

*O ser, a terra e o céu:
um olhar bachelardiano para a imaginação poética
no improviso do repente na cantoria de viola.*

The human being, the earth and the sky: a bachelardian look at the poetry imagination in the viola cantoria improvising

Marcelo Vieira da Nogueira

Universidade Federal da Paraíba

Beliza Áurea de Arruda Mello

Universidade Federal da Paraíba

Resumo: De tradição essencialmente oral, a cantoria de viola tem no improviso, no repente, a sua maior fertilidade poética. A questão que norteia este trabalho se funda na investigação da sua gênese, isto é, nos sentidos que fundam as metáforas geradoras do repente. Para tal, busca-se analisar, na teoria da imaginação material, proposta por Bachelard – constituída a partir, essencialmente, dos elementos materiais terra, água e ar – as matrizes geradoras da imaginação, responsáveis diretas pela riqueza de imagens que formatam as metáforas no improviso de viola. Em Heidegger, busca-se investigar a soberania da linguagem como gestora das ações humanas, via poesia.

Palavras-chave: Cantoria de viola. Improviso. Imagem Material. Terra. Metáforas.

Abstract: The viola cantoria, which comes from an essentially oral tradition, has in the improvisation, known like repente, its greater poetic fertility. The question that guides this work is based on the investigation of viola cantoria genesis, that is, on the senses that ground the repente-generating metaphors. For this purpose, we seek to analyze, in the theory of material imagination, proposed by Bachelard - constituted from the water, earth and air material elements - the generating formers of the imagination, which are directly responsible for the wealth of images that produce the metaphors in the viola improvisation. In Heidegger it is sought to investigate the sovereignty of language as manager of human actions, via poetry.

Keywords: Viola Cantoria. Improvisation. Imagination Material. Earth. Metaphors.

Marcelo Vieira
da Nogueira

Beliza Áurea
de Arruda
Mello

88

Introdução

A visão construída historicamente acerca do sertanejo e nordestino perpassa necessariamente, por uma profunda relação de convivência deste ser com dois elementos materiais que, de uma forma ou de outra, definem a sua qualidade de vida: a água e a terra. Em qualquer referência – quer seja político-econômica, cultural, religiosa, ou até estético-literária – a presença dos (in)sucessos, sonhos, projetos, apreensões, dores, tristezas, mortes ou redenções do nordestino está diretamente associada a simbolismos criados na relação desses sujeitos com a terra, e com efeito, com aquilo que dela frutifica, tendo na água a grande catalizadora para tais realizações. O imaginário criado é doloroso e não menos preconceituoso: o que nos atrasa? A seca; o que nos redimiria? A água; o que nos inquieta? As ações políticas ligadas à corrupção secular realimentada pela chamada “Indústria da Seca”. O que se diz que mata de fome no Nordeste em pleno século da alta tecnologia? O estigma da fome e das doenças que são realimentadas pelas estiagens endêmicas. Qual a grande e polêmica obra do século XXI, prometida nos áureos tempos da Coroa Portuguesa, há quase duzentos anos, e somente agora, parcialmente concluída no Nordeste? Mais uma vez, a intermitência do elemento água interliga pessoas, projetos, sonhos, vidas e devires. A interligação de bacias do Rio São Francisco com alguns rios da Paraíba, Ceará e Rio Grande do Norte, de uma forma ou de outra, realimenta um simbolismo metafórico, nesta região, onde a água desfaz a metáfora de dor, sofrimento e de profunda resistência do ser que resiste na terra seca. Resistir duramente às intempéries da terra é pressuposto necessário que se forja no imaginário¹ do sertanejo. O drama das muitas secas que acometem o nordeste é universal. Nessa realidade, a dor humana se entrosa com a tortura da paisagem física. “Dessa maneira, as vidas das personagens são secas como seca é a terra que as condena à fuga, à miséria, e à fome” (BOTOSO, 2013, p. 55). Portanto, é “nessa atmosfera árida, na qual os seres se coisificam ou se bestializam pelo trabalho, pela fome” (AZEVEDO FILHO, 1975, p. 67) que se move a estética literária do Regionalismo de 30, fogo vivo do chamado Modernismo Brasileiro, no qual se funde à imaginação criadora a inescapável trilogia seca, terra e água, amálgamas dos dramas humanos.

1 “O museu’ de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas”. (DURAND, p. 1998, p. 06).

A cantoria de viola² é categorizada como gênero poético de tradição essencialmente oral. Embora de gênese europeia, surge no Nordeste, em fins do século XIX, na cidade de Teixeira (PB), e apresenta como destaques iniciais os repentistas Silvino Pirauá Lima (de Patos das Espinharas – PB), Germano Alves de Araújo Leitão (da Serra do Teixeira – PB), Ugolino Nunes da Costa (PB), Francisco Romano Caluete (Romano de Teixeira), Inácio da Catingueira, bem como os pernambucanos Ferino de Góes Jurema e Manoel Carneiro. Na essência deste gênero, a presença dos elementos terra, água e, com efeito, sua escassez, no imaginário simbólico dos repentistas, também é ostensiva.

Neste sentido, delimita-se o objeto deste artigo: uma investigação - a partir da análise de quatro fragmentos de estilos da cantoria de viola - da influência dos elementos materiais terra, céu e água na imaginação simbólica presente na produção poética do repentista de viola, essencialmente marcada pelo improviso. Assim, para o escopo teórico deste trabalho, parte-se da teoria da imaginação criadora, de Bachelard (1990, 1991), segundo a qual o texto/objeto poético seria uma espécie de bom condutor, que o autor chama de “psiquismo imaginante”, expressão de Benjamin Fondane, cunhada pelo autor (BACHELARD, 1990, p. 05), e que tem na gênese da imaginação os quatro elementos da natureza (terra, ar, água e fogo), na sua concepção tidos como os hormônios que nutrem esta mesma imaginação. Portanto, à luz do que chama de experiência onírica, Bachelard propõe um pensar ontológico às imagens, dando-lhes mobilidade e lhes conferindo um vigor especial. Cada imagem se reveste de uma aura especial, cujo valor pode-se medir pela extensão de sua auréola imaginária. Nesta compreensão, “o poema seria sempre uma aspiração a imagens novas” (BACHELARD, op. cit. , p. 02). O improviso na cantoria de viola, nestas circunstâncias, seria fruto de uma construção imaginativa que tem nas imagens materiais as mais diversas - construídas no cotidiano do sertanejo e protagonizadas pelos elementos terra, água (ou o quedescorre de sua escassez) e ar - seu epicentro criador. Para o imaginário do sertanejo, o comando das chuvas é de competência dos céus. Nesta compreensão, é que se funda o objetivo geral deste trabalho: investigar a gênese do processo criador do improviso da cantoria de viola, a partir do conjunto de imagens experienciadas pela imaginação material embasada nos elementos terra, água e ar. Para os objetivos específicos, por sua vez,

*O ser, a terra e
o céu*

89

2 “Espetáculo em que dois poetas se enfrentam improvisando versos ao som da viola, dentro de formas poéticas tradicionais e obrigatórias, de acordo com sua própria inspiração e com os pedidos da plateia”. (TAVARES, 2016, p. 09).

Marcelo Vieira
da Nogueira

Beliza Áurea
de Arruda
Mello

90

depreendem-se os seguintes: a) analisar as categorias de imaginação experienciadas no improviso de viola a partir das imagens vislumbradas nos estilos de cantoria selecionados; b) investigar a força das metáforas presentes na constituição das imagens suscitadas nos improvisos; e c) compreender os processos de ‘torção’ da linguagem sertaneja – metaforizada nos elementos materiais típicos do cotidiano do sertanejo – responsáveis pela constituição das metáforas que estão na gênese da imaginação.

Metodologia

Para fins de melhor delimitação desta pesquisa, de natureza quali-quantitativa e de caráter bibliográfico, discriminam-se a seguir as respectivas informações acerca dos informantes, estilos de cantoria utilizados na pesquisa, bem como temáticas exploradas. A escolha proposital dos estilos de cantoria de viola Sextilha³ e Galope a Beira Mar⁴, bem como as temáticas, deveu-se às seguintes razões: a) São estilos que fazem parte do universo douniverso da cantoria de viola que são bastante comuns e provocam maior interação com o público. Ademais, por serem sempre solicitados pelo público nos tipos de cantorias chamados de Pé-de-Parede, isto é, quando as cantorias são previamente ajustadas e realizadas em locais, fechados ou não, quase sempre clubes, praças públicas, fazendas, residências etc; b) as temáticas relacionadas à água, seca no sertão, chuvas, bem como as congêneres, tais como: sofrimento, morte, fome, bem como tragédias políticas relacionadas a tais fenômenos climáticos, estão, rotineiramente, relacionadas a tais eventos e estão intimamente atreladas aos pedidos de motes e temas nas cantorias; c) Os vídeos dos eventos de cantoria 02, 03 e 04, discriminados no quadro 01, abaixo, estão disponibilizadas no *youtube*⁵. A presença da chuva coinci-

3 Estrofe composta de 6 versos, cada um com sete sílabas, com esquema de rimas alternadas e pares, bem como rimas brancas nos demais versos.

4 “Estrofe de 10 versos hendecassílabos (que tem 11 sílabas), com o mesmo esquema rímico da décima clássica, e que finda com o verso “cantando galope na beira do mar” ou variações dele. Termina, sempre, com a palavra “mar”. Às vezes, porém, o primeiro, o segundo, o quinto e o sexto versos da estrofe são heptassílabos, e o refrão é “meu galope à beira-mar”. Considerado um dos gêneros mais difíceis da cantoria nordestina, marca-se num esquema rímico, obrigatoriamente, com as tônicas as segunda, quinta, oitava e décima primeira sílabas.” (Disponível em: >https://pt.wikipedia.org/wiki/Literatura_de_cordel<. Data da consulta: 23/07/2017).

5 Evento de Cantoria de Viola número 02. (Disponível em: ><https://www.youtube.com/watch?v=EarlVGkHP5o>< Data da consulta: 25/07/2017).

Evento de Cantoria de Viola número 03. (Disponível em: ><https://www.youtube.com/watch?v=t682gpn2fGE>< Data da consulta: 25/07/2017).

Evento de Cantoria de Viola número 04. (Disponível em: ><https://www.youtube.com/watch?v=grP-07dpdvM>< Data da consulta: 24/06/2017).

dindo com os momentos das performances de cantoria, em especial nos eventos 01, 02 e 03, exerce grande importância para a pesquisa, uma vez que promove mudanças de estratégia de formulação do improvisado durante a cantoria. Com relação ao evento 04, cantoria realizada no ano de 1978, pela grande escassez de vídeo, disponibilizam-se apenas os áudios da cantoria.

Quadro demonstrativo dos subgêneros de cantoria e temáticas abordados na pesquisa

NÚMERO DO EVENTO	ESTILO DE CANTORIA	TEMA SOLICITADO	DUPLA	LOCAL E DATA DA CANTORIA
01	Sextilhas	A seca no Sertão	Hipólito Moura e Raimundo Caetano	Cidade de Cajazeiras (PB) em 15/10/2013
02	Sextilhas	A Chuva	Jonas Bezerra e Hipólito Moura	Cidade de Apodi (RN) no ano de 2014
03	Galope a Beira Mar	Despedidas finais da cantoria	Geraldo Amâncio e Valdir Teles	Cidade de Caicó (RN) no ano de 2014
04	Galope a Beira Mar	Despedidas finais da cantoria	Otacílio Batista e Dimas Batista	São José do Egito (PE) no ano de 1978

O ser, a terra e o céu

91

Quadro 01. Fonte: própria.

Rápida Memória de cada Evento

- a) Evento 01. Esta cantoria, do tipo pé-de-parede, realizou-se na cidade de Cajazeiras (PB), no dia 15/10/2013, com início por volta das 20h, com as duplas de repentistas Hipólito Moura (PI) e Raimundo Caetano (PB). O vídeo, disponibilizado no youtube, aliado à gravação da cantoria na íntegra também em mídia de DVD, apresentam boa qualidade. Na discriminação da *playlist* de pedidos, no CD, o tema Seca no Sertão se encontra na faixa 22. Entretanto, fica claro no vídeo que esse pedido foi solicitado por um apologista, que se intitulava de delegado de polícia. Por essa razão, atendido pelo repentista Hipólito Moura – de maneira jocosa e bem humorada – prontamente. Por outro lado, a chuva já

Marcelo Vieira
da Nogueira

Beliza Áurea
de Arruda
Mello

92

se iniciara no recinto (fechado) há pelo menos 1h, motivo mais que justificado para que os repentistas passassem a se referir, nos seus improvisos das sextilhas, a esse fato. O vídeo tem duração de pouco mais que 1h50 e conclui com o atendimento, por parte dos repentistas, de pedidos do estilo de cantoria chamado Canção, bastante popular nesses eventos.

- b) Evento 02. Esta cantoria ocorreu na cidade Apodi (RN), no ano de 2014, sem data específica de mês e dia, já que – tanto no vídeo quanto no DVD disponibilizado – não há maiores informações sobre tais momentos. Por sua vez, no DVD, na faixa 06, o tema “A Chuva” é bastante explorado pela dupla Jonas Bezerra (PE) e Hipólito Moura (PI), uma vez que chovera bastante momentos antes da cantoria e durante o dia, na cidade e redondezas, fato mais que justificador para que esta cantoria, também do tipo pé-de-parede, pudesse ser realizada em chão molhado, motivo mais que comemorado pelos repentistas em suas sextilhas.
- c) Evento 03. Esta cantoria, do tipo pé-de-parede, realizou-se na cidade de Caicó (RN), em um clube popular da cidade chamado Pingo D’água, no ano de 2014, sem maiores detalhes de dia e mês, já que a única fonte disponível, mídia no *youtube*, não detalha maiores informações. A associação do nome do clube (Pingo D’água) com o fato de que chovera torrencialmente na cidade momentos antes da cantoria - fato que comprometera inicialmente a chegada da plateia no evento – muito contribuiu para que a dupla Valdir Teles (PB) e Geraldo Amâncio (CE) pudesse, através do estilo Galope a Beira Mar, associar Pingo D’água (nome do clube) com a torrencialidade, tanto dos versos de improvisos, quanto da forte chuva que ocorria no momento da cantoria. Considerada pelo imaginário do repente pelo Nordeste afora como uma das duplas mais inspiradas no cenário atual da cantoria, foi ovacionada efusivamente, já que, para além da beleza estética dos improvisos e metáforas, o Galope a Beira Mar é considerado, pelos apologistas, como um dos mais belos estilos de cantoria. O vídeo, embora curto (pouco mais de 8 minutos), detalha precisamente o momento da apresentação de tal estilo, bem como a reação da plateia.

d) Evento 04. Apenas disponibilizado em rápido registro no youtube, esse Galope a Beira Mar, de autoria dos irmãos Otacílio e Dimas Batista, dois dos três irmãos Lourival, Dimas e Otacílio, todos já falecidos, e considerados pelo imaginário da cantoria de viola como lendas do repente, nascidos pelo início do século XX (Dimas, em 1921; Lourival em 1915; e Otacílio em 1923, respectivamente, nascidos em Itapetim (PE), São José do Egito (PE) e Itapetim (PE)). Considerados por Sobrinho (1990) como 03 (três) dos maiores repentistas do Brasil, já falecidos, nasceram e foram criados no centro cultural mais irradiador da cantoria no Nordeste, no Vale do Pajeú (PE), mais precisamente na cidade de São José do Egito (PE). O Galope a Beira Mar selecionado é de rara beleza porque quebra o paradigma da relação homem, seca, dor, tristeza, ao cartografar a presença da imensidão do mar. A relação que a dupla faz do sofrimento do sertanejo com a peleja do pescador na sua atividade traz, na metáfora “vaqueiro do mar”, atribuída ao pescador, como de rara genialidade.

Fundamentação Teórica

A imaginação material e a linguagem

O símbolo “é signo que remete para o indizível e invisível significado. É transfiguração de uma representação concreta, através de um sentido para sempre abstrato” (DURAND, 1998, p. 16). A imaginação, aqui defendida, seria a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção. Para Bachelard, ao discorrer acerca do que chama de geologia do silêncio – presença de um pensamento oculto sob os sedimentos expressivos do psiquismo humano, responsável por um silêncio poético - típica da gênese da imagem, ratifica o caráter especial da função psicológica da imagem, enquanto realidade física de relevo psíquico, e a trata a partir de, pelo menos quatro camadas caracterizadoras, a seguir discriminadas: “a) Imagem que grava ou eleva; b) Que reencontra uma profundidade ou sugere uma elevação; c) Sobe e desce entre o céu e a terra; e d) É polifônica por ser polissemântica” (BACHELARD, 1990, p. 260). E, por vias da palavra, por exemplo - que apareceria no cimo psíquico do ser – é que ocorre a revelação, epifania, do psiquismo humano (BACHELARD, op. cit., p. 03). Em outras palavras, através da imaginação, o ser se liberta das imagens primárias, carreadas pela percepção, e reprodutoras das sensações mais diversas. Imaginar, para além de traduzir

Marcelo Vieira
da Nogueira

Beliza Áurea
de Arruda
Mello

94

e/ou representar pensamentos e sentimentos, quer dizer quando uma imagem presente nos leva a pensar numa imagem ausente. Buscar um sentido, através do texto poético, é fazer uma experiência com o poder mais elevado da palavra. Na imaginação poética a velha palavra é enriquecida pelo que o autor chama de onirismo novo. A defesa do autor é a de que “a imaginação fala em nós, nossos pensamentos falam; toda a atividade humana deseja falar. [...] Quando essa palavra toma consciência de si, então a atividade humana deseja escrever, isto é, agenciar os sonhos e pensamentos” (BACHELARD, op. cit. p. 257). Com efeito, a literatura, ao contrário do que se pensa, preexiste enquanto comando da linguagem e preenche um desejo humano, isto é, uma emergência da imaginação, ainda no dizer de Bachelard. Nesta perspectiva, Heidegger (2003), no sugestivo *A Caminho da Linguagem*, ao discorrer acerca da sua famosa *Quadratura de Mundo*, que conflui os quatro elementos, Terra, Céu, Mortais e Divinos, como categorias teóricas constituintes na relação do homem com a linguagem – mais precisamente na tênue proximidade entre pensamento e poesia, relação da qual advém o que ele chama de *saga do dizer* – reflete sobre o radical e proeminente protagonismo que a linguagem exerce sobre o ser. Adverte, entretanto – ao criticar o cientificismo presente no que chama de “*metafísica da contínua tecnicização de todas as línguas*” (HEIDEGGER, 2003, p. 122) presente no metalinguismo da filosofia científica – que

o homem, consciente ou não, encontra na linguagem a morada própria de sua presença. [...] Mas fazer uma experiência com a linguagem é algo bem distinto de se adquirir conhecimento sobre ela. Porque fazer essa experiência exige deixar-nos tocar propriamente pela reivindicação da linguagem, a ela nos entregando e com ela nos harmonizando (HEIDEGGER, op. cit. , p. 122).

Ainda segundo Bachelard (1990, p. 250), “pela palavra a imaginação ordena e a vontade imagina”. Na experiência com a linguagem, que repousa no psiquismo imaginante, o texto poético aparece como uma vontade, o que o autor chama de ‘*vontade de logos*’, isto é, inerente a uma poesia pura, marcada sobremaneira pelo desejo de dizer, no silêncio de seu ser, aquilo que ele quer tornar-se. Poesia como “*impulso, vontade poética*”. Assim, “a vontade de contemplar se manifesta em grandes almas poéticas” (BACHELARD, op. cit. p. 252).

A performance na cantoria de viola e o improviso: reemergência de um psiquismo imagético

Dentre as inúmeras manifestações das poéticas de tradição oral, a cantoria de viola une, durante a sua performance⁶ - materializada no improviso, chamado no universo da cantoria de repente de viola - pelo menos, três das cinco fases que marcam a existência do poema, propostas por Zumthor, quais sejam: “1. Produção; 2. Transmissão; 3. Recepção; 4. Conservação; 5. (Em geral) Repetição” (ZUMTHOR, 2010, p. 32). As fases 1, 2 e 3 marcam, durante a performance no repente de viola, o momento em que a palavra oral subjetiva e ressignifica a ressurgência daquilo que Zumthor chama de “energias vocais da humanidade, reprimidas por séculos pelo discurso hegemônico da escrita” (ZUMTHOR, 2007, p. 15). Por outro lado, a voz se estende para além do corpo, este entendido ainda para esse pensador como “conjunto de tecidos e de órgãos, é suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, etc, os quais pervertem nele seu impulso primeiro” (ZUMTHOR, op. cit. , p. 24). Mais uma vez, ratifica-se a tese de que, durante a performance, na cantoria, para além do improviso, há a força do psiquismo, “poderes sensoriais que marcam, durante a performance, a presença corporal do ouvinte e do intérprete” (ZUMTHOR, op. cit. , p. 68). Dessa forma, o repente de viola, enquanto gênero de tradição oral, presentifica a ressonância de uma vocalidade que tem na autoridade da performance seu momento maior. Nessa perspectiva, durante a performance, ainda de acordo com Zumthor,

atuam pulsões das quais provém para o ouvinte uma mensagem específica, informando e formalizando à sua maneira aquela do texto – o que Fonagy, num livro recente chama, no sentido mais forte do termo, ‘estilo vocal.’ No momento em que ela o enuncia, transforma em ‘ícone’ o signo linguístico libertado pela linguagem: tende a despojar esse signo do que ele comporta de arbitrário; motiva-o da presença desse corpo do qual ele emana (ZUMTHOR, 1993, p. 20).

*O ser, a terra e
o céu*

95

6 “Ocorrido oral e gestual. Presença obrigatória de um corpo. Por um lado, condições de expressão e de recepção; por outro, um ato de comunicação; momento tomado como presente e privilegiado de recepção” (ZUMTHOR, 2007, p. 39-40).

Marcelo Vieira
da Nogueira

Beliza Áurea
de Arruda
Mello

96

Tais pulsões, em essência, são o que este teórico denomina de sonoridades significantes – fones – próprias dos modos de existência dos textos de raiz medieval, tidos como objetos da chamada percepção sensorial (NÓBREGA; MELLO, 2016). Provêm tais pulsões do que, por sua vez, Bachelard chama de “vontade poética que projeta os poemas e que induzem os sonhos vocais inexprimidos. São perfeições vocais em que a forma das palavras contém o exato volume de matéria área que lhes compete” (BACHELARD, 1990, p. 251). No improviso, não se pode prescindir de uma fenomenologia do discurso da voz. Zumthor ratifica que:

A linguagem é impensável sem a voz. Esta ultrapassa a palavra; a voz traz a linguagem. Esta, naquela transita sem deixar traço”. [...] A voz se diz enquanto diz. Produzindo desejo, ao mesmo tempo que é produzido por ele, o som vocal sempre fabrica o discurso: o som vocal divaga... a menos que, falsa oralidade, apenas verbalize uma escrita. A voz constitui um acontecimento do mundo sonoro (ZUMTHOR, 2010, p. 10- 11).

O ato de a linguagem transitar na voz, associada ao fato, ao mesmo tempo, de que esta possa produzir desejo, vão ao encontro do que Heidegger trata acerca da estrutura da linguagem, soberana na constituição das imagens responsáveis pela imaginação material: “Os sons da voz são os primeiros signos das disposições da alma. A estrutura da alma se apresenta sob a forma de: vocalização sonora. As letras são signos dos sons da voz; estes são signos das coisas.” (HEIDEGGER, 2003, p. 160). Nesta mesma perspectiva, ao tratar do poder semiótico e soberano da linguagem, Benveniste protagoniza a supremacia semiótica da língua, aqui entendida como a materialização da linguagem, ao afirmar que: “A língua pode – e pode sozinha – dar a um objeto ou a um processo qualquer o poder de representar” (BENVENISTE, 2014, p. 157). A performance (enunciação para Benveniste), mais precisamente a do improviso na cantoria de viola, é um dos raros recursos a partir do qual a língua ‘delega’ poderes sensoriais os mais diversos ao corpo – via vocalidade – a sair à dimensão simbólica, portanto metafórica, mais profunda da linguagem humana.

Análise dos Dados

Uma chuva de repente que ascende aos céus: a dureza do Sertão como fonte das imagens no improviso na Cantoria de Viola

A constatação inicial é que, à luz do que defende Bachelard, a matéria se constitui, não só como base dos sonhos, mas um centro a partir do qual emanam, via linguagem, os textos poéticos. O repentista precisa da terra, esta como pedra de toque a se adentrar na sua imaginação material, esta que, através de seu processo criador, ao abrir os porões da substância terra encharcada pela água da chuva, vai, por via das inúmeras metáforas criadas através das imagens experienciadas durante o improviso, resinificando-se e redizendo-se por meio do poético. Nesse sentido, a experiência da presença da chuva durante as performances nos improvisos criados nos eventos 01, 02 e 03 é reveladora dessa condição inata e de bastante alegria, típica da imaginação criadora, segundo Bachelard. É nesse momento, que “a alegria das imagens supera a realidade. A imaginação é o ‘acelerador do psiquismo’” (BACHELARD, 1991, p. 21). Mais que representação, no processo criador do improviso, a dureza e a tristeza do drama vivenciado pelo sertanejo, na voz do poeta se transforma em alegria. Era como se ocorresse uma reconciliação do encontro da linguagem – que “se encontra no posto de comando da imaginação” (BACHELARD, 1991, p. 06) - com a dureza da matéria nas entranhas do psiquismo. Nesta mesma compreensão, ao discutir acerca da questão da força do vocal nas culturas de tradição oral, Zumthor assim se refere ao refletir sobre a gênese da voz: “toda palavra poética (passe ou não pela escrita) emerge de um lugar interior e incerto que, bem ou mal, se nomeia por metáforas” (ZUMTHOR, 2010, p. 177). Dessa forma, ao tratar da oralidade pura, mais uma vez, o caráter psíquico como motivador da performance se fortalece. Assim se refere Zumthor:

são as tendências mentais e as práticas próprias da tradição de oralidade pura que conferem de modo provocante no seio de nosso mundo da escrita – a nuance original à música de proveniência afro-americana: frequência da improvisação; papel acessório do escrito na composição; vontade de interagir com o ouvinte; e propósito mais de comunicar do que de agradar (ZUMTHOR, 2010, p. 214).

*O ser, a terra e
o céu*

97

Marcelo Vieira
da Nogueira

Beliza Áurea
de Arruda
Mello

98

Para Zumthor antes da voz só havia o silêncio (ZUMTHOR, 2005, p. 63). Depois vem o poetizar, que significa “dizer segundo a proclamação da harmonia do espírito do desprendimento. Antes de tornar-se um dizer, ou seja, um pronunciamento, poesia é na maior parte de seu tempo escuta” (HEIDEGGER, 2003, p. 59), impronunciada, em estado de escuta.

Os versos a seguir, do repentista Jonas Bezerra, extraídos das sextilhas do evento 02, demonstram esse estado de júbilo e ousadia no processo criador do repente:

A terra que tava deserta
Tava sofrida igual réu.
Mas Deus ouviu de longe as dores
Disse: “eu vou dar um troféu”.
E sem usar faca amolada
Rasgou as nuvens do céu.

O cenário no qual a sextilha é improvisada se instaura em terra molhada, no pós-chuva. Os elementos *faca cega* (por indução indireta a expressão ‘sem usar faca amolada’), *faca amolada* e *rasgou* presentes na metáfora “E sem usar faca amolada/ Rasgou as nuvens do céu” denunciam um estado imagético de sertão, de terra sofrida. A rusticidade e a violência do verbo *rasgar* projeta o ser imerso num ambiente de sofrimento, de dificuldade, de ânsia de querer, à luz do ato, uma resposta imediata de Deus. O dicionário Priberam⁷ assim alarga o campo semântico de *rasgar*: “*lacerar, golpear, ferir, sulcar, abrir rasgão, cavar, lavar*”. Todas expressões absolutamente íntimas ao universo do sertanejo na sua convivência diária com a terra. É na compreensão da dureza, do rasgar a terra, do sofrer na labuta, do resistir às mais intempéries da matéria que residem as bases da imaginação material. Ao fazer referência, por sua vez, ao que chama de vigor da linguagem, isto é, ao poder que tem a linguagem no seu sentido de (se) mostrar, a que(m) se mostrar e como se mostrar, ou se esconder – redizendo o que Jean Paul Sartre chama de ‘poder mostrante do espírito’ – Heidegger inaugura a expressão *rasgadura* da linguagem, isto é, “sulco, o riscado do vigor da linguagem, a articulação de um mostrar em que os que falam e a sua fala, o que se fala e o que aí não se fala articulam-se desde o que nos reclama” (HEIDEGGER, 2003, p. 201). Em outras palavras, a fala pertenceria

7 Disponível em: > <https://www.priberam.pt/dlpo/><. Data da consulta: 15/06/2017.

à rasgadura do vigor da linguagem, perpassada pelos modos de dizer e do dito, onde vigência e ausência se assentam, se consentem e dissentem, mostram-se e se retraem. O dizer de múltiplas configurações e diferentes proveniências é o recorrente na rasgadura na rasgadura do vigor da linguagem (HEIDEGGER, p. 2003, p. 201).

A forma, a profundidade e a velocidade como o sertanejo ara e rasga a terra, aplicando-lhe o sulco, a rasgadura adequada - removendo-a e lhe dando novo alento, ressignificando-a - pode garantir a boa fertilidade de sua semente. A metáfora, autorizada pela linguagem, que ressoou no improviso, *E sem usar faca amolada/ Rasgou as nuvens do céu*, é ação ostensiva, desesperada e radical do improvisador, um modo 'impertinente' de dizer apenas autorizado pela imaginação. É assim que se posiciona Ricoeur, em sua célebre *Metáfora Viva*. A virada epistemológica de percepção da metáfora, parte de Aristóteles - de vislumbrá-la apenas no seu aspecto semiótico, como figura de retórica, adstrita à significação isolada e denominadora - e culmina com Paul Ricoeur, que a ressignifica para um olhar semântico - enunciativo e como um fenômeno de predicação, isto é, tanto na sua função de inovação semântica como heurística, tendo na imaginação sua gênese. Usar faca amolada para rasgar as nuvens do céu só se explica a partir do que Ricoeur denomina de fenômeno enunciativo de predicação impertinente, isto é, "um processo de autodestruição ou de transformação que impõe uma espécie de 'torção' às palavras, uma extensão do sentido, graças à qual podemos descortinar um sentido novo..." (RICOEUR *apud* AZEVEDO e CASTRO, 2002, p. 255). Portanto, o processo de fazer emergir uma nova relevância semântica dentre as ruínas da relevância previamente destruída, devido a sua inconsistência semântica e lógica, só se perfaz via imaginação material, nas condições propostas no improviso da cantoria de viola. Essa capacidade ímpar da linguagem, de mergulhar na imaginação criadora, de inventar, como se vê na metáfora, permite que Ricoeur, em *Metáfora Viva* e *Teoria da Interpretação*, dê à metáfora status de um "poema em miniatura, na medida em que a imagem poética se torna um novo ser da linguagem [...] de onde uma inovação semântica se desprende da significação literal das palavras" (RICOEUR *apud* AZEVEDO e CASTRO, op. cit.).

*O ser, a terra e
o céu*

99

Marcelo Vieira
da Nogueira

Beliza Áurea
de Arruda
Mello

100

A julgar pela resposta nos versos parece que o poeta obtém sucesso de uma forma inusitada: o ato de rasgar as nuvens do céu põe em cena o elemento ascendente, o sopro final, a alma do poeta que, via improviso, enfim, alcança o céu. A metáfora *rasgar as nuvens do céu* transporta o ser da dureza e da dor da terra, do seu sofrimento e introspecção (sensação metafórica que Durand vai denominar de Regime Noturno das imagens) à sutileza e o onirismo do céu. (Regime Diurno das imagens). Na sua categorização de imaginação aérea, Bachelard (1990) defende a tese da poesia como sopro alegre. Seria este a “última reserva de pronúncia da palavra alma” (BACHELARD, 1990, p. 246). Nessa compreensão, segundo o autor a “poesia seria uma alegria do sopro, a evidente felicidade de respirar” (BACHELARD, op. cit. p. 245). A sutileza da metáfora nos transporta ao conceito de poesia de Aristóteles, reatualizado por Ricoeur: “arte de compor uma representação mais essencial das ações humanas” (RICOEUR, *apud*. AZEVEDO e CASTRO, 2002, p. 241). O texto é de uma poeticidade essencial, porque a metáfora, carregada de simplicidade - quase como se se referisse ao ato de rasgar ‘o bucho do céu’ - mais uma vez traz o céu às mãos e aos pés do poeta. Aqui revelam-se, segundo Bachelard, dois momentos, que, embora se complementem, indissociavelmente, se opõem semanticamente: “a desaceleração do movimento imaginado cria o ser terrestre; a sua aceleração cria o ser aéreo: a terra e o ar, para o ser dinamizado, estão ligados” (BACHELARD, op. cit. p. 109). A imagem criada pelo repentista, aos olhos da imaginação poética bachelardiana, coloca este poeta, nessas circunstâncias, como “um tubo sonoro, a última reserva de pronúncia da palavra alma; como o sopro que fala, que canta, que improvisa, que assim age a partir do despertar da chamada imaginação aérea bachelardiana; que, motivado pelas chuvas momentos antes e durante a cantoria, se funde à natureza. A alegria do poeta, em face da bonança da chuva, tem repercussão direta na consciência da formulação estética de seus versos: na verdade, o improviso muito se assemelha, no imaginário do sertanejo, ao ato de colher um cacho de batatas. Aqui, ele rasga a terra, matéria bruta, e colhe um cacho de imagens. Entretanto, são, segundo Bachelard, as pulsões do inconsciente, da sua alma, forças oníricas, as responsáveis pela imaginação criadora. Por outro lado, nesse processo criador, mais que a imaginação percebida, aqui entendida meramente como reprodutora, entra em ação a imaginação criadora, realimentada na alma, e responsável pelo onirismo da poesia. É simples a constatação bachelardiana: “uma imagem literária destrói as

imagens preguiçosas da percepção. A imagem literária desimagina para melhor reimaginar” (BACHELARD, 1991, p. 22). Aqui, imaginar é sempre exagerar. Nessa compreensão, a “imaginação humana seria um reino novo, este que totaliza todos os princípios de imagens em ação nos três reinos animal, vegetal e mineral” (BACHELARD, op. cit. idem). Corroborando com Bachelard acerca da força da dialética terra e céu na constituição da gênese da imaginação material – processo irremediavelmente comandado pela linguagem – Heidegger reafirma que esta “é a flor da boca. Nela, a terra floresce em direção ao rebento do céu. Linguagem, aqui entendida como saga do dizer, como o que tudo encaminha e movimentada” (HEIDEGGER, 2003, p. 162). Ainda nesta tônica, Humboldt a define como “o eterno e especial trabalho do espírito de tornar a articulação sonora capaz de exprimir o pensamento” (HUMBOLDT, *apud*. HEIDEGGER, 2003, p. 196). Entretanto, fica claro que pensar no improvisado exige que se penetre no vigor da linguagem, isto é, na saga do seu dizer. Em outras palavras, no dizer de Heidegger, “a linguagem diz sempre de acordo com a maneira em que o acontecimento apropriador como tal se encobre ou se retrai. [...] só ela fala” (HEIDEGGER, 2003, p. 213).

Entretanto, ao contrário do sentimento de reação, de inquietação e ação subsequente, - presente na metáfora, acima analisada, “*E sem usar faça amolada/ Rasgou as nuvens do céu*”, - nas sextilhas improvisadas no evento 01, o repentista Raimundo Caetano, ao ser convocado por um apologista da plateia, na cantoria realizada na cidade de Cajazeiras (PB), a tratar do tema *Seca no Sertão*, assim se referiu:

O rebanho está doente
As pessoas intranquilas
A fome tem campeado
Nos cercados e nas vilas
O céu fechou as torneiras
E não lembrou mais de abri-las.

A imagem animista da fome campeando, complementada pela metáfora final *O céu fechou as torneiras/ E não lembrou mais de abri-las*, não demonstram a astúcia da reação inusitada, por exemplo, expressa na primeira sextilha avaliada acima. Aqui, as violências sofridas pelo ser, comandadas pela fome e escassez de água, dialetizam-se com o sentimento de comodismo, de espera abnegada. As lentas seca e fome que campeiam

Marcelo Vieira
da Nogueira

Beliza Áurea
de Arruda
Mello

102

convivem, na imaginação do sertanejo, com as duras resistências e resiliências. Na imaginação pensada a partir do elemento terra, proposta por Bachelard, “o lento é imaginado num exagero de lentidão, exagero de desaceleração: todos os exageros materiais são enquadrados entre dois polos: duro demais e mole demais. O duro excita uma agressividade reta; o mole, uma agressividade curva” (BACHELARD, 1991, p. 22). Os versos podem denunciar um misto de duro demais – um ser que resiste à fome que campeia, de cabeça erguida – e um mole demais, este que reconhece a sua fragilidade frente aos caprichos do céu e apenas espera, resignado. É esta dureza da matéria, fonte de um número insondável de imagens – a terra, a seca, a pedra – que, por via das inúmeras metáforas, é transposta ao homem sertanejo. De acordo com Bachelard, “não é a forma de uma árvore retorcida que faz a imagem, mas é a força de torção, e esta implica uma matéria dura, ou que se endurece na torção” (BACHELARD, 1991, p. 54). A metáfora é justamente essa ferramenta de torção, via linguagem, da matéria bruta, extraída da natureza.

O fragmento a seguir, extraído do evento 04, traz à cena uma estrofe de um Galope a Beira Mar, do repentista Dimas Batista, que ilustra o caráter de dureza e de resistência, responsável por reger, no olhar bachelardiano, todas as imagens que nós fazemos da matéria íntima das coisas:

Eu sempre que via lá no meu Sertão
Caboclo vaqueiro de grande bravura
No simples cavalo na mata mais dura
No traje de couro pegar o barbatão.
Eu dizia abismado com funda impressão
Não há quem o possa bravura igualar.
Mas depois que vi o praiano pescar
Numa simples jangada ou num barco veleiro
Achei-o tão bravo tal qual o vaqueiro
Merece uma estátua na beira do mar.

Expressões como *mata dura*, *grande bravura*, *barbatão*, *funda impressão*, *estátua*, *abismado* denunciam o caráter do extremismo das imagens responsáveis pela torção, artifício da linguagem, para conduzir o poeta ao infinito de suas impressões de mundo. A condição de resistência à intempérie – tanto do vaqueiro na mata bruta na busca do barbatão, selvagem bovino, nascido e criado na mata dura – como do praiano na

luta contra a dureza profunda do mar – na verdade é recurso em que a linguagem – ao contrapor dureza da mata com a fluidez e mistério do mar – descortina um novo sentido ao termo, via enunciação, destruindo a aparente incongruência e impertinência entre terra bruta e mar fluido. A comparação entre terra e mar, da forma como imaginada no repente, retorce com profundidade os sentidos originais das expressões e funde, no improviso, o campo semântico de vaqueiro e praieiro: aquele necessita da dura pele para sobreviver a não menos dura pega de boi; este, ao se aventurar no mistério do mar, se reveste da maior das couraças da resistência: a da coragem. A imagem criada, a do *abismado confunda impressão*, aplicada à bravura do vaqueiro, se funde à de *estátua*, que referencia a bravura do praieiro. Ambas são recursos da linguagem que, juntos, dão a exata dimensão da grande torção semântica a que as expressões foram submetidas, tudo graças ao poder imaginante da linguagem.

*O ser, a terra e
o céu*

103

Por sua vez, o contexto da cena que culminou na produção da estrofe a seguir, extraída do fragmento do Galope a Beira Mar, de autoria do repentista Geraldo Amâncio, descrito no evento 03 - ocorre nas despedidas da cantoria, evento que foi precedido por uma forte chuva na cidade de Caicó (RN). Senão vejamos:

O começo da noite foi muito esquisito
Pensei “esse povo, pois, aqui demora”
Que teve uma chuva que molhou lá fora.
Pedi nosso Deus, que é muito bendito,
Que ele suspendesse prá ouvir meu grito,
Prá nossa cantiga ir continuar
Saí sem estrelas e o céu sem luar
É cada relâmpago que parece um facho
Deus clareia em cima e eu canto aqui embaixo
Nos dez de galope na beira do mar.

O poeta reconhece o poder criador do divino em gerir a chuva, contempla-o na sua condição de inferior. Tem convicção do poder supremo do divino sobre a chuva. A sua imaginação criadora metaforiza uma convicção do sertanejo: Deus é quem manda a chuva. Verticaliza seu apelo para que esta pare. Precisa saltar aos céus, mas a sua condição de terrestre o impede. Como Anteu, filho de Zeus na mitologia, a sua força bruta projeta-se na terra rude que o prende ao chão. Sua potência

Marcelo Vieira
da Nogueira

Beliza Áurea
de Arruda
Mello

104

está nela; entretanto, resta-lhe o apelo. Segundo Bachelard, “toda contemplação profunda é, necessariamente, naturalmente, um hino, cuja função é ultrapassar o real, projetar um mundo sonoro para além do mundo mudo” (BACHELARD, 1990, p. 49-50). Suas asas são seu canto, em forma de galope a beira mar. A julgar pela metáfora final obtém êxito: *Deus clareia em cima e eu canto aqui embaixo/ Nos dez de galope na beira do mar*. A esta categoria de imaginação vertical, para cima, Bachelard chama de dinâmica, que transcende as imagens visuais e se projeta ao alto, e “propõe apenas imagens de impulsão, de ímpeto, de voo, [...] é sonho de vontade, é a vontade que sonha” (BACHELARD, 1990, p. 94). Por essa razão todas as metáforas aí geradas se formam para o alto, porque, segundo Bachelard, todas as flores imaginárias só florescem para cima. Entretanto, reconhecer-se pequeno frente ao poder soberano de quem manda a chuva é condição fundamental para que se imagine para o alto. Rogar a Deus que a chuva parasse metaforiza a insignificância do ser, a consciência da falibilidade. Segundo Bachelard, ao reatualizar Edgar Allan Poe, “através da imaginação dinâmica pode-se viver no limite dos dois domínios (luz e noite) e se evocar todas as eloquentes lembranças do abismo transmundano. [...] A vertigem se acentua nessa dialética trêmula da vida e da morte” (BACHELARD, 1990, p. 496-7).

Considerações finais

Pontos importantes precisam ser ratificados, à luz de quaisquer pensares acerca da força da imaginação material, autorizadora, no improvisado da cantoria de viola, das imagens aí criadas a todos os instantes. Se improvisar é confluír, em uma mesma performance, os elementos de produção, transmissão e recepção, então algumas considerações são pertinentes: a) A primeira delas é que há um lugar interior de formação dessas imagens, responsáveis pela construção, articulação e reelaboração das metáforas, fluido mais vivo da linguagem no repente de viola; b) Na cantoria de viola, gênero de tradição essencialmente oral, a vida do poema se funde no fazer-se voz, ouvir-se sempre. É no vocal, mais que no oral, onde a linguagem se diz, como se diz e porque se diz. Aqui se materializa o primado do vocal sobre o simples sonoro. O poema, neste contexto, revela-se do aquém das palavras ditas, no silêncio inquietante, lugar de encontro da linguagem com os elementos da matéria. Nesta compreensão, a vontade de falar precede qualquer impulso vindo da representação e da sensibilidade. Com efeito, a chamada poesia pura tem gênese precisamente no si-

lêncio e na solidão do ser repentista, absolutamente isolada do ouvido e da visão. Há necessários momentos em uma cantoria de viola que variam de um a três minutos – chamados no universo dos cantadores de baião de viola – que antecedem as sextilhas iniciais em qualquer cantoria, que são fundamentais para, segundo eles, “preparar os versos”. Parecem se relacionar a uma busca e/ou construção, no psiquismo imaginante, das imagens necessárias para a tessitura das metáforas nos versos; c) O potencial imaginativo de cada poeta improvisador em infinitizar o seu repertório criador de metáforas é diretamente proporcional à capacidade de contemplação, isto é, de criar imagens; d) Quer seja a modalidade de imaginação dinâmica, vertical e ascensional – mais ligada ao voo onírico – ou até mesmo o poder imaginativo de resistência, mais atrelado à terra, o que se deve vislumbrar com mais ênfase está justamente no poder de torção dos sentidos das palavras que a linguagem possa provocar, via metáforas, a cada momento; e) A sobrevivência do improviso no repente de viola está ligada fundamentalmente ao poder criador que tem o poeta de, a partir da dureza, das intempéries do seu meio – quais sejam: as estiagens, a fome, as injustiças pelas quais passa, os seus dramas familiares, aspirações, dores, vitórias e derrotas, até a forma como lida com sua crença no divino – imaginar, mais que meramente versejar e/ou reproduzir versos decorados; imaginação soberana o suficiente para impor suas visões, seus pavores, seus dramas e suas desgraças nos seus improvisos; f) O reconhecimento da queda imaginária, da falibilidade do ser, do noturno da vida, vislumbrado no que se denomina de regime noturno das imagens (a pequenez humana frente à supremacia do divino, construída nas metáforas das derrotas, por exemplo, provocadas pelas subsequentes estiagens cíclicas, das desilusões amorosas) dialética, na relação do ser sertanejo com os elementos da natureza, necessariamente com as imagens de subida e de ascensão: seria impensável, no improviso de viola, a não presença da morte convivendo a cada momento com a resistência, a luta, a redenção do ser, a fartura, a bonança, a chuva. Não se pode pensar a imaginação na cantoria sem a dialética constante entre a terra e o ar, dois elementos materiais que se fundem num único ato criador do repente; g) Por fim, a constatação da necessidade veemente de se trazer à baila a discussão acadêmico-científica para se dar o devido respeito e protagonismo estético à poética presente nos improvisos da cantoria de viola, gênero de tradição oral que tem sido tratado pelo cânone literário, quase sempre, como de borda e de qualidade duvidosa.

*O ser, a terra e
o céu*

105

REFERÊNCIAS

AZEVEDO E CASTRO, Maria Gabriela. *Imaginação em Paul Ricoeur*. Lisboa – Portugal: Instituto Piaget (Pensamento e filosofia), 2002.

Marcelo Vieira
da Nóbrega

AZEVEDO FILHO, L. A. de. *A Ficção Brasileira de 20 e o Romance Neorealista Português*. Revista de Letras. Sociedade Unificada de Ensino Superior Augusto Mota. Rio de Janeiro: ano 2, 1975.

Beliza Áurea
de Arruda
Mello

BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos*. Ensaio sobre a Imaginação do Movimento. (Tradução: Antônio de Pádua Danesi). São Paulo: Livraria Martins fontes Editora Ltda, 1990.

106

____ *A Terra e os Devaneios da Vontade*. (Ensaio sobre a Imaginação das forças). (Tradução: Paulo Neves da Silva). São Paulo: Livraria Martins fontes Editora Ltda, 1991.

BENVENISTE, Émile. *Últimas Aulas no Collège de France (1968 e 1969)*. (Tradução: Daniel Costa da Silva). São Paulo: Editora da UNESP, 2014.

CAETANO, Raimundo; MOURA, Hipólito. *Cantoria em Cajazeiras (PB)*. (Evento de Cantoria de Viola Número 01). Cajazeiras (PB). 2013, CD independente.

DURAND, Gilbert. *A Imaginação Simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.

____ *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: Introdução à arqueotipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

____ *O Imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

HEIDEGGER, Martin. *A Caminho da Linguagem*. (Tradução: Márcia Sá Cavalcanti Schuback). Petrópolis (RJ); Vozes (Bragança Paulista (SP): Editora Universidade de São Francisco, 2003.

NÓBREGA, Marcelo Vieira da; MELLO, Beliza A. de Arruda e. *Um Olhar Estético para a Expressão Poética na Cantoria de Viola: movências*

e performance da poesia de tradição oral. In: XV ABRALIC. Associação Brasileira de Literatura Comparada. Anais. Rio de Janeiro: UERJ – Dialogarts Publicações, 2016. (p. 4357-4368).

SOBRINHO, José Alves; ALMEIDA, Átila. *Dicionário Biobibliográfico de Poetas Populares*. Editora da UFPB: Campus II, Campina Grande (PB): 1990.

TAVARES, Bráulio. *Arte e Ciência da Cantoria de Viola: Cantoria: regras e estilos*. Recife (PE): Bagaço, 2016.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a Voz*. (1ª reimpressão). (Tradução de Amálio Pinheiro (parte I); Jerusa Pires Ferreira (Parte II)). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

____ *Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios*. (Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz). Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2005.

____ *Performance, Recepção e Leitura*. (Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich). . 2ª ed. Ver. Ampliada. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

____ *Introdução à Poesia Oral*. (Tradução de Jerusa Pires Ferreira, et. al). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

BOTOSO, Almir. *Opressores e Oprimidos: uma leitura do romance Vidas Secas, de Graciliano Ramos*. Revista de Letras da Universidade Católica de Brasília. Volume 6 – Números 1/2 – Ano VI – dez/2013.

- Recebido em abril / 2017

- Aceite em junho / 2017

*O ser, a terra e
o céu*

107

