a ser a letra versus a voz e para Patativa assumir a condição de poeta como que implica em rejeitar a fugacidade de uma poesia enunciada, volátil e ao sabor de desvios e interferências entre a emissão e a recepção, entre a criação e sua fruição.

Por isso ele nega a voz como valorização do poeta legitimado, que se volta, ao mesmo tempo, para a norma culta e para a chamada poesia cabocla. Que vai da influência camoniana à interferência do modelo ditado por Catulo da Paixão Cearense ou Zé da Luz.

Poesia cabocla essa mais próxima dos códigos da oralidade, da fala e que ganha no livro de estréia (*Inspiração Nordestina*, 1956) um glossário, atitude ao mesmo tempo valorativa e complacente da parte de seu organizador que elogia e congela, que abre para o "dialeto", mas valoriza a norma culta, o que tacitamente pode ser lido como um mecanismo de desqualificação do poeta.

Sobre a filiação de Patativa à tradição pode-se pensar como Eco, para quem: "não é unicamente o aumento da imprevisibilidade que determina o fascínio do discurso poético." (1988:107)

De acordo com Barthes: "o gesto oral aqui visa a modificar a Natureza, é uma demiurgia; não é uma atitude de consciência, mas um ato de coerção." (1974:146)

Neste sentido, a poética de Patativa que foi voz se apropria de uma tradição, mas a atualiza com as marcas de uma autoria, afastando-se do folclore ao optar pela escrita. Das literaturas orais ele manteria os códigos de recitação, as fórmulas métricas e os protocolos de apresentação, com ou sem a viola. Mas ele não apenas domina o código cujo uso partilha com os ouvintes, ele vai além ao criar, na condição burguesa do autor, de não apenas trabalhar uma produção marcada pelo anonimato e ser um virtuose intérprete ou porta-voz da tradição, mas alguém que dentro deste contexto é capaz de atualizar a tradição com a marca ou com a interferência da criação. E essa criação implica numa experiência totalizadora, na mímese como recuperação dessa totalidade.

Esse individualismo do autor é sua ânsia de participar, seu desejo de totalidade e essa insistência em se apresentar como autor vem da pulsão moderna do individualismo, onde a autoria não é apenas o desaguadouro de uma criação, como no cordel, mas a condição de sujeito da elocução.

É como se Patativa rejeitasse o oral como um capricho por considerar que esses códigos seriam o elogio ao analfabeto e às estruturas arcaizantes que ele tanto tenta superar quando se mostra como o poeta cidadão que interfere na vida de seu (nosso) povo. E aqui ele supera a dicotomia de um discurso esquerdizante, quando antes já rejeitou a noção de autenticidade dos postulados nacionalistas de direita porque está acima dos rótulos.

É onde ecoam as afirmativas de Pound de que: "a literatura não existe no vácuo e que os escritores têm uma função social definida, exatamente proporcional à sua competência como escritores." (1970:36)

Patativa passa ao largo dessas discussões teóricas porque o que o interessa é fazer poemas, mas impregnado pela leitura dos poetas românticos brasileiros não perde de vista a crítica ao verso livre, à poesia sem rima ou métrica, marca talvez da importância da voz no contexto de sua produção e dos códigos que teria assimilado em seu fazer.

Um Patativa que peleja consigo mesmo como no poema *Curioso e Miudinho*, em que dois rivais se confrontam, ate a estrofe final, em torno dos paradoxos da política:

> *Miudinho, obrigado por ser franco / Nas eleições eu vou votar em branco.*

Ou que recorre a essa estrutura / jogo dos dois enunciadores nos poemas *Conversa de Matuto, Bertulino e Zé Tingó*, na conversa

de Parafuso com João Granjêro em *No Terreiro da Choupana* e no desafio com o sobrinho Geraldo que deu origem a *Pergunta de Moradô* e *Resposta de Patrão*, onde cada poeta vive um dos protagonistas da ação poética.

Um Patativa que sempre deixou marcas da cantoria mesmo nos poemas impressos, como nos motes que passou a glosar, primeiro sozinho, depois na companhia de Geraldo Gonçalves, com quem faz jogos poéticos na serra de Santana, em volta de uma mesa de cedro, tardes inteiras, onde cada um se reveza em dar o mote e desenvolver o improviso. O que já resultou em um cordel *Motes e Glosas*, em várias provocações englobadas pelo *Balceiro 2* ou do livro intitulado *Ao Pé da Mesa.*

E se a viola já serviu de álibi para um poema onde ele lamenta ter abandonado o instrumento, serve de mote neste torneio poético. O mote é *No Museu do Patativa*, o que antecipa, em termos poéticos, um desfecho de aposentadoria e de preservação do instrumento abandonado.

Geraldo: Patativa já cantou / Com a viola de lado
Cada verso improvisado / A muita gente agradou
Sua viola tocou / Mas hoje vive cativa
Porque o dono se priva / De na viola tocá-la
No entanto vão colocá-la / No Museu do Patativa

Patativa: Eu ouço o povo falar / Já parece sururu
Carregaram meu baú / Para no museu botar
E a viola de tocar / Com a escala ainda viva
Ninguém lá não se esquiva / Têm revistas, tem jornais
Não sei o que querem mais / No Museu do Patativa.

As marcas da oralidade impregnaram toda sua poética que se sustenta na voz. E de forma mais clara esses exemplos se presentificam nas memórias de cantorias, nos poemas que se estruturam em forma de pelejas ou nos jogos que Patativa exercita com Geraldo, na serra de Santana. Em todos esses instantes, o que prevalece é um Patativa violeiro a capela, que dispensa o instrumento, dentro dele mesmo, como o sertão, e vai compondo pela vida afora.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo, Cultrix, 1974

BOLLÉME, Geneviève. *O povo por escrito*. São Paulo, Martins Fontes, 1988

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1982

BRITO, José Carvalho de. *O matuto cearense e o caboclo do Pará*. Fortaleza, Imprensa Universitária, 1973

CÂNDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira. Momentos Decisivos. 2°volume (1836/ 1880)*. São Paulo, Martins Fontes, 1969

CARVALHO, Gilmar de. *Patativa do Assaré. Ave Poesia*. Fortaleza, Fundação Demócrito Rocha, 2000

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1994

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e Resistência*. São Paulo, Brasiliense, 1986

DEBS, Sylvie. *Patativa do Assaré*. São Paulo, Editora Hedra, 2000

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1988

FERRAROTTI, Franco. *Histoire et histoires de vie*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1990

FIGUEIREDO FILHO, J. de. *Patativa do Assaré. Novos Poemas Comentados*. Fortaleza, Imprensa Universitária, 1970

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

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

LOTMAN, Iuri. *A Estrutura do Texto Artístico*. Lisboa, Estampa , 1978

PIRES FERREIRA, Jerusa. Cultura é Memória. *Revista USP*, n° 24, São Paulo: EDUSP, 1994/1995

POUND, Ezra. *ABC da Poesia*. São Paulo, Cultrix, 1970

YATES, Frances A. *L'art de la mémoire*. Paris: Gallimard, 1992.

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

____. *Introdução à poesia oral*. São Paulo, EDUC, 1997