



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARIA REGINALDA DA SILVA

**ENTRE A CORTE E O SERTÃO: A FIGURA FEMININA EM OBRAS DE GIL
VICENTE E PATATIVA DO ASSARÉ**

FORTALEZA

2025

MARIA REGINALDA DA SILVA

ENTRE A CORTE E O SERTÃO: A FIGURA FEMININA EM OBRAS DE GIL VICENTE E
PATATIVA DO ASSARÉ

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Geraldo Augusto Fernandes.

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- M285e Maria Reginalda da, Silva.
Entre a corte e o sertão : a figura feminina em obras de Gil Vicente e Patativa do Assaré / Silva Maria Reginalda da. – 2025.
133 f.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2025.
Orientação: Prof. Dr. Geraldo Augusto Fernandes.
1. Poesia popular. 2. Gil Vicente. 3. Patativa do Assaré. 4. Mulheres na literatura. 5. Oralidade. I. Título.
CDD 400
-

MARIA REGINALDA DA SILVA

ENTRE A CORTE E O SERTÃO: A FIGURA FEMININA EM OBRAS DE GIL VICENTE E
PATATIVA DO ASSARÉ

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 11/12/2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Geraldo Augusto Fernandes (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Profa. Dr.^a Maria do Socorro Pinheiro
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Profa. Dr.^a Cristina Maria da Silva
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Stélio Torquato de Lima
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Aos grandes amores da minha vida:

Maria, minha mãe;

Raimundo, meu pai (*in memoriam*)

Dimas, meu esposo;

Bruno e Denes, meus filhos.

AGRADECIMENTOS

A Deus eu rendo louvor
Que guia o meu coração
Dá força, fé e coragem
Abençoou esta missão
Presente em todos os dias
Razão de todas as alegrias
Meu farol na escuridão.

A cada docente do curso
Do início até o final
Cada palavra escrita
Traz seu traço magistral
Com gratidão verdadeira
Admiração de primeira
E gratidão sem igual.

Aos meus pais amados
Meu apoio, meu viver
Minhas irmãs e irmãos
Sei nem como descrever
Filhos e esposo amado
Que estão sempre ao meu lado
E são frutos do meu querer.

Amigas e amigos firmes
Que caminham lado a lado
Trazem força, alegria
Um carinho abençoado
Gratidão a cada pessoa
Por tanta amizade boa
Que tem me acompanhado.

Membros da qualificação
Que compartilharam saber
Examinadores finais
Quanta honra e prazer
Como vocês são preciosos
Com comentários valiosos
Ajudam a me desenvolver.

Ao orientador querido
Geraldo Augusto Fernandes
Exemplo de grande guia
Direção, palavras grandes
Na trilha da tese nossa
Tua firmeza me endossa
Felicidade onde quer que andes.

Não gostaria de perder a impressão exaltante
que às vezes a literatura ainda me dá: ao criar
um livro, criar-me a mim mesma [...]
(BEAUVOIR, 1972, p. 152).

RESUMO

A presente tese faz uma análise comparativa entre as obras de Gil Vicente (Corte de Portugal, século XVI) e Patativa do Assaré (Sertão do Ceará, século XX), apresentando semelhanças e diferenças na representação da figura feminina. O objetivo é demonstrar como, em contextos socioculturais tão distantes, a poesia e o teatro convergem na crítica às estruturas de dominação. Fundamentada no método da Literatura Comparada e em pesquisa qualitativa, a investigação apoia-se teoricamente em autores como Simone de Beauvoir (1980) e Joan Scott (1990), para a construção social do gênero; em Paul Zumthor (1997) e Peter Burke (2010), para a compreensão da oralidade e da cultura popular; e em Antonio Candido (2006) e Pierre Bourdieu (2002), para a função social da literatura e sobre a dominação simbólica. A partir da análise das obras, observamos que, em ambos os autores, a figura feminina emerge como símbolo de resistência e instrumento de denúncia das injustiças. Essa é a principal semelhança: a mulher é utilizada como espelho crítico que expõe as hipocrisias morais e sociais de suas épocas. As diferenças fundamentais, no entanto, residem na ótica: no teatro vicentino, a mulher é frequentemente representada sob uma visão moralizante e patriarcal, sendo associada ao pecado e ao castigo. Já na poesia patativana, a mulher sertaneja é retratada como figura de beleza, coragem e fé, inserida em um contexto de luta e humanização que transcende o regionalismo. Dessa forma, concluímos que a poesia popular e a dramaturgia atuam como canais de legitimidade que dão voz ao sujeito marginalizado, reforçando o valor da literatura como instrumento de compreensão e transformação da realidade social. O estudo contribui para o aprofundamento das discussões sobre literatura e gênero, destacando o papel da produção popular na ampliação das vozes femininas.

Palavras-chave: poesia popular; Gil Vicente; Patativa do Assaré; mulheres na literatura; oralidade.

ABSTRACT

This thesis presents a comparative analysis of the works of Gil Vicente (16th-century Portuguese Court) and Patativa do Assaré (20th-century Ceará Sertão), examining the similarities and differences in the representation of the female figure to demonstrate how, across vastly different sociocultural contexts, poetry and theater converge in their critique of dominant structures. Grounded in the methodology of Comparative Literature and qualitative research, the investigation is theoretically supported by Simone de Beauvoir (1980) and Joan Scott (1990) regarding the social construction of gender; Paul Zumthor (1997) and Peter Burke (2010) for the understanding of orality and popular culture; and Antonio Candido (2006) and Pierre Bourdieu (2002) concerning the social function of literature and symbolic domination. From the analysis of these works, it is observed that in both authors, the female figure emerges as a symbol of resistance and an instrument for denouncing injustice; the woman is utilized as a critical mirror that exposes the moral and social hypocrisies of their respective eras. However, fundamental differences lie in the perspective: in Vicentian theater, women are frequently represented through a moralizing and patriarchal lens, often associated with sin and punishment, whereas in Patativan poetry, the woman of the Sertão is portrayed as a figure of beauty, courage, and faith, situated within a context of struggle and humanization that transcends regionalism. Consequently, the study concludes that popular poetry and dramaturgy act as channels of legitimacy that give voice to the marginalized subject, reinforcing the value of literature as a tool for understanding and transforming social reality and highlighting the role of popular production in amplifying female voices.

Keywords: popular poetry; Gil Vicente; Patativa do Assaré; women in literature; orality.

RESUMEN

Esta tesis presenta un análisis comparativo entre las obras de Gil Vicente (Corte de Portugal, siglo XVI) y Patativa do Assaré (Sertão de Ceará, siglo XX), examinando las semejanzas y diferencias en la representación de la figura femenina con el fin de demostrar cómo, en contextos socioculturales tan distantes, la poesía y el teatro convergen en la crítica a las estructuras de dominación. Fundamentada en el método de la Literatura Comparada y en una investigación cualitativa, la investigación se apoya teóricamente en autores como Simone de Beauvoir (1980) y Joan Scott (1990), para la construcción social del género; en Paul Zumthor (1997) y Peter Burke (2010), para la comprensión de la oralidad y la cultura popular; y en Antonio Candido (2006) y Pierre Bourdieu (2002), para la función social de la literatura y la dominación simbólica. A partir del análisis de las obras, se observa que, en ambos autores, la figura femenina emerge como símbolo de resistencia e instrumento de denuncia de las injusticias, siendo utilizada como un espejo crítico que expone las hipocresías morales y sociales de sus respectivas épocas. Las diferencias fundamentales, no obstante, residen en la óptica: en el teatro vicentino, la mujer es frecuentemente representada bajo una visión moralizante y patriarcal, asociada al pecado y al castigo; por el contrario, en la poesía patativana, la mujer del *sertão* es retratada como una figura de belleza, valentía y fe, inserta en un contexto de lucha y humanización que trasciende el regionalismo. En conclusión, la poesía popular y la dramaturgia actúan como canales de legitimidad que otorgan voz al sujeto marginado, reforzando el valor de la literatura como instrumento de comprensión y transformación de la realidad social, al tiempo que destaca el papel de la producción popular en la ampliación de las voces femeninas.

Palabras clave: poesía popular; Gil Vicente; Patativa do Assaré; mujeres en la literatura; oralidad.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	GIL VICENTE	18
2.1	O teatro medieval	22
2.2	O texto teatral vicentino	24
3	PATATIVA DO ASSARÉ.....	43
3.1	Poesia popular e poesia matuta	50
3.2	A poesia patativana	67
4	A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA OBRA VICENTINA E PATATIVANA .	83
4.1	A representação do feminino nas peças teatrais de Gil Vicente	86
4.2	Patativa do Assaré e o seu modo de falar da mulher sertaneja	100
4.3	Outras semelhanças e diferenças entre as obras dos autores	108
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
	REFERÊNCIAS	128

1 INTRODUÇÃO

A literatura é uma rede complexa, com variadas conexões – diretas ou indiretas – entre os pensamentos de diferentes autores, que colaboram para a compreensão do mundo e possibilitam as mais variadas formas de expressão, conferindo sentido à existência dos seres. Enquanto arte comprometida, sobretudo, com a ideia de proporcionar deleite estético e reflexão sobre a condição humana, de atribuir significados à vida e de suscitar questionamentos sobre a atuação das pessoas na sociedade, desempenha um papel fundamental na formação cultural de diversos povos. É uma expressão que se transmite de geração em geração por múltiplos meios, dentre eles o oral e o escrito.

O texto literário, enquanto materialização da literatura, abre nossa visão para outros mundos, permitindo-nos enxergar através dos olhos de outros. Dessa forma, está vinculado à representação da realidade, uma vez que expressa a existência humana como um elemento formador e sensibilizador, ao mesmo tempo que proporciona o prazer estético. A literatura para Antonio Candido (1995, p. 256),

corresponde a uma necessidade universal e deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque, pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos libera do caos e, portanto, nos humaniza. Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade.

Compreendemos, a partir da visão do autor, que a literatura é uma manifestação essencial à humanidade, contribuindo para a construção identitária do sujeito, inclusive relacionada a sentimentos e formas de perceber o mundo. Trata-se, também, de uma construção social e cultural de bastante influência, pois reproduz pensamentos, ideias e comportamentos característicos de determinada época ou autor, inserido em um contexto social. Negar sua influência seria como esfacelar a própria humanidade, um emaranhado de fragmentos desconexos, sem um elemento unificador. Para Candido (2000, p. 74), a literatura constitui um sistema vivo de obras que interagem entre si e com os leitores, em outras palavras, as obras existem plenamente porque são vivenciadas, decifradas e reinterpretadas por aqueles que as leem, o que lhes confere sentido real.

Trata-se de um ato de reciprocidade dinâmica, uma resposta ativa ao texto, pois, como afirma Hans Robert Jauss (1994, p. 25), “a obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador, a cada época um mesmo aspecto. [...] Ela é antes como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura”. Assim, a literatura se constrói em permanente diálogo com o leitor e com o contexto histórico em que é recebida,

reinventando-se a cada nova interpretação, produzindo novas ressonâncias, significados e sentidos, moldados pelas experiências culturais, sociais e individuais do leitor.

Terry Eagleton (2006, p. 9-10) afirma que: “A ‘literatura’ pode ser tanto uma questão daquilo que as pessoas fazem com a escrita como daquilo que a escrita faz com as pessoas”. Aqui, há um destaque da natureza dialética da produção literária, em que se estabelece a literatura como um agente ativo e passivo ao mesmo tempo com a sociedade. Por um lado, ela enfatiza a agência do indivíduo e do grupo (o que as pessoas fazem com a escrita) ao usar a linguagem para criar, satirizar e subverter narrativas. Por outro lado, observamos a linguagem (o que a escrita faz com as pessoas), que molda identidades e percepções, definindo categorias sociais. Essa perspectiva valida a luta pela representação, pois demonstra que alterar a produção literária é fundamental para desestabilizar os estigmas impostos (como o coeficiente simbólico negativo), transformando a realidade social ao redefinir quem pode falar e como essa voz será percebida.

Ana Mariza Ribeiro Filipouski (2005, p. 225), argumenta em seu texto *Para que ler literatura na escola?*, o que o trabalho com a literatura na escola pode proporcionar:

Ao ler literatura e escrever a partir dela, o estudante aprenderá a ler e escrever a existência humana, atribuindo-lhe sentido, reconhecendo-lhe conteúdo e forma individual. Ela manifesta, através de cada escritor, em cada obra ou em cada ato de leitura, múltiplas significações e diversas ordens de significados, mas, acima de tudo, possui uma supersignificação, que se refaz a cada leitura. E não é estática; está em permanente desenvolvimento, no tempo e/ou no espaço.

A pesquisadora aponta a literatura não apenas como objeto de estudo, mas como um processo contínuo de criação e reinterpretação da humanidade, essencial para a formação ética e existencial do estudante e do pesquisador, estabelecendo-a como um instrumento de autoconhecimento e hermenêutica da vida. Reforça que a literatura não é estática, mas manifesta uma multiplicidade de significados, tendo um sentido profundo e universal que se refaz a cada leitura, garantindo a permanente relevância da obra, como no diálogo comparativo entre autores de séculos e contextos distintos. Desse modo, a leitura é um ato contínuo de desenvolvimento no tempo e no espaço, essencial para a formação ética e para a compreensão da complexidade da realidade social. Essa capacidade essencial de humanização e organização, defendida por teóricos como Antonio Candido (1955), Terry Eagleton (2006), Hans Robert Jauss (1994), Ana Mariza Ribeiro Filipouski (2005) aplica-se a todas as formas de escrita literária.

Ao estudarmos autores literários, é imprescindível fazê-lo a partir dos seus contextos históricos e das influências culturais que moldaram suas obras, como afirma Candido (2006, p. 142), “é preciso colocá-los no contexto daquele momento para compreender o sentido da

sua ação”. Essa perspectiva reforça a necessidade de uma abordagem contextualizada das produções literárias, evitando leituras anacrônicas ou desvinculadas da realidade sociocultural dos autores. Gil Vicente, dramaturgo português do século XVI, e Patativa do Assaré, poeta popular cearense do século XX, são exemplos importantes de como a literatura pode ser expressão profunda de um tempo, de um povo e de uma visão de mundo. Suas obras, embora amplamente estudadas, continuam a oferecer novas possibilidades de leitura, interpretação e descobertas, dada a sua riqueza estética, ética e cultural. A análise comparativa entre suas obras, especialmente as que apresentam mulheres como personagens, além de permitir um diálogo entre diferentes tempos e formas literárias, evidencia a representação feminina nas transformações que ocorrem, inevitavelmente, nas sociedades, revelando pontos de semelhanças e diferenças que atravessam séculos de produção artística e literária.

Os autores, que são referências em seus respectivos campos, representam, cada qual em seu tempo e espaço, expressões singulares da arte literária, por isso trazemos como questão de pesquisa: como a mulher é representada por Gil Vicente e Patativa do Assaré em contextos socioculturais tão distantes – corte portuguesa (séc. XVI) e sertão nordestino (séc. XX) – em diferentes expressões (teatro e poema) e quais as semelhanças nas estruturas de dominação enfrentadas? Para responder a essa questão, recorreremos a textos que servirão de fundamentação teórica, tais como: *Alcoviteira e misoginia na literatura ocidental: contribuições ao teatro de Gil Vicente*, de Leicina Alves Xavier Pires (2023); *ENTRE AVE E EVA: as representações do feminino nas peças de Gil Vicente (séculos XV-XVI)* (2018), de Renata de Jesus Aragão Mendes; *Mulher e erotismo na poesia de Patativa do Assaré* (2019), de Maria do Socorro Pinheiro; *Aspectos e impasses da poesia de Patativa do Assaré* (2008), de Cláudio Henrique Sales Andrade; *O segundo sexo* (1980), de Simone de Beauvoir e *Gênero: uma categoria útil de análise histórica* (1990), de Joan Scott.

A principal hipótese é que os autores representam o mundo feminino de sua época, refletindo aspectos culturais e políticos, que mostram mulheres como figuras que desestabilizam a sociedade, mas também as figuras femininas que povoam seus imaginários, variando de criaturas submissas a revolucionárias, de santas a profanas, oferecendo uma gama diversificada de representações. Dessa forma, erigiu-se como tese que as obras convergem na crítica às estruturas de poder, em que a figura feminina atua como agente de desestabilização moral e social em ambos os universos. A escolha dessa temática nasceu da inquietação de que por muito tempo, a representação das mulheres na literatura foi marcada pela exclusão, pela ausência de legitimidade e pela passividade nas narrativas construídas por homens que, muitas vezes, não valorizavam a participação feminina em obras literárias.

No tocante ao trabalho de análise, como metodologia, recorreremos ao procedimento comparativista, a fim de comprovarmos a hipótese de nossa tese, buscando os elementos que fazem representação da figura feminina, analisando nos textos de Gil Vicente *O velho da horta* (1512) e *Farsa de Inês Pereira* (1523) e os poemas de Patativa do Assaré, cujos contextos envolvem mundos femininos: “Chiquita e Mãe Véia”, “A escrava do dinheiro”, “Maria Gulora”, “A festa da Maricota”, “A menina e a cajazeira”, “Carta a Doutora Henriqueta Galeno”, “A menina mendiga”, “Uma mulher ciumenta”, “O café da dona Santa é o melhor do mercado”, “A mulher do cachaceiro só sonha com cachaça” e “Cabôca da minha terra”, da obra *Inspiração nordestina* (2018); assim como os poemas intitulados: “Maria Tetê”, “A morte de Nanã”, “A festa da Maricota”, “Tudinha”, “Mãe Preta”, “Maria de todo jeito”, “Você se lembra? – à minha querida esposa Belinha”, “A muié qui mais amei”, “Dia das mães” e “Proque deixei Zabé”, presentes na obra e *Cante lá que eu canto cá* (2008), além de alguns repetidos do livro acima citado.

Para enriquecer a temática da representação da mulher na literatura, recorreremos às reflexões de Simone de Beauvoir (1980), cujas contribuições são fundamentais para o entendimento das questões de gênero e do movimento feminista. Também buscamos as ideias de Joan Scott (1990), que discute a construção histórica e social do gênero feminino. Além de referências consagradas, essas pensadoras oferecem perspectivas críticas sobre as transformações históricas e sociais que atravessaram os discursos sobre o feminino.

Cada texto literário é, de certa forma, produto de influências socioculturais e, ao interagir com outros textos, assume novas funções, acrescentando camadas de significação que proporcionam ao leitor uma experiência de leitura mais rica e multifacetada. Essas interações textuais revelam a natureza dinâmica da literatura e da cultura como campos em constante diálogo e transformação. Ao examinarmos essas diversas formas de relações entre textos, compreendemos como as produções culturais são construídas coletivamente, como as ideias se propagam, se modificam e como o passado se entrelaça com o presente em cada manifestação artística. Há diferentes tipos de relações intertextuais, como a citação, a paráfrase, a alusão, a sátira, entre outras, que revelam como as obras literárias dialogam entre si, estabelecendo processos contínuos de troca de significados, referências e influências. Essas conexões são fundamentais para a construção de sentido nas produções culturais, pois nenhum texto é concebido isoladamente — ele sempre se insere em um contexto de continuidade, ressignificação e referência a outros textos e contextos. Como afirma Barthes (2004a, p. 64-67),

[...] assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, [...] o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino [...] a obra é um fragmento de substância, ocupa alguma porção do espaço dos livros. Já o texto é um campo metodológico. [...] o texto mantém-se na linguagem: ele só existe tomado num discurso.

O autor oferece uma importante compreensão da literatura como um campo de multiplicidade discursiva e cultural, visto que, em vez de considerar a obra como uma criação isolada, afirma que o texto é como um entrelaçamento de referências, ideias, estilos e símbolos provenientes de diferentes tempos e espaços. Nesse sentido, a noção de intertextualidade se apresenta como central, pois deixa em evidência que todo texto está inevitavelmente em diálogo com outros que o antecederam ou coexistem com ele. Essa perspectiva é fundamental para a análise que propomos nesta tese, uma vez que tanto Gil Vicente quanto Patativa do Assaré elaboram suas representações do feminino a partir de um repertório cultural amplo, dialogando com tradições literárias, religiosas e sociais específicas de suas épocas. Além disso, Barthes descentraliza a figura do autor como a fonte principal da realização do texto, na geração de sentido, ao afirmar que o local de convergência das múltiplas escrituras não é quem escreve, mas sim quem lê. Tal deslocamento conceitual subverte o paradigma clássico da crítica literária, que costumava concentrar-se na intenção autoral como chave interpretativa da obra, ou seja, o significado do texto não se origina de sua criação, mas de sua recepção, residindo no encontro entre o texto e o leitor. Essa concepção permite abordar as obras de Vicente e Patativa sem buscar nelas uma verdade absoluta sobre o papel da mulher, mas sim considerar as múltiplas possibilidades de leitura que emergem das interações com diferentes contextos históricos e culturais. O leitor torna-se, portanto, uma peça ativa no processo de construção de sentido, colaborando para a polissemia e a vitalidade do texto.

A estrutura desta tese está distribuída em cinco capítulos. O primeiro, que corresponde a esta introdução, apresenta uma visão geral sobre a literatura, justificando a escolha do tema, além de um resumo da estrutura do trabalho. No segundo capítulo, explora-se a vida e obra de Gil Vicente, pontuando seu contexto histórico, as características do teatro medieval e seus textos para o teatro. O terceiro é dedicado à história de Antônio Gonçalves da Silva, o Patativa do Assaré, e à análise da poesia matuta, suas características e reflexões presentes nos textos do poeta, apresentando sua obra. O quarto capítulo abordará a representação da mulher na literatura, focando nas obras de Gil Vicente e Patativa do Assaré, analisando tanto os

pontos em que os autores se aproximam quanto os que se distanciam. Esse capítulo será dedicado a discutir as características dos textos dos autores, elucidando as questões levantadas por nossa pesquisa. Finalmente, o quinto capítulo, as considerações finais, resumirá os principais pontos tratados ao longo da tese, apresentando os resultados obtidos e as conclusões. Além disso, traz novos questionamentos e possíveis sugestões de abordagens futuras, refletindo se as hipóteses iniciais foram confirmadas ou refutadas.

2 GIL VICENTE

Reconhecido como um dos maiores dramaturgos da primeira metade do Século XVI europeu, Gil Vicente é considerado por alguns estudiosos como o criador do teatro português, no entanto, essa afirmação é refutada por diversos críticos, sem que isso diminua a relevância e a originalidade de sua obra. Porém, é preciso reconhecer que ele aperfeiçoou, de maneira singular, diversas formas e performances teatrais já existentes em sua época. Nesse sentido, Pere Ferré (2018, p. 98) corrobora: “Gil Vicente, neste domínio, era, como um excelente criador deste período, alguém cuja mestria era consentânea com a capacidade de imitar um estilo herdado, de ampliar uma fonte ou mesmo de a contrafazer”. Aqui, destaca-se uma característica essencial da produção vicentina: sua habilidade singular de dialogar com tradições anteriores, adaptando-as e recriando-as com inventividade, deixando-as atualizadas com seu tempo. Garcia de Resende, um contemporâneo dele e pessoa claramente bem-informada, falando na sua *Miscelânea* das “representações” de mestre Gil, escreve:

Ele foi o que inventou
isto cá e o usou
com mais graça e mais doutrina
posto que João del Enzina
o pastoril começou.
- Trova 186
(RESENDE *apud* TEYSSIER, 1977, p. 27)

De acordo com esse relato em forma de trova, Gil Vicente seria o primeiro autor a representar peças de teatro em Portugal, tendo como inspiração o espanhol Juan del Encina, sem que houvesse, até então, um predecessor em seu país. Diante disso, surgem alguns questionamentos: teria sido Gil Vicente, de fato, o fundador do teatro português? Não existiria em Portugal, antes dele, nenhuma forma de expressão teatral? Assim, historiadores passaram a investigar tudo o que, no Portugal de épocas anteriores, pudesse ser considerado semelhante a representações teatrais. As descobertas estão expostas na obra *O Primitivo Teatro Português* (2000), de Luiz Francisco Rebello, onde afirma que diversas manifestações culturais daquele período podem, sim, ser reconhecidas como formas de teatro.

Gil Vicente foi um teatrólogo atento às formas e discursos em sua época, pois ao se apropriar de elementos do auto religioso, da farsa, da moralidade e do teatro popular, o autor português não apenas perpetua modelos herdados, mas também os transforma, ampliando suas funções expressivas e temáticas. Essa capacidade de imitar, ampliar e até subverter

fontes anteriores demonstra que foi um mestre na arte da criação e recriação, confirmando seu papel como uma das figuras centrais na transição entre a Idade Média e o Renascimento em Portugal. Assim, o autor se firma como um dramaturgo enraizado na tradição, mas ao mesmo tempo inovador, cujas obras refletem a complexidade e o dinamismo de seu tempo.

Ao estudar sobre um autor, torna-se imprescindível considerar seu contexto histórico e as influências que moldaram sua produção literária, corroborando com Candido (2006, p. 142), “é preciso colocá-los no contexto daquele momento para compreender o sentido da sua ação”. Embora haja poucas certezas sobre a vida de Gil Vicente, sua obra foi amplamente investigada sob diversas perspectivas e sua produção é de tal modo rica e universal que permanece aberta a novas interpretações e descobertas, resultado do aprofundamento crítico e da sensibilidade dos pesquisadores. Assim, ainda que esta pesquisa não apresente uma informação inédita, busca-se evidenciar de que maneira Gil Vicente representou a mulher em sua época, por meio das personagens femininas de suas peças, cuja fama ultrapassou os limites geográficos de Portugal, assim como se perpetuou no tempo, alcançando reconhecimento internacional. O teatrólogo escrevia e apresentava suas obras principalmente para a corte portuguesa, em um momento de transição entre a Idade Média e o Renascimento. Suas peças refletem essa mudança de mentalidade e valores, marcada por tensões entre a tradição medieval e os novos ideais humanistas. A sociedade da época era regida por hierarquias rígidas e uma ordem social inflexível, mas começava a dar sinais de transformação e questionava a estrutura vigente. Neste cenário, o autor se destaca como um dos principais representantes da literatura renascentista portuguesa, anterior a Camões, e responsável por incorporar elementos populares à linguagem teatral, exercendo influência duradoura sobre a cultura daquele lugar.

Muitos dados atribuídos à sua vida foram deduzidos ao ler suas obras ou provenientes de investigações posteriores em arquivos históricos. Destacam-se entre os estudiosos de sua trajetória: Brito Rebelo (1830–1920) e Anselmo Braamcamp Freire (1849–1921), cujas pesquisas apontam para uma possível sobreposição de identidades, a do dramaturgo e a de um ourives de prestígio à época. A dúvida persiste se ambos seriam a mesma pessoa, tendo em vista que o nome Gil Vicente também pertence ao autor da célebre custódia do Mosteiro dos Jerónimos, conhecida como *A Custódia de Belém*. Sabe-se que o ourives Gil Vicente concluiu essa obra em 1506, utilizando o ouro enviado pelo rei de Quíloa e trazido por Vasco da Gama após sua segunda viagem à Índia, em 1503. Anos depois, documentos registram sua ligação com a rainha Dona Leonor, irmã de D. Manuel I e viúva de D. João II. Um dos registros mais significativos data de 15 de fevereiro de 1509, em Évora, no qual Gil Vicente é nomeado

“ourives da senhora Rainha minha irmã” e “vedor de todas as obras que mandarmos fazer ou se fizerem d’ouro e prata” (FREIRE, 1944, p. 517). O testamento de D. Manuel, datado de 1517, também reforça essa ligação ao mencionar: “Item mando que se dê ao mosteiro de Nossa Senhora de Belém a custódia que fez Gil Vicente pera a dita casa e a cruz grande que está em meu tesouro que fez o dito Gil Vicente” (id., p. 70, nº 152). O excerto demonstra que o ourives e o teatrólogo têm o mesmo nome.

Outra evidência que fortalece a hipótese de que o ourives e o dramaturgo são a mesma pessoa é um alvará lavrado em Évora, em 4 de fevereiro de 1513, no qual D. Manuel nomeia “Gil Vicente, ourives da rainha minha muito amada e prezada irmã” como “mestre da balança da moeda da cidade de Lisboa” (FREIRE, 1944, p. 517), até que o herdeiro natural do cargo atingisse a idade mínima para assumi-lo. A anotação à margem do documento, escrita por um funcionário da Chancelaria Real, é especialmente relevante para esta pesquisa: “Gil Vicente trovador mestre da balança”. Essa designação é o único registro conhecido que nomeia Gil Vicente simultaneamente como poeta (ou trovador) e ourives, o que oferece uma importante pista sobre a dupla identidade do autor.

Para Anselmo Braamcamp Freire (1944), essa prova é irrefutável e representa o maior achado de toda a sua pesquisa, no entanto, a maior parte dos críticos, embora reconheça a relevância do documento, manifesta certa frustração pelo fato de ele ser único, o que ainda mantém vivas algumas dúvidas sobre a identificação do autor. Trata-se de uma tese plausível, mas que não pode ser considerada definitiva, assim, compreende-se que o debate em torno da identidade de Gil Vicente como ourives e dramaturgo simultaneamente ainda não está encerrado, devendo a pesquisa continuar avançando nesse sentido. Dessa forma, não é possível assumir como verdade absoluta que Gil Vicente tenha exercido ambas as funções, mas tampouco pode-se descartar essa possibilidade. Segundo o genealogista D. António de Lima, o autor seria natural da cidade de Guimarães e, na tentativa de elucidar a questão da data precisa de seu nascimento, estudiosos têm recorrido a indícios presentes em suas próprias obras, como a idade que algumas personagens atribuem a si mesmas em determinadas peças. Há também uma carta redigida por Gil Vicente ao rei, após o terremoto de Santarém, ocorrido em 26 de janeiro de 1531, na qual ele afirma: “(...) assi vezinho da morte como estou” (FERREIRA; SANTIAGO-ALMEIDA, 2016, p. 17). Ainda que essas informações não sejam conclusivas, constituem-se como pontos de apoio importantes para a compreensão de como viveu o autor e para a compreensão da sua escrita.

Em relação à sua vida familiar, Teyssier (1982, p. 10) afirma que

Gil Vicente foi casado duas vezes. Da sua primeira mulher, a quem se atribui, numa hipótese pouco consistente, o nome de Branca Bezerra, teve dois filhos: Gaspar e Belchior Vicente. Gaspar serviu na Índia, donde regressou, provavelmente, em 1518. Exerceu em seguida as funções de “moço da capela real”, tendo sido substituído nesse cargo, depois da sua morte, pelo irmão Belchior. Viúvo, Gil Vicente voltou a casar-se com Melícia Rodrigues, de quem teve três filhos: Paula Vicente, Luís Vicente e Valéria Borges. A partir de 1537 Paula Vicente foi “moça de câmara” da infanta Dona Maria. Juntamente com seu irmão Luís teve papel importante na publicação, em 1562, da Copilação das obras paternas.

Esse trecho sobre a vida pessoal de Gil Vicente revela dados sobre o contexto familiar e cultural em que o autor vivia. A informação de que o dramaturgo foi casado duas vezes e teve filhos que desempenharam funções na corte portuguesa, como um “moço da capela real” e uma “moça de câmara”, evidencia que a família Vicente mantinha vínculos estreitos com o ambiente palaciano — cenário no qual o próprio autor apresentou grande parte de suas peças. Essa proximidade com a nobreza contribuiu para o refinamento de sua linguagem teatral e para a crítica social sofisticada que atravessa sua obra. Além disso, destaca-se a atuação dos filhos Paula e Luís Vicente na preservação e difusão do legado paterno, especialmente com a publicação da compilação das obras de Gil Vicente, em 1562. Essa iniciativa foi fundamental, pois permitiu que sua produção fosse reunida e transmitida às gerações futuras, preservando não apenas o valor literário e histórico de suas peças, mas também o estilo singular do autor, que transitava entre o cômico e o trágico, entre o profano e o religioso, entre outras características.

Portanto, o trecho reforça a ideia de que a trajetória de Gil Vicente não se restringe apenas à sua obra teatral, mas também se prolonga na continuidade de sua memória por meio da atuação de seus descendentes, os quais foram peças importantes no processo de perpetuação literária do autor. Mesmo havendo afirmações sobre parte da vida pessoal de Gil Vicente, também existem várias incógnitas, no excerto acima encontramos mais uma: o nome de sua primeira esposa. Apesar de apoiar sua arte e de apreciar suas obras, não havia interesse evidente da nobreza em registrar quem ele era e como vivia. Outra observação quanto ao que foi escrito é que ele fora funcionário da corte, permanecendo a dúvida quanto a sua função, se era apenas resumida ao entretenimento, se ele receberia salário para escrever e apresentar suas peças ou realmente era o ourives encarregado de muitas joias da nobreza. Estas são questões que não teremos respostas precisas neste momento e que não têm muita relevância para esta tese, visto que buscamos analisar sua obra literária, não sua vida.

A primeira peça conhecida de Gil Vicente, *o Auto da Visitação*, foi recitada em 7 de junho de 1502, no quarto da rainha Dona Maria, na presença de alguns nobres, entre eles a “Rainha Velha”, Dona Leonor. Posteriormente, o autor escreveu outras peças a pedido dessa

rainha, como o *Auto em Pastoril Castelhana* e o *Auto dos Reis Magos*. Também foi para ela que se encenaram, na igreja das Caldas, o *Auto de S. Martinho* (1504), o "*sermão*" de *Abrantes* (1506) e, já em Almada, o *Auto da Índia* (1509). O nome de Dona Leonor também aparece no *Auto da Sibila Cassandra*, representado em sua presença em 1513. Sabe-se ainda que o *Auto da Barca do Inferno* (1517) foi escrito, conforme o próprio autor, "por contemplação da sereníssima e muito católica rainha Dona Lianor". Até aproximadamente o ano de 1518, a produção vicentina esteve sob a proteção e constante presença da monarca, que testemunhou, entre outras apresentações, o *Auto da Alma* (1º de abril de 1518), a *Barca do Purgatório* (no Natal do mesmo ano) e o *Auto dos Quatro Tempos* (anterior a 1521, embora sem data exata). O próprio Gil Vicente confirma esse vínculo no prólogo, redigido em espanhol, da peça *Dom Duardos* (por volta de 1522), quando, dirigindo-se a D. João III, menciona as "comédias, farças y moralidades que he compuesto en servicio de la reina vuestra tía".

Além de atuar como dramaturgo, Vicente trabalhou diretamente para o rei, dessa forma, em 20 e 21 de janeiro de 1521, foi responsável pela organização das festividades que marcaram a chegada a Lisboa da terceira esposa de D. Manuel. No reinado de D. João III, manteve-se como servidor da corte, função que exerceu ao longo de sua carreira, assim, foi funcionário direto da rainha Dona Leonor, de D. Manuel I e, posteriormente, de D. João III, portanto, pode-se afirmar que concebeu sua obra para, com e pela corte. Muitas de suas peças foram compostas por encomenda, destinadas a celebrar ocasiões significativas, como nascimentos, batizados, casamentos, entradas solenes ou festividades religiosas. Ainda que inserido no contexto cortesão, seu teatro também dialogava com as pessoas comuns, sendo apresentado ao povo de sua época e região, assim, suas peças alcançaram um público mais amplo.

2. 1 O teatro medieval

A Idade Média, que se estendeu da queda do Império Romano do Ocidente (século V) até o século XV da Era Cristã, foi um período extenso no qual coexistiram, no continente europeu, três grandes tradições culturais: a bizantina, a árabe e a cristã. Nesse contexto histórico e geográfico diversificado, ao tratar especificamente do desenvolvimento do teatro medieval, a delimitação geográfica da análise se concentra nos países vinculados ao universo da Europa Feudal. É nessa esfera cultural e política — abrangendo nações como Alemanha, Bélgica, Espanha, França, Holanda, Itália, Inglaterra, Portugal e Suíça — que o teatro

medieval se desenvolveu de maneira mais significativa e estruturada. O teatro medieval perdurou por cerca de mil anos e, para fins de análise histórica e estética, é comumente subdividido em duas fases: a Alta Idade Média e a Baixa Idade Média. A presente tese se concentra na segunda fase, mais próxima da produção vicentina, marcada por transformações culturais que favorecem o surgimento de um teatro mais elaborado, acessível e popular. Nesse contexto, destaca-se a existência de duas vertentes principais: o teatro religioso e o teatro profano. Entre suas características, destacam-se: a narração da história sagrada, desde a criação do mundo até o juízo final; a presença de um narrador que conduz a trama; a não observância das unidades clássicas de lugar, tempo e ação; a mistura de tons e estilos, com fusões entre elementos trágicos e cômicos; a adoção da língua vernácula; o envolvimento comunitário na produção e na fruição dos espetáculos; e a apresentação em espaços abertos, com duração que podia se estender por três ou quatro dias consecutivos.

Durante muito tempo, o teatro foi rechaçado pela Igreja, visto como herança da cultura pagã. Contudo, na Baixa Idade Média, houve uma reaproximação entre Igreja e teatro, especialmente como instrumento pedagógico e catequético. A maioria da população era analfabeta e, por meio das encenações dramáticas, tornava-se possível instruir os fiéis nas verdades da fé cristã de maneira visual e impactante. O teatro religioso ou litúrgico antecede o teatro profano e subdivide-se em três formas principais: o mistério – que consistia em encenações ligadas ao calendário religioso e, inicialmente, abordava os mistérios dos sacramentos, depois passou a dramatizar episódios bíblicos e vidas de santos, com o objetivo de transmitir de forma didática os dogmas da fé cristã; o milagre – que possuía estrutura mais breve e centrava-se nas lendas e narrativas piedosas relacionadas à intervenção divina ou à mediação de santos, especialmente Nossa Senhora, cujo enredo geralmente apresentava personagens comuns em situações dramáticas que encontravam redenção por meio da fé e do arrependimento; a moralidade - surgida na Baixa Idade Média, tratava-se de um gênero alegórico, cujos personagens representavam conceitos abstratos, como a Morte, o Bem, o Mal, a Caridade, a Vaidade, entre outros, cuja intenção era oferecer ensinamentos ético-religiosos, explorando dilemas morais do ser humano em sua jornada espiritual.

O teatro profano, por sua vez, surgiu a partir do século XIII, e floresceu nas praças públicas e feiras populares. Era marcado pelo humor e pela sátira, sendo protagonizado por jograis, que misturavam canto, mímica, narração e dramatização de tipos sociais caricaturais como o avaro, o bêbado, o tolo e o clérigo corrupto. Dentre as principais formas do teatro profano, destacam-se: a farsa - gênero dramático cômico que retrata, de forma exagerada e burlesca, situações do cotidiano, caracterizando-se pelo ritmo ágil, pelos mal-entendidos

sucessivos e pela crítica direta a comportamentos e instituições, cujos personagens geralmente são tipos sociais fixos, como patrões, criados, esposas, amantes ou figuras da nascente burguesia urbana; a *sottie* - originária da França medieval, é uma peça breve com personagens representados por bobos ou loucos, figuras simbólicas que, sob a aparência da loucura, podiam dizer verdades incômodas e criticar as autoridades eclesiásticas ou civis, nas quais o figurino era característico e suas apresentações combinavam acrobacia, sátira e crítica social; o *entremez* - expressão cênica breve, apresentada entre os atos das peças longas ou durante banquetes e festas, na Espanha do século XVI, esse termo designava uma forma dramática popular ou palaciana, de um só ato, que abordava de maneira cômica o cotidiano, quase sempre finalizando com um número musical.

O teatro medieval, portanto, configura-se como um espaço de articulação vital, em que a doutrina religiosa, por meio dos autos e mistérios, se encontrava com a comicidade popular, através das farsas e momos, e a incipiente crítica social, desempenhando um papel fundamental na formação da cultura europeia. Foi no final desse extenso período, durante o Humanismo (fase de transição entre o Medieval e o Renascimento), e nesse contexto de efervescência cultural e social, que surgiu o dramaturgo Gil Vicente. Sua obra notável soube dialogar magistralmente com as tradições do teatro religioso e profano, utilizando a sátira para expor os vícios da sociedade cortesã, do clero e da burguesia emergente. Ao fundir essas tradições e tipificar a sociedade portuguesa, Gil Vicente não apenas criou uma síntese original, mas também estabeleceu as bases de uma dramaturgia nacional, marcando, assim, o início do teatro moderno em Portugal. Essa dramaturgia, essencialmente didática e moral, serviu como um espelho crítico da sociedade, expondo, através da sátira e do riso, as contradições, vícios e hipocrisias dos diversos estratos sociais da corte e do povo.

2.2 O texto teatral vicentino

O teatro de Gil Vicente, como dito na seção anterior, surgiu e se expandiu historicamente em um período de transição, quando as estruturas da Época Medieval estavam definindo e iniciava o fortalecimento das transformações que viriam a constituir o Renascimento. Uma obra que representa bem essa parte da História é o *Auto da Barca do Inferno*, em que as personagens são representações de determinada classe, carregadas de significações, que não são meramente dramatizações. Essa significação vai além da usual e objetiva convencer e alertar, com seu tom moralizante, o(a) leitor(a)/expectador(a), o que era

comum na Idade Média pela literatura sacra ou litúrgica, que pode ser visto no trecho a seguir:

FIDALGO Que me leixeis embarcar.
 Sou fidalgo de solar,
 é bem que me recolhais.
 ANJO Não se embarca tirania
 neste batel divinal.
 FIDALGO Não sei porque haveis por mal
 que entre a minha senhoria...
 ANJO Pera vossa fantasia
 mui estreita é esta barca.
 FIDALGO Pera senhor de tal marca
 nom há aqui mais cortesia?
 (VICENTE, 2010, p. 27)

O diálogo entre o Fidalgo e o Anjo expõe de forma satírica a presunção da nobreza, que, acostumada aos privilégios terrenos, acredita que sua posição social seja suficiente para garantir-lhe um lugar no paraíso, revelando a crítica social e moral que permeia a peça. A fala inicial do personagem — “Sou fidalgo de solar, é bem que me recolhais” — evidencia o apego à linhagem e ao *status* como critérios de mérito, demonstrando sua alienação em relação aos valores espirituais e éticos. A resposta do Anjo — “Não se embarca tirania neste batel divinal” — é contundente: desautoriza a autoridade da “senhoria” e recusa qualquer submissão à tirania, termo aqui associado ao uso do poder com injustiça e arrogância. A barca celeste, símbolo do julgamento divino e da verdadeira justiça, não se curva às hierarquias humanas nem aos títulos de nobreza.

A continuação do embate reforça o tom irônico e crítico: o Fidalgo não compreende a recusa, indaga “não há aqui mais cortesia?”, mantendo a expectativa de ser tratado com deferência. O Anjo, no entanto, responde com firmeza: “Pera vossa fantasia / mui estreita é esta barca”, desmontando a ilusão do Fidalgo e revelando que sua visão de mundo — centrada em privilégios e aparências — é incompatível com os critérios da barca divina, onde o julgamento se baseia em virtude, não em vaidade ou poder.

Essa passagem sintetiza o caráter pedagógico e crítico da dramaturgia vicentina, na medida em que confronta o público com a inversão de valores: aquilo que é admirado e respeitado na sociedade humana (a nobreza de sangue, a posição social) torna-se irrelevante — ou até condenável — diante da justiça divina. O autor expõe, assim, a hipocrisia das elites, o esvaziamento ético das hierarquias sociais e a necessidade de verdadeira humildade e retidão moral. Antônio José Saraiva e Óscar Lopes (1955) constataam na obra *História da*

Literatura Portuguesa, que Gil Vicente era um autor palaciano, mas também popular e sua obra foi bastante divulgada para além da Corte:

Ainda que representado nos salões do Paço, Gil Vicente fez sentir a sua influência num círculo muito mais amplo que o da Corte. As suas peças, como vimos, corriam impressas pelo autor, em folhetos de cordel, e a sua Compilação de 1562 contava sem dúvida com um grande apreço público. É certo, portanto, que se popularizaram; não se deve excluir a hipótese de terem sido representadas também fora do Paço (hipótese perfeitamente viável, visto que o texto impresso estava ao alcance de muitos). (SARAIVA & LOPES, 1955, p. 223)

Com efeito, há a evidência de um aspecto crucial da obra vicentina: sua capacidade de transcender os limites da Corte e alcançar um público mais amplo. Ainda que Gil Vicente tenha produzido seu teatro, em grande parte, sob encomenda e para o cerimonial palaciano, sua linguagem acessível, as temáticas universais e os tipos populares que compõem seus enredos conferiram às peças uma ressonância que ultrapassava o espaço aristocrático. A popularização dos textos vicentinos por meio de folhetos de cordel é um indicativo claro de que o autor dialogava não apenas com os nobres, mas com o povo, refletindo suas angústias, vícios, esperanças e religiosidades. Essa circulação impressa permitiu que suas obras fossem conhecidas e lidas (ou ouvidas, por meio de leitura pública) em contextos diversos — tanto nas vilas e burgos quanto nas feiras e confrarias. O teatro vicentino, portanto, ainda que institucionalizado na Corte, possui uma forte dimensão popular.

Além disso, a hipótese levantada pelos autores sobre possíveis encenações fora do Paço é bastante plausível, sobretudo quando se considera a estrutura cênica simples dos autos e farsas vicentinas, que permitia sua adaptação a espaços não convencionais. A oralidade predominante, o apelo visual e o humor presente nas críticas sociais e morais reforçam o caráter performático e acessível de suas obras. Assim, esse alcance extra palaciano reforça a relevância de Gil Vicente como uma ponte entre o teatro medieval e o renascentista, entre o culto e o popular, entre a tradição religiosa e a crítica social. Sua dramaturgia, embora nascida sob o patrocínio régio, encontrou eco no cotidiano do povo, o que contribuiu decisivamente para a consolidação de sua importância na história da literatura e do teatro em língua portuguesa.

Ao traçar um paralelo com a contemporaneidade, é possível observar que, assim como nós, os indivíduos do século XV também vivenciaram transformações intensas e aceleradas, que dificultavam a adaptação no mesmo ritmo em que os acontecimentos se sucediam. Naturalmente, a produção literária de Gil Vicente foi profundamente influenciada por esse contexto de transição, visto que o século XV europeu é o período de passagem entre o final da

Idade Média e o início do Renascimento, momento em que se consolidaram importantes avanços tecnológicos, sociais e culturais que projetariam algumas nações europeias como potências globais nos séculos seguintes. No campo religioso, esse período foi marcado pelo enfraquecimento da autoridade da Igreja Católica, como exemplifica o Grande Cisma do Ocidente, que fragmentou o papado por várias décadas e só foi solucionado com o Concílio de Constança. Somam-se a isso o surgimento de movimentos reformistas, como o hussitismo¹, que prepararam o terreno para a Reforma Protestante no século XVI.

Portugal, por sua vez, reunia condições estratégicas e geográficas favoráveis para protagonizar os chamados “descobrimentos”. Localizado no extremo ocidente da Europa, o país situava-se no caminho das principais rotas comerciais marítimas e mantinha contato com povos culturalmente avançados. O reino português assumiria, assim, um papel decisivo na formação da Europa Moderna, mesmo enfrentando desafios significativos durante a expansão ultramarina, ou seja, a experiência marítima dos portugueses já era vasta. Eles conheciam diferentes tipos de embarcações — das galés mediterrânicas aos navios do Mar do Norte — e, com forte influência árabe, aprimoraram o modelo da caravela, uma embarcação leve, ágil e com velas latinas que permitiam navegar contra o vento. Para viabilizar as longas viagens oceânicas, especialmente em direção ao sul do Cabo Bojador², era necessário dominar técnicas de navegação baseadas na observação astronômica, utilizando instrumentos como a bússola, o astrolábio, o quadrante e as cartas-portulano.

Segundo Geraldo Augusto Fernandes (2019, p. 102), “o fluxo migratório se dá pela ocupação dos espaços desertos ou ocupados e pela intervenção no comércio, pelo estabelecimento de feitorias e fortalezas, instrumentos de controle dos colonizadores”. Dessa forma, os territórios ainda não ocupados passaram a ser disputados e apropriados por forças colonizadoras. Essa expansão territorial implicou profundas transformações geográficas, históricas e culturais, refletidas também na literatura da época, que passou a incorporar novas visões de mundo, influenciadas por esses deslocamentos e pelos impactos das relações comerciais e das mudanças infraestruturais. Os descobridores portugueses eram nomeados capitães-donatários, responsáveis por povoar, defender e desenvolver os territórios em nome do reino. Exercendo jurisdição delegada, atuavam sob autoridade do infante D. Henrique, que recebeu, em setembro de 1433, a carta de doação do rei D. Duarte. A conquista de Ceuta, em

¹ Inspirado pelas ideias do reformador tcheco Jan Hus, o movimento criticava os abusos da Igreja e defendia reformas religiosas e sociais. Antecipou aspectos da Reforma Protestante do século XVI.

² Localizado no litoral do atual Saara Ocidental, no noroeste da África. Durante a Idade Média, era temido pelos navegadores europeus, que acreditavam ser impossível ultrapassá-lo devido às suas correntes perigosas e às lendas que cercavam a região.

1415, é considerada um marco fundamental da história portuguesa, por representar o primeiro passo da expansão fora do território europeu. Pouco tempo depois, D. João I promoveu expedições a Granada, Gibraltar e ao norte da África, consolidando a presença lusitana no espaço atlântico.

Compreender esse contexto político e social português é essencial para interpretar as escolhas estéticas e temáticas de Gil Vicente, pois o teatrólogo criava em um período de crise econômica e social, marcado por forte inflação e crescente insatisfação dos grupos agrários. Havia um cenário de instabilidade, transição e reorganização social que permeia as obras vicentinas, cuja escrita captava com olhar crítico e satírico, os conflitos e as contradições de sua época. Por exemplo, embora houvesse estabilidade com o reino de Castela, persistia o ressentimento em relação à origem ilegítima da dinastia de Avis, instaurada com D. João I. Com textos que evidenciavam Portugal e suas conquistas, Gil Vicente não escapou da crítica e censura da época, como aconteceu com a Censura Inquisitorial, que se iniciou naquele país em 1536. O cardeal-infante D. Henrique, proibiu em 1551, as seguintes peças: *o auto de Dom Duardos*, *o auto da Lusitânia*, *o auto de Pedreanes*, *o auto do Jubileu de Amores*, *o auto da Aderência do Paço*, *o auto da Vida do Paço* e *o Auto dos Físicos*. Estas peças tinham sido publicadas na forma de folhetos e três delas foram excluídas a ponto de nenhum exemplar chegar aos nossos dias. Foi o caso de *Jubileu de Amores*, representado em 21 de dezembro de 1531 em Bruxelas, na residência do embaixador português D. Pedro de Mascarenhas, da *Aderência do Paço* e da *Vida do Paço*.

Para Candido (2006, p. 58), as obras literárias

Não podem ser desligadas do contexto, — isto é, da pessoa que as interpreta, do ato de interpretar e, sobretudo, da situação de vida e de convivência, em função das quais foram elaboradas e são executadas. Feitas para serem incorporadas imediatamente à experiência do grupo, à sua visão do mundo e da sociedade, pouco significam separadas da circunstância, pois, sendo palavra atuante, são menos e mais do que um registro a ser animado pelo deciframento de um leitor solitário.

Evidencia-se, assim, o caráter essencialmente contextual e performativo da palavra teatral, destacando que o sentido das peças não reside apenas no texto escrito, mas se atualiza e se concretiza no momento da encenação, na relação entre intérprete, público e realidade sociocultural em que estão inseridos. Em termos acadêmicos, essa perspectiva se alinha a uma abordagem sociológica e hermenêutica do teatro, que compreende a obra artística como um ato de comunicação inserido num sistema cultural dinâmico. Ao afirmar que as palavras são “feitas para serem incorporadas imediatamente à experiência do grupo”, o autor propõe uma leitura que aproxima o teatro da oralidade comunitária e da coletividade, rompendo com a

ideia de que a obra dramática possa ser plenamente compreendida no isolamento da leitura individual. Essa visão ecoa o pensamento de Paul Zumthor, para quem a performance é o espaço vital onde a literatura oral (e por extensão o teatro) ganha vida, pois o texto dramático, sobretudo na tradição vicentina, não se esgota na sua materialidade escrita, mas se realiza na encenação, na presença, no gesto e na voz. Além disso, somos convidados a refletir sobre o papel da recepção teatral e da função social da arte nos conflitos sociais e na religiosidade popular de seu tempo.

As peças de Gil Vicente atuam como espelhos e críticas da sociedade quinhentista portuguesa, sendo ao mesmo tempo entretenimento e instrumento pedagógico-moralizante. Por isso, separá-las de suas circunstâncias de produção e recepção esvaziaria parte significativa de seu valor simbólico, ético e estético. Assim, podemos concluir que a teatralidade vicentina, para além do texto, reside naquilo que Raymond Williams chamaria de estrutura de sentimento — uma forma coletiva de perceber, reagir e se expressar, que só pode ser verdadeiramente compreendida quando considerada dentro da sua prática social vivida. Para o sociólogo, é impossível dissociar os textos literários do contexto em que são produzidos e por onde circulam, assim como não se pode desligar das pessoas que os leem, pois ao fazerem suas interpretações e agirem a partir da reflexão das suas mensagens, dão a sentença se estão de acordo com o meio social e se os representam. Sem todo esse trâmite, acabam ficando sem sentido, sem significância, pois o texto é escrito para um público que vai ler, não somente para quem escreve.

Por meio dos textos vicentinos, chega até nós, na atualidade, um retrato expressivo da sociedade portuguesa quinhentista, marcada pela tensão entre o desejo de integrar-se ao progresso da humanidade e o temor diante do desconhecido. Assim como ocorre atualmente, percebe-se, nas obras de Gil Vicente, que o contraste entre diferentes formas de vida gerava insegurança, angústia, uma ânsia por viver de forma intensa, a supervalorização dos bens materiais e o relaxamento dos costumes. Nesse sentido, é possível estabelecer paralelos entre os temores vivenciados pela sociedade contemporânea — como a possibilidade de um colapso digital, o risco de guerras tecnológicas e nucleares ou a exploração espacial — e os receios que assombravam os homens dos séculos XIV e XV, diante do uso da pólvora e das grandes navegações.

Assim, o teatro vicentino não se limita à função de entreter a corte de seu tempo: ele documenta, de forma crítica e abundante, as transformações sociais e até mesmo psicológicas experimentadas pelo povo português, pressionado pelo intenso choque de culturas que marcou aquele período. A escrita de Gil Vicente revela-se, portanto, uma testemunha fiel de um

momento histórico de ampla repercussão mundial, com a capacidade de colocar o público atual diante de problemáticas que continuam ressoando. Seus tipos sociais, embora apresentados sob diferentes roupagens, acabam por representar de modo atemporal as inquietações humanas, ainda presentes nas sociedades contemporâneas. Um gênero teatral que o autor muito se utilizou para apresentar suas encenações foi a farsa que, para Márcio Muniz (2014, p. 31-32):

marcas genológicas de um dos gêneros dramáticos mais profícuos à época, a Farsa, gênero de gosto mais popular, ágil e rápido, alimentado pelo cômico, pela novidade e pelo linguajar e acontecimentos da rua e das praças; provas da permanência das resistências sociais dos ‘praguentos’ aos gêneros literários/dramáticos de extração popular; a relação necessária de cortejamento entre artistas e mecenas; a presença de autores clássicos como autoridades mesmo no âmbito da literatura farsesca; entre outras questões.

A farsa, segundo o autor, foi um dos gêneros teatrais mais difundidos no período de produção de Gil Vicente, pois era amplamente apreciada pelo público. Suas encenações eram marcadas por dinamismo, agilidade e ritmo acelerado, incorporando elementos de comicidade, humor, sátira e ironia. Além disso, apresentava uma linguagem popular e abordava temas contemporâneos à época, o que a aproximava da estrutura e da função de uma crônica. Considerando o contexto em que viveu e a maneira como produziu seus textos, Gil Vicente insere-se no Humanismo português — movimento artístico e filosófico que surgiu no século XIV, na Itália, e que marca uma fase de transição entre a Idade Média e o Renascimento. Muniz reforça a centralidade da farsa como um dos gêneros dramáticos mais expressivos e populares no repertório de Gil Vicente, tratando-se de um gênero que rompe com a solenidade do teatro religioso e se volta para o cotidiano, alimentando-se do riso e da sátira como mecanismos de crítica social. Ao incorporar o linguajar popular, os acontecimentos das ruas e o humor burlesco, democratiza a cena teatral, aproximando-se dos anseios e inquietações do povo. Além disso, a menção às "resistências sociais dos ‘praguentos’" (isto é, os moralistas ou críticos conservadores da época) evidencia a tensão entre a arte popular e os padrões eruditos, o que aponta para o caráter subversivo da farsa, capaz de incomodar estruturas sociais rígidas e hierarquizadas. Esse conflito revela o poder da arte de questionar, ridicularizar e expor as contradições da sociedade, tornando-se um instrumento de resistência simbólica.

O pesquisador também destaca a relação entre artistas e mecenas, algo recorrente no teatro renascentista. Ainda que voltado ao gosto popular, o teatro vicentino não se descolava completamente das elites, sendo muitas vezes encenado nos salões da corte. Essa dualidade, ou mesmo ambivalência, conferia ao autor uma posição delicada: ao mesmo tempo em que dependia da proteção de figuras poderosas, também utilizava a comédia como uma forma de

expor os vícios e os desvios dessas mesmas elites. Por fim, a referência aos "autores clássicos como autoridades" mesmo no âmbito da farsa mostra como a tradição clássica permeava a criação artística da época, ainda que adaptada aos moldes populares. Vicente dialoga com a cultura letrada e com a tradição greco-latina, mas traduz essas influências para a linguagem do povo, operando uma síntese entre o erudito e o popular que marca a originalidade de sua obra. Dessa forma, a farsa, longe de ser um mero entretenimento ligeiro, revela-se um campo estético e ideológico de grande complexidade, servindo a Gil Vicente como ferramenta de denúncia, reflexão e transformação social, por meio do riso e da paródia.

O autor é visto também como produtor de cordel, como podemos constatar a seguir através da explanação de Carlos Nogueira (2012, p. 205)

os elementos mais antigos de que dispomos sobre a evolução histórica da literatura de cordel portuguesa ligam-se à obra de Gil Vicente. Embora as peças deste dramaturgo não se destinassem prioritariamente à circulação em folhetos — mas à representação na corte e em locais públicos, onde uma população mais diversificada poderia assistir a essa produção —, a verdade é que sob essa forma circularam abundantemente, reproduzidas com extremada fidelidade ou modificadas ao longo de várias edições, mesmo após a publicação da *Compilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, em 1562.

Nesse sentido, destaca-se a estreita relação entre a obra de Gil Vicente e a tradição da literatura de cordel portuguesa, revelando como o teatro vicentino transcendeu os espaços elitizados da corte e alcançou uma ampla recepção popular. Embora as peças vicentinas tenham sido originalmente escritas para representação, especialmente em contextos palacianos ou festividades públicas, elas encontraram nova forma de difusão através dos folhetos impressos — prática que antecipa o que viria a ser a literatura de cordel propriamente dita. Essa transposição do teatro oral e encenado para o suporte impresso revela, de maneira contundente, a força comunicativa da obra de Gil Vicente e seu apelo junto a diferentes segmentos sociais. O fato de suas peças terem circulado abundantemente em forma de folhetos — muitas vezes com alterações para adaptar-se aos gostos ou costumes de diferentes públicos — atesta não apenas a popularidade do autor, mas também a plasticidade de sua dramaturgia, que dialogava com a cultura popular, com os ritmos da oralidade e com os temas do cotidiano.

A perenidade e a relevância da crítica vicentina são inegavelmente reafirmadas pelas adaptações contemporâneas, notadamente aquelas inseridas no domínio da literatura de cordel. Nesse sentido, as versões em cordel de *Auto da Barca do Inferno* (2020) e *O Pranto de Maria Parda* (2021), realizadas por Stélio Torquato de Lima, constituem um eixo analítico importante para esta pesquisa. Tais transposições literárias demonstram um movimento consciente de resgate da matriz oral e performática do teatro quinhentista, traduzindo o moralismo medieval e a sátira social de Gil Vicente para a linguagem popular, métrica e

rítmica do sertão. Ao adaptar as obras de Vicente para o cordel, o autor não apenas atualiza o cânone, mas também mitiga a distância entre o registro erudito e o popular, ao mesmo tempo em que amplifica a voz de figuras femininas como Brízida Vaz e Maria Parda. A análise dessas adaptações se mostra, portanto, crucial para evidenciar a universalidade dos temas vicentinos e a capacidade do cordel em funcionar como um veículo democrático de crítica e de reflexão sobre a condição humana e a estrutura social, em plena consonância com os objetivos desta tese.

Além disso, esse processo de transmissão e circulação amplia o entendimento de Gil Vicente como um autor que, inscrito no Humanismo português, soube captar e traduzir as vozes, os conflitos e os costumes do povo, oferecendo-lhes espelho e crítica. O teatro vicentino, portanto, contribui decisivamente para a gênese da literatura de cordel ao oferecer não só conteúdo, mas também uma forma híbrida entre o erudito e o popular, o performático e o impresso, o sagrado e o profano. É evidente a estreita relação entre a escrita de Gil Vicente e a literatura de cordel, pois ainda hoje são encontrados textos que estabelecem esse vínculo com o gênero, como *Gil Vicente em Cordel*, de Paulo Barja; *A importância do cordel na comunicação*, de João Batista Melo; ou ainda a versão em cordel da peça *Auto da Barca do Inferno*, adaptada por Fernando Nicarágua e disponível on-line.

Gil Vicente retrata, em suas obras, uma sociedade em processo de decadência, evidenciando, por meio de suas personagens, costumes e aspectos característicos, o movimento de declínio daqueles que, outrora pertencentes à nobreza e à riqueza, viam-se mergulhados na pobreza. Para Candido (2006, p. 60):

Aí, o trabalho artístico sobre a palavra — isto é, a composição — adquire tal requinte, que mesmo quando a obra é escrita para ser executada (é o caso das peças de teatro), ela adquire a singularidade e a aparência de coisa incondicionada, peculiar aos textos literários propriamente ditos.

O pesquisador destaca o trabalho artístico sobre a palavra no teatro vicentino, enfatizando o refinamento da composição textual das personagens. Ainda que as peças tenham sido criadas para a encenação, a força expressiva e a elaboração literária conferem-lhes uma singularidade própria, que ultrapassa os limites da oralidade e da performance. A obra, assim, assume características de permanência e autenticidade, preservando-se em sua forma original mesmo diante de diferentes montagens. Além disso, o autor sugere que, embora se aproxime de elementos populares, a escrita de Gil Vicente atinge um nível estético elevado, digno de ser reconhecido como literatura de valor artístico e não como simples expressão popular ou desprovida de sofisticação formal.

No teatro vicentino, destaca-se a figura do escudeiro como um dos tipos sociais que melhor representa a mudança de valores da época. Trata-se de homens do povo que, por feitos guerreiros e por sua proximidade com a nobreza, viviam sustentados pela dignidade de um passado recente, sendo retratados como uma classe em decadência. Um exemplo significativo é o personagem Ayres Rosado, da farsa *Quem tem farelos?*, que imita os comportamentos típicos da nobreza: mantém empregados, toca viola e compõe versos palacianos para suas amadas. No entanto, por considerar o trabalho algo indigno, não possui rendimentos para sustentar a aparência de cavaleiro que pretende ostentar. Sem recursos para comprar roupas novas ou pagar seus criados, torna-se uma figura deslocada da realidade, presa à tentativa frustrada de afirmar sua suposta nobreza, valentia e imponência. Ele vive, assim, de forma artificial, tentando encenar um papel tradicional cujas bases já não se sustentam no novo contexto social. Incapaz de se adaptar às exigências da realidade, entra em crise e faz concessões de ordem moral. Enquanto se apresenta como bravo cavaleiro, revela-se, na verdade, covarde e sem dignidade, afastando-se do tipo idealizado e tornando-se alvo de ridicularização.

Em contraposição a essa figura decadente, observa-se a ascensão da burguesia, que conquista posições privilegiadas na estrutura social por meio do capital acumulado com o trabalho. Viver de rendas passa a ser privilégio de poucos, e até mesmo a nobreza busca inserção nas ocupações administrativas como forma de subsistência. O nobre decadente, símbolo de uma classe em vias de desaparecimento, encontra-se desajustado e busca no sonho uma reconciliação com a realidade. Esse é o caso de Brás da Mata, da *Farsa de Inês Pereira*, que idealiza conquistas guerreiras como meio de alcançar a tão desejada elevação social. Contudo, frustra Inês, a quem cortejava com delicadeza, mas que, após o casamento, se decepciona amargamente com sua verdadeira natureza e deixa escapar a queixa:

"Cuidei que fossem cavaleiros
Fidalgos e escudeiros,
Não cheios de desvários,
E em suas casas macios,
E na guerra lastimeiros".

Fonte: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000111.pdf>, acessado em 24 nov 2022

A citação revela a profunda ironia presente na obra vicentina, especialmente na *Farsa de Inês Pereira*, peça em que se desmascara o ideal cavaleiresco outrora associado à bravura, à honra e ao heroísmo. A fala da jovem evidencia a decepção diante da realidade dos cavaleiros e fidalgos, cujas atitudes contrastam fortemente com a imagem idealizada que se

esperava deles. A figura do escudeiro ou fidalgo aparece aqui como objeto de crítica: são homens tomados por desvarios (desatino, falta de juízo), afáveis apenas em seus lares (o que sugere hipocrisia ou comportamento interesseiro) e frágeis no campo de batalha, onde deveriam demonstrar coragem. Ao expor a contradição entre a aparência e a essência dessas figuras sociais, Gil Vicente desmonta o ideal aristocrático e moralizante, alinhando-se a uma visão crítica que antecipa o espírito racional e questionador do Renascimento.

Além disso, ao dar voz a uma personagem que denuncia essa discrepância, o autor denuncia, com comicidade e ironia, os vícios de uma elite em decadência. Assim, a estrofe carrega uma dupla função: cômica e moralizante, típica da dramaturgia vicentina. O trecho acima mostra Inês desiludida, cantando sozinha em seu labor caseiro, por desejar se casar com um cavaleiro nobre, educado e rico, mas acaba se casando com um escudeiro pobre, que a maltrata em todos os sentidos. Esse lamento não é tão somente por causa do esposo que escolheu mal, mas também porque deixou de se casar com um homem rico, que a tratava muito bem, mas foi recusado porque tinha modos e hábitos grosseiros, rudes e simples. Ainda há o exemplo de um escudeiro decadente na obra de Gil Vicente, na peça *O Juiz da Beira*, cuja pobreza é tão evidente que para pagar a uma alcoviteira, foi obrigado a vender uma viola, um gibão e um par de botas.

Outro personagem marcante no teatro vicentino é o camponês. Com notável sensibilidade e perspicácia, o dramaturgo português apresenta a situação do trabalhador rural no contexto de um Portugal voltado para as grandes navegações. Nesse cenário, a corte canaliza seus recursos para as empresas marítimas, negligenciando o campo. Essa atitude evidencia que o olhar do poder se concentra nos centros urbanos, então em ascensão, onde o capital — novo soberano — começa a ditar as regras sociais e econômicas. Como consequência, intensifica-se o abismo entre a cidade e as regiões rurais. O camponês, nesse novo arranjo, torna-se uma das principais vítimas. Muitos abandonam suas terras e migram em busca de melhores condições nos centros de poder; no entanto, sem a devida qualificação, acabam marginalizados.

Nas obras vicentinas, figuras como Aparição e Ordonho, da *Farsa Quem Tem Farelos?*, ilustram esse quadro. Desiludidos com suas expectativas de ascensão, criticam seus senhores e expõem a miséria em que vivem. Diante das dificuldades, revelam-se desleais, oportunistas, bajuladores — traços que denunciam a falta de valores firmes, moldados pela necessidade de sobrevivência. Contudo, também aparecem em sua dramaturgia camponeses que resistem à corrupção de seus princípios. Esses personagens, apesar da pobreza, preservam sua dignidade, são honestos, perspicazes e conscientes da origem de suas dificuldades. Recusam-se a se

humilhar, pois sabem que não são culpados pela sua condição social. Um exemplo eloquente é João Murtinheira, o lavrador de *Romagem dos Agravados*, que trabalha até a exaustão, sem tempo sequer para enxugar o suor do rosto. Apesar do esforço, vê o fruto de seu trabalho ser subtraído por cobradores de impostos ou religiosos, sentindo-se perseguido até por Deus, que envia intempéries em momentos inoportunos. Outro exemplo comovente é o lavrador do *Auto da Barca do Purgatório*, figura patética e pungente, cuja voz ressoa em tom de denúncia.

De forma geral, Gil Vicente promove um trabalho de equilíbrio dramático, alimentando a narrativa com pequenas intrigas e articulando elementos cômicos, grotescos e burlescos em um mesmo espaço discursivo. Em suas peças, vícios e virtudes são postos em cena para revelar, com ironia e crítica, os conflitos de sua sociedade. Cabe aos leitores e espectadores, interrogar a linguagem, as ironias e as representações que envolvem suas personagens — religiosas ou não — e perceber nelas um propósito pedagógico: provocar reflexão e transmitir ensinamentos morais. O teatro vicentino, portanto, revela os males sociais que corroem a convivência coletiva e propõe uma espécie de justiça simbólica. Por meio de personagens ambíguos, frequentemente movidos pelo desejo de ascensão, mesmo que à custa do outro, o teatrólogo denuncia o abandono das camadas populares pelo poder instituído e a ausência de amparo das classes privilegiadas.

Nesse sentido, sua obra cumpre, com maestria, o que Antonio Candido (2006, p. 19) define como a “função social do escritor, procurando relacionar a sua posição com a natureza da sua produção e ambas com a organização da sociedade”, em que se destaca a responsabilidade do autor enquanto sujeito inserido em um contexto histórico e social. Ao propor a relação entre a posição do escritor, a natureza da obra e a organização da sociedade, o crítico evidencia que a literatura não se dá em um vácuo, mas surge como produto e reflexo de uma realidade. Assim, o texto literário pode se tornar instrumento de denúncia, reflexão e transformação social, revelando contradições, desigualdades e valores que moldam a convivência humana. Essa perspectiva amplia o papel do escritor para além da criação estética, atribuindo-lhe também um papel ético e político.

Gil Vicente demonstrava sintonia com as principais questões de sua época, denunciando atitudes reprováveis praticadas tanto pelo clero e pela nobreza quanto pelo povo simples e humilde. Por meio de suas críticas aos problemas sociais, procurava assumir uma postura questionadora, mesmo quando privilegiava, em suas obras, os ensinamentos dos Evangelhos e da Igreja. Suas peças apresentavam, de maneira clara, aquilo que era considerado certo ou errado segundo os valores de seu tempo, por meio das falas dos personagens encenadas tanto na corte quanto em espaços públicos. Era um observador atento

e inquieto diante dos sentimentos e comportamentos condenáveis da sociedade. Isso se evidencia, por exemplo, em um trecho da peça *Romagem dos Agravados*, quando João Mortinheira, um vilão na narrativa, entra em cena reclamando de Deus, dizendo:

Conforme-se ele comigo
 er também no que é rezão,
 qu'eu sou pobre coma cão,
 e cada dia lho digo,
 e folga se vem à mão.
 Não me presta nemigalha
 oferta nem oração:
 ora dá palha sem grão,
 ora não dá grão sem palha,
 senão infinda opressão.
 (VICENTE apud EYLER, 2014, p. 165)

Na tragicomédia, observa-se a construção que o autor faz dos “excluídos”, tanto do poder político quanto da Igreja, a qual se comporta de maneira corrupta e omissa. Na fala acima, vê-se um homem do povo que não compreende os desígnios divinos e expressa sua insatisfação, demonstrando estar cansado de sofrer e ficar à mercê da vontade de Deus. Esta é uma metáfora utilizada por Gil Vicente para evidenciar a falta de caridade da nobreza e da Igreja em relação à população, que, conformada, não reclama e aguarda passivamente pela boa vontade dos governantes. A peça também denuncia a omissão do clero no que diz respeito ao cuidado da população mais necessitada, uma vez que, na época, a Igreja era um dos pilares da sociedade, detendo não apenas um poder religioso, mas também político. Ela buscava influenciar os fiéis, impondo-lhes a obediência cega sob a ameaça da perda da alma, tornando-se, assim, um instrumento essencial no controle social e estatal. O clero gozava de imunidades e privilégios, como isenções fiscais e militares, além de beneficiar-se do direito de cobrança do dízimo, exercendo também cargos de destaque na hierarquia estatal.

O olhar de Gil Vicente, presente na maioria de suas obras, especialmente nas sátiras, é implacável e penetrante, visto que o gênero teatral tem como um de seus principais objetivos representar a sociedade e a sua época. Essa representação é construída a partir da observação crítica do autor, não a partir de um mundo imaginado por alguém que se opunha a uma determinada ordem, mas que buscava expor a própria desordem, transformando-a em uma ordem irreal. O dramaturgo utilizava as sátiras com diversos tipos sociais para representar diferentes classes, como padres, escudeiros, médicos, sapateiros, judeus, juizes, alcoviteiras, beatas, entre outros, com a intenção de mostrar um mundo às avessas, fenômeno designado como *adynaton* (*adynata*, no plural), buscando, ao mesmo tempo, as possíveis concordâncias pacíficas. De acordo com Fernandes (2016, p.281)

O *adynaton* ou *impossibilia* é um dos tropos em que a inversão se dá no nível do pensamento. Muito usado pelos poetas palacianos, o *adynaton* quinhentista tem um objetivo bem fundado: os poetas, ante um mundo em mutação, principalmente pelas Conquistas e os males que estas trazem à antiga vida idealizada de moralidade e de simplicidade, sentem estar o mundo virado ao contrário. No entanto, o recurso é usado também nos poemas satíricos e amorosos; [...]

No contexto quinhentista, o *adynaton* ou *impossibilia* configura-se como um recurso retórico de elevada relevância, uma vez que traduz em termos poéticos a sensação de ruptura e desordem provocada pelas transformações sociais e culturais advindas das conquistas ultramarinas. Ao apresentar situações impossíveis ou paradoxais, os poetas palacianos recorrem a esse tropo para expressar a percepção de que o mundo estava “invertido”, subvertendo a ordem tradicional que outrora se baseava em valores de moralidade e simplicidade. Tal procedimento não se restringe às composições de caráter moral ou reflexivo, mas também se estende aos poemas satíricos e amorosos, nos quais o *adynaton* serve como instrumento de crítica social e de questionamento dos comportamentos humanos. Dessa forma, sua função ultrapassa o nível puramente ornamental, assumindo papel de denúncia e de reflexão acerca das tensões e contradições que caracterizam o período. O autor revela uma realidade que contrasta com o que era apresentado pela sociedade ou com a imagem idealizada que se desejava exhibir — uma realidade sem imperfeições, sem desordem. Contudo, seus textos também abrem espaço para uma conciliação moral íntima, ao proporcionar ao público finais que deixam reflexões positivas. Isso pode ser confirmado no trecho a seguir.

Alma humana, formada
de nenhuma cousa feita,
mui preciosa,
de corrupção separada,
e esmaltada
naquela frágua perfeita,
gloriosa!
Planta neste vale posta
pera dar celestes flores
olorosas,
e pera serdes tresposta
em a alta costa,
onde se criam primores
mais que rosas!
(VICENTE, 2018, p. 3)

No trecho, o autor faz um apelo em forma de oração para que a alma humana retorne ao seu estado de perfeita harmonia com o supremo, ressaltando que, embora nada fosse feito por ela, ainda assim possuía valor. Ele solicita que a alma separe o que não é bom em suas atitudes e busque a reconciliação por meio da semeadura de bons atos, que são essenciais para

o plano espiritual e divino. No que se refere à representação da mulher em suas peças, Gil Vicente apresenta a diversidade feminina observada em seu entorno: figuras boas e más, obedientes e desobedientes, puras e cruéis, mas também mulheres resolvidas, que são donas de sua própria história, intervindo em seu destino e moldando sua existência conforme seus desejos e necessidades.

Existem documentos que incluem textos dialogados, que poderiam ser representações teatrais, embora não tenham sido inicialmente produzidos como tal. Também encontramos cantigas medievais com diálogos, variando entre perguntas e respostas. Um exemplo conhecido é o *Pranto de Santa Maria*, de André Dias, abade de Santo André de Rendufe, publicado em Florença em 1435, um monólogo que se integra como ação dramática. Nas obras de Anrique da Mota, também encontramos textos que se aproximam do teatro: quatro dos poemas desse autor, publicados no *Cancioneiro Geral* de 1516, são farsas autênticas que poderiam ser representadas e ainda, de acordo com Muniz (2016, p. 44): “Mota coloca seus diálogos dramáticos a serviço da correção dos maus comportamentos ou dos desvios de pessoas, grupos ou instituições sociais, mas com a graça e a gentileza exigida aos artistas da corte”.

Dessa forma, revelando a função pedagógica e moralizante que permeia a produção dramática de Mota, inserindo sua obra no contexto de uma literatura que busca, simultaneamente, entreter e educar. Ao colocar os diálogos a serviço da correção de comportamentos, o autor demonstra uma clara intenção de intervir na sociedade, propondo modelos de conduta e incentivando uma reflexão ética. A menção à “graça e gentileza exigida aos artistas da corte” reforça a ideia de que essa crítica não é feita de maneira agressiva, mas revestida de sutileza estética, preservando o decoro e o equilíbrio característicos do ambiente cortesão. Trata-se, portanto, de um teatro que cumpre uma função social e moral, alinhado ao ideal renascentista de que a arte deve instruir, corrigir e deleitar ao mesmo tempo. No entanto, é possível que esses diálogos tenham sido concebidos exclusivamente para a leitura, não para serem encenados como teatro.

Portanto, é evidente que havia textos prontos para serem dramatizados e interpretados por atores. No entanto, não há provas de que esses textos tenham sido representados nem a certeza de que houve uma integração indissociável entre texto e atuação, o que caracteriza o verdadeiro teatro. O que podemos afirmar, com base no conhecimento disponível, é que, antes de Gil Vicente, em Portugal existiam elementos que poderiam ter contribuído para a criação do teatro, mas sem evidências de que esses elementos tenham se combinado efetivamente em uma representação pública nos moldes do teatro. “É certo que a documentação disponível

pode ser incompleta e que pode ter existido um verdadeiro teatro em Portugal, que depois caiu no esquecimento. Porém, a História se faz com documentos" (TEYSSIER, 1982, p. 32). A citação ressalta um ponto fundamental no estudo histórico: a dependência dos documentos para a reconstrução do passado.

O autor reconhece que, devido à falta de registros completos, é possível que tenha existido um teatro em Portugal anterior ao de Gil Vicente, mas que, por não termos fontes suficientes, a história de sua prática se perde. Esse "esquecimento" não é necessariamente um vazio na cultura ou na sociedade da época, mas uma lacuna na documentação que nos impede de certificar com precisão como as formas teatrais se desenvolviam. Teyssier também faz um alerta importante sobre a natureza da História, que se constrói a partir das evidências materiais, e essas evidências — ou a falta delas — influenciam diretamente as narrativas que conseguimos construir. Assim, a falta de documentos pode nos levar a perder uma parte significativa da história cultural de um povo, o que nos desafia a refletir sobre o quanto ainda está por ser descoberto e reconstituído a partir de fontes que, muitas vezes, permanecem ocultas ou não documentadas adequadamente.

A obra vicentina, como é natural, não surgiu do nada, sem dúvida, Gil Vicente teve inspirações e motivações para começar a fazer teatro, mesmo que, inicialmente, estas tenham vindo da Espanha, seu país vizinho. As primeiras peças que ele criou parecem imitar as églogas dos poetas de Salamanca, como Juan del Encina e Lucas Fernández, chegando até a utilizar uma linguagem semelhante à deles. No entanto, houve um progresso, um enriquecimento sucessivo a partir desses modestos começos, e o poeta foi construindo uma obra de diversidade extraordinária. Ele aproveitou-se de fontes diversas, das quais muitos pesquisadores se empenham em identificar. Assim, é importante refletirmos sobre quais foram as inspirações de Gil Vicente. Primeiramente, havia os textos religiosos, como o Antigo e o Novo Testamento, o Breviário, as Horas Canônicas. É provável que o autor tenha sido positivamente influenciado por essas obras, especialmente para a criação de suas peças de “devoção”. Algumas evidências dessa influência podem ser observadas nas seguintes obras: *A parábola do Bom Samaritano*, que é uma das fontes do *Auto da Alma*; o *Auto da Cananeia*, que dramatiza uma passagem do Evangelho de São Marcos; a *Barca da Glória*, que é uma longa “glosa” do ofício de defuntos; e o *Auto dos Quatro Tempos*, que é um desenvolvimento do *Benedicite* e do *Laudate*. Porém, muitos outros exemplos poderiam ser citados.

A tradição popular portuguesa, transmitida através do folclore e da literatura oral, foi também uma inspiração constante para que o autor escrevesse suas peças. Existe dificuldade em realizar um estudo abrangente deste vasto domínio, pois, por definição, os documentos

que lhe dizem respeito são raros, mesmo que boa parte da escrita vicentina se remeta a essa categoria. Certas lendas e certos ritos muito antigos que marcavam as principais datas do ano inspiraram Gil Vicente em várias cenas. Por exemplo, a aparição da moura Tais nas *Cortes de Júpiter* provém das lendas sobre as “mouras encantadas”. Na canção do *Triunfo do Inverno*, que é retomada no *Auto da Festa*, surge a personagem de “João o Verde”. Como lembra Stephen Reckert, este “João o Verde” é o primo do “green man” da tradição inglesa e outros são avatares da personagem do “selvagem” (RECKERT, 1977, p. 46). Trata-se de uma representação mítica do Inverno, imolado em cada Primavera num combate ritual. São incontáveis as narrativas, principalmente orais, que compõem a tradição popular de determinada região. Como veículo de propagação, essas narrativas mantiveram durante muito tempo uma existência quase oculta, passando de boca em boca em um caminho que se conserva geralmente imperceptível, só raramente aflorando à superfície da História. O estudo deste tipo de literatura revela algumas surpresas, e foi exatamente onde Gil Vicente encontrou várias vezes sua inspiração.

Na *Farsa de Inês Pereira*, a protagonista, que enviuvou depois de uma infeliz experiência matrimonial, casa-se com Pero Marques, decidida a enganá-lo. Na última cena da farsa, ela se encontra com o amante, sendo levada pelo complacente marido, um eremita mariola, em quem reconheceu um antigo apaixonado. Canta então uma música que diz: “Marido cuco me levades / e mais duas lousas”. E o marido responde: “Pois assim se fazem as cousas”. Dessa forma, fica em evidência a representação de um provérbio que, segundo a rubrica do auto, foi proposto a ele como mote da farsa: “Mais quero asno que me carregue do que cavalo que me derrube”. Percebe-se que, para o estudo, Pero Marques, o marido atual, é o asno que leva Inês. Manuel Viegas Guerreiro demonstrou que Gil Vicente se inspirou em uma narrativa popular, conhecida como “O Conto de Domingos Ovelha”, que possui várias versões recolhidas nas regiões mais diversas da área cultural galego-portuguesa. Numa das versões mais características, vinda de Pitões das Júnias, no concelho de Montalegre, em Trás-os-Montes, a história ocorre na Galiza: uma mulher engana o marido com um “abade”. O marido desconfia, mas é tão estúpido que a esposa consegue tranquilizá-lo sem dificuldade, ainda o levando até o abade, que, naturalmente, nega tudo. Ela então recita a seguinte trova popular: “Agora, tu és Domingos Ovelha, com o corno retorcido por trás da orelha”. Ao regressar para casa, a mulher repara que pelo caminho há lousas, pedras achatadas que eram aquecidas no forno para cozinhar as “bôlas” de cereais. Ela leva duas lousas e o marido as instala sobre suas costas, espantando-se com o peso, ao que ela responde, imitando o galego popular: “Ai, Domingos, isto são tchi coussas. Tu levas-me a mim e eu levo as lousas”. Toda

essa história enaltece a estupidez do marido, que não compreende que, ao carregar a esposa, também carrega o peso das pedras que ela traz. O que importa para nosso estudo é que esse conto, ou uma versão antiga dele, inspirou a cena final escrita por Gil Vicente na *Farsa de Inês Pereira*. A referência das duas lousas ficaria inteiramente despercebida se ignorássemos a história de Domingos Ovelha.

Também foram importantes muitas fontes espanholas, visto que Gil Vicente era bilíngue e tanto falava quanto lia perfeitamente o castelhano. Aliás, boa parte de sua cultura foi adquirida em livros escritos nesse idioma. Além de Juan del Encina e Lucas Fernández, como vimos anteriormente, Vicente leu o *Amadis de Montalvo* (Saragoça, 1508) e o *Primaleón* (Salamanca, 1516), de onde tirou inspiração para os temas de *Amadis de Gaula* e *Dom Duardos*. Ele provavelmente também leu a famosa *A Propalladia de Torres Naharro* (Nápoles, 1517, e Sevilha, 1520) e outros grandes textos da literatura castelhana do século anterior, como os de Juan de Mena e Frei Íñigo de Mendoza. Todos esses autores deviam ser-lhe familiares e muitos temas explorados nos autos de Vicente provêm de *A Celestina*³ (ROJAS, 1499).

Certamente, diversos clássicos mundiais chegaram até ele através de traduções espanholas. É o que comprovamos no excerto a seguir, em que se destacam diversas obras que Gil Vicente conheceu em traduções no idioma castelhano.

Marcel Bataillon comprovou, por exemplo, que a paráfrase do salmo *Miserere* que figura nas *Obras Miúdas*, foi inspirada na meditação de *Savonarola* sobre o mesmo texto, lida em tradução castelhana (Bataillon 1). O tema do *Auto da Sibila Cassandra* provém do romance de cavalaria italiano *Guerino el Meschino*, lido na tradução de Alonso Hernández Alemán que foi publicada em Sevilha em 1512 sob o título de *Guarino Mezquino*. Eugenio Asensio demonstrou que Gil Vicente conheceu a célebre cosmogonia de Bartholomeus Anglicus intitulada *De proprietatibus rerum*, e que a leu, não no original, mas na versão espanhola publicada em Toulouse em 1494 (Asensio 1). Está provado, do mesmo modo, que entre a tradução portuguesa e a tradução espanhola da *Vita Christi*, era esta última a que preferia. (TEYSSIER, 1982, P. 34)

Este trecho destaca a erudição de Gil Vicente e seu envolvimento com a literatura europeia, mostrando como ele foi influenciado por uma ampla gama de fontes, principalmente as traduções espanholas e italianas. Além disso, revela como o teatrólogo adaptava essas influências ao seu contexto português, criando uma obra que, embora profundamente enraizada nas tradições nacionais, é também o produto de um diálogo cultural mais amplo.

³ A obra, originalmente intitulada *Comedia de Calisto y Melibea* (1499) e posteriormente ampliada como *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1502), é de autoria de Fernando de Rojas. Considerada uma das maiores obras da literatura espanhola, *Celestina* é um romance dialogado que marca a transição entre a Idade Média e a Renascença, narrando a trágica história de amor de Calisto e Melibea com a intervenção da alcoviteira Celestina.

Também existem indícios de que tenha conhecido a antiga literatura francesa. É verdade que ainda não se pode comprovar uma filiação direta entre as obras vicentinas e francesas, mas podemos perceber que há semelhanças, por exemplo, entre o episódio do velho juiz de *Floresta de Enganos*, uma dramatização da décima sétima novela das *Cent Nouvelles* e uma curiosa cena do *Auto das Fadas* em que se apresenta um diabo a exprimir-se em dialetos da Picardia, o que seria uma coincidência inexplicável se o francês tivesse sido para ele uma língua inteiramente desconhecida. É possível perceber, nas obras de Gil Vicente, diversas características que lembram o antigo teatro francês. Uma evidência é que o termo “moralidade” com que ele próprio designa as suas peças de cunho religioso é a tradução do termo francês “moralité”.

3 PATATIVA DO ASSARÉ

Patativa do Assaré (1909-2002) nasceu como Antônio Gonçalves da Silva no dia 5 de agosto de 1909, foi poeta, agricultor, cordelista, cantador e repentista brasileiro. Na mesma terra em que cultivou o grão de feijão, de milho, a semente de algodão e raiz da mandioca, também semeou a palavra na rima ideal, pois, em meio à seca do sertão, fez surgir poesia que traduz a vida e a beleza por meio de sua voz.

Foi em mil e novecentos
E nove que eu vim ao mundo,
Meus pais naquele momento
Tiveram prazer profundo,
Foi na Serra de Santana
Em uma pobre choupana,
Humilde e modesto lar.
Foi ali onde nasci
Em cinco de março vi
Os raios da luz solar
(ASSARÉ, 2005, p. 19.)

Esse trecho revela muito mais do que apenas uma data e um local de nascimento. A simplicidade e a musicalidade da linguagem já anunciam o tom característico da produção do poeta nordestino, que alia lirismo e oralidade popular para narrar sua própria história. Ao afirmar ter nascido em uma "pobre choupana", Patativa evidencia suas origens humildes, situadas na zona rural da Serra de Santana, no interior do Ceará. Esse dado não é apenas biográfico, mas simbólico: sua trajetória poética está profundamente enraizada no solo da cultura popular nordestina, marcada por carências materiais, mas também por uma riqueza imensurável de saberes orais, tradições e resistência. O uso da primeira pessoa e do verso rimado aproxima o poeta do seu leitor/ouvinte, criando uma cumplicidade afetiva. Ao mesmo tempo, a valorização da sua origem simples e do "prazer profundo" dos pais com seu nascimento rompe com o imaginário elitista da literatura como pertencente a classes privilegiadas. Patativa transforma sua vivência em matéria poética legítima, afirmando o lugar do sertanejo como sujeito de cultura, de arte e de memória. Por fim, o trecho também dialoga com a tradição da literatura de cordel e da poesia popular, na qual o eu lírico frequentemente se apresenta ao público, situando-se no tempo e no espaço. É uma poesia que não nega suas raízes, pelo contrário, as exalta como fonte de identidade e resistência.

O poeta é um dos principais representantes da arte popular nordestina do século XX. Nasceu no Sítio Serra de Santana, localizado no município de Assaré, região do Cariri cearense, onde viveu durante a maior parte de sua vida. Era o segundo dos cinco filhos do casal de agricultores Pedro Gonçalves da Silva e Maria Pereira da Silva. Aos quatro anos de idade, contraiu sarampo, o que resultou na perda da visão do olho direito. Com o tempo,

passou a enxergar apenas vultos com o olho esquerdo, até que, já idoso, perdeu totalmente a visão. Ingressou, assim, no rol dos grandes poetas cegos da história da literatura, ao lado de nomes como Cego Aderaldo, Camões, Homero e Jorge Luis Borges. Essa condição remete à reflexão de Paul Zumthor, ao afirmar que

atuaram as pulsações profundas que para nós significam, miticamente, figuras como Homero ou Tirésias: aqueles cuja enfermidade significa o poder dos deuses e cuja “segunda visão” entra em relação com avesso das coisas, homens livres da visão comum, reduzidos a ser para nós só voz pura. (ZUMTHOR, 1993, p. 58)

O trecho traz a ideia de que a cegueira, longe de ser um obstáculo, transforma-se em potência simbólica e espiritual. Ao perder a visão dos olhos, esses poetas parecem ganhar uma “segunda visão” — uma sensibilidade aguçada para o que não se vê, mas se sente. Tornam-se, assim, intérpretes profundos do mundo, capazes de acessar dimensões invisíveis da existência e transmiti-las por meio da palavra oral ou escrita. São vozes puras, como diz Zumthor, que nos conduzem à essência das coisas e revelam, por meio da arte, aquilo que a visão comum não alcança. A experiência da cegueira, para esses poetas, adquire uma dimensão simbólica que transcende a limitação física. Patativa, referindo-se à sua cegueira, assim declama:

Nasci dentro da pobreza
E sinto prazer com isto,
Por ver que fui com certeza
Colega de Jesus Cristo.
Perdi meu olho direito
Ficando mesmo imperfeito
Sem ver os belos clarões.
Mas logo me conformei
Por saber que assim fiquei
Parecido com Camões.
(CARVALHO, 2001, p. 29-30)

Esse trecho do poeta Patativa do Assaré revela, com simplicidade e grandeza, uma perspectiva profundamente humana e resignada diante das adversidades da vida. Ao afirmar que nasceu na pobreza e sente prazer com isso, o poeta não romantiza a escassez, mas enobrece sua origem humilde ao associá-la à figura de Jesus Cristo — símbolo máximo, no Catolicismo, da humildade, sofrimento e amor ao próximo. Ele transforma o que socialmente poderia ser visto como desvantagem, em motivo de orgulho e conexão espiritual. Além disso, a perda da visão do olho direito, longe de ser tratada com amargura, é ressignificada poeticamente. Patativa afirma ter-se conformado ao perceber uma semelhança com Luís de Camões, o célebre poeta português também privado de um olho. Ao identificar-se com Camões, Patativa constrói um elo entre o saber popular nordestino e a tradição erudita da literatura portuguesa, conferindo a si mesmo — e, por extensão, à cultura de onde vem —

uma legitimidade poética inegável. A estrofe é, portanto, uma poderosa demonstração de como a arte popular pode integrar humildade, religiosidade, memória e identidade, resgatando a dignidade daqueles que, como o próprio autor, souberam transformar a dor em poesia e resistência. É uma fala que toca o mito da superação, mas sem vaidade — apenas com a força lírica de quem aprendeu a ver com os olhos da alma.

Aos oito anos, ficou órfão de pai, que foi outro acontecimento marcante em sua vida. O menino então teve que conviver, além da cegueira parcial, com a dor da perda daquele que era seu guia, o grande exemplo de homem que tinha. A partir de então, foi trabalhar no cultivo da terra ao lado do irmão mais velho para sustentar a família. É o que retrata os versos a seguir.

Na mais dura privação
Na minha casa era seis,
Eu com os meus quatro irmão
E mamãe na viuvez,
Nós fumo criado assim
Eu, José, Pedro e Joaquim
E a nossa mana Maria
No mais precário vivê,
Sem os donos do pudê
Sabê se a gente inzistia.
(PATATIVA, 2002 apud BRITO, 2009. 33)

A estrofe, de forte apelo autobiográfico e social, traduz de forma límpida e tocante a experiência de vida marcada pela pobreza e pela ausência da figura paterna vivida por Patativa do Assaré, cujo eu lírico revela que foi criado com os irmãos e a mãe viúva “na mais dura privação”, um quadro comum a muitas famílias do sertão nordestino. A linguagem simples e oralizada aproxima o leitor do universo da literatura de cordel e da poesia popular, reforçando a autenticidade e a força da fala do povo. Trata-se de uma estética da resistência, onde o verso não embeleza a dor, mas a comunica com dignidade e verdade, fazendo uma denúncia social de forma sutil, mas incisiva. A crítica é direcionada às elites e aos governantes, que ignoram deliberadamente a luta diária dos pobres para sobreviver. Essa invisibilidade política e social dos marginalizados, retratada com simplicidade, adquire um tom de denúncia poética e política.

Muitos dos poemas do autor são fortes testemunhos líricos da exclusão e da resiliência. Ao mesmo tempo que revela a dureza das condições de vida, exalta a força da família, da mãe viúva e dos irmãos, que persistem, mesmo ignorados por aqueles que detêm o poder. É a poesia como voz dos esquecidos — forte, viva e necessária. Aos doze anos frequentou uma instituição escolar em Assaré, o que durou entre quatro e seis meses, em sua autobiografia, o poeta diz que seu professor era “muito bom, muito cuidadoso, mas o coitado não conhecia nem sequer a pontuação. Eu aprendi apenas a ler, sem ponto de Português, sem

vírgula, sem ponto, sem nada, mas, como sempre, a minha maior distração sempre foi a poesia e a leitura”⁴. Dessa forma, temos a certeza de que o poeta iniciou já tarde na escola e a frequentou por pouquíssimo tempo. “Com seis meses eu aprendi a ler, então, dali em diante meus professores foram os livros, viu?” Sobre isso a referência é explícita no poema aos poetas clássicos:

[...]
 Eu nasci aqui no mato,
 Vivi sempre a trabaia,
 Neste meu pobre recato,
 Eu não pude estudá.
 No verdô de minha idade,
 Só tive a felicidade
 De dá um pequeno insaio
 In dois livro do iscritô,
 O famoso professô
 Felisberto de Carvaio
 [...]
 Depois que os dois livros eu li
 Fiquei me sentindo bem,
 E ôtras coisinha aprendi
 Sem tê lição de ninguém.
 Na minha pobre language,
 A minha lira servage
 Canto o que minha arma sente
 E o meu coração encerra,
 As coisas de minha terra
 E a vida de minha gente.
 [...]
 (ASSARÉ, 2002, p. 17-18)

O tempo que se dedicou à escola foi o suficiente para que se iniciasse no mundo literário. Aliás, os livros têm lugar especial na formação e na vida de Patativa, sendo seus professores na solidão e no pouco tempo que lhe sobrava do trabalho pesado da roça, foi um leitor dedicado, apaixonado. Ele dizia: “Eu fui apenas alfabetizado. Agora fui um leitor assíduo, cuidadoso, curioso pra saber das coisas. Aprendi a ler, queria ler tudo [...] lia revista, jornal, os poetas da língua... até Camões, aquele Os Lusíadas [...]”⁵

Muito curioso para saber das coisas, tudo que eu lia eu guardava aqui na mente. Eu queria era ler as histórias, a vida da pátria e isso e aquilo, queria era saber das coisas, não queria saber de livro de concordância e isso e aquilo. Agora com essa prática de ler eu pude obter tudo, viu? Como se eu tivesse estudado, pegado livros didáticos, livros lá de colegas, essas coisas viu? Eu aprendi lendo. Com a prática de ler a gente vai descobrindo e sabe que nem pode dizer: tu sois e nós é. Eu aprendi com a prática. (ASSARÉ, 2001, p. 17)

Com essas características, ele foi um autodidata. Dedicava-se à leitura dos textos populares aos eruditos: Juvenal Galeno, Zé da Luz, Catulo da Paixão Cearense, Olavo Bilac,

⁴ Informações retiradas de <http://patativaofilme.blogspot.com.br> (acessado 30 setembro, 2016). Blog sobre o filme Patativa do Assaré – Ave Poesia, do cineasta Rosemberg Cariry. Cf. ROSEMBERG, 2007.

⁵ CARVALHO, Patativa poeta passado do Assaré. p. 24.

Casimiro de Abreu, Castro Alves, Machado de Assis, Guimarães Passos, Graciliano Ramos. Ele, inclusive, não apreciava muito os poemas de Carlos Drumond de Andrade, pois não havia rimas neles. Assim foram muitos outros, demonstrando especial apreço pela obra camoniana. Sobre isso, escreveu:

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 no tive dos mestres as preciosas lições
só tenho flores silvestres pra coroa de Camões
veja a minha pequenez ante o bardo português.
(ASSARÉ, 2002, p. 89)

Salientamos que, nessa composição, o poeta se apresenta humildemente diante da grandiosidade do bardo português e, mesmo afirmando que só tem “flores silvestres” para oferecer à coroa de Camões, demonstra segurança e intimidade com a linguagem poética. Dessa forma, interpretamos que há uma modéstia quase estratégica ou irônica, por meio da qual ele brinca com aqueles que o consideram ignorante das letras ou “analfabeto”. Em muitas de suas composições, percebemos sua habilidade com a poesia clássica, especialmente com os decassílabos camonianos. Um exemplo notável é o poema “O purgatório, o inferno e o paraíso”.

Patativa também declarava abertamente sua admiração pelo poeta Castro Alves, afirmando ser este seu autor preferido — talvez pela força social de sua poesia, também marcante na produção patativana. Para ele, o condoreiro foi o maior poeta brasileiro: “Tanto era grande na espontaneidade como no tema, porque o tema dele foi um tema muito honroso, que será lembrado em todos os tempos.” O que Patativa considerava “honroso” era, sem dúvida, a crítica contundente que o “poeta dos escravos” fazia à escravidão — marca registrada de sua obra —, o que também encontramos na poesia do poeta-agricultor, centrada na denúncia social e na defesa dos pobres e dos camponeses sem terra. Podemos, portanto, afirmar que Castro Alves foi um espelho significativo para Patativa do Assaré.

Começou a compor versos na adolescência, como ele mesmo afirma: “De treze a catorze anos comecei a fazer versinhos que serviam de graça para os serranos, pois os sentidos de tais versos eram os seguintes: brincadeiras de noite de São João, testamento de Judá, ataque aos preguiçosos que deixavam o mato estragar os plantios da roça.” (ASSARÉ, 1999, p. 5). O poeta se apresenta como um iniciante, cujos versos eram vistos com desdém e

até motivo de riso, mas isso não o desmotivou. Continuou escrevendo poemas, inicialmente voltados a temas ligados à cultura local, como as festas juninas — tradição marcante no sertão nordestino —, e, posteriormente, passou a retratar a realidade dos colegas agricultores. Desde cedo, Patativa revelou uma poética voltada para temas que o acompanhariam por toda a vida: as tradições sertanejas, a religiosidade popular e o trabalho no campo. Com o passar dos anos, incorporou outras temáticas à sua lírica.

Aos dezesseis anos, vendeu uma ovelha, comprou uma viola e passou a improvisar repentes a partir de motes que lhe eram propostos. Atendia a diversos pedidos e participava de festas de casamento, de padroeiro, aniversários, batizados e cantorias em casas de conhecidos — eventos que remetem aos festejos medievais, com características semelhantes de celebração e oralidade. Também se apresentava com frequência na *Rádio Araripe*. Aos vinte anos, viajou ao Pará acompanhado de José Alexandre Montoril, primo legítimo de sua mãe, comerciante que visitava a família, onde passou cinco meses cantando ao som da viola, ao lado de cantadores locais, como Francisco Chagas, Antônio Merêncio e Rufino Galvão. Nessas andanças, conheceu muitos poetas importantes. Um deles foi José Carvalho de Brito, jornalista e autor do livro *O Matuto Cearense e o Caboclo do Pará*, que dedicou um capítulo ao recém-chegado do Ceará, Antônio Gonçalves da Silva. Carvalho solicitou-lhe alguns versos para publicação no *Correio do Ceará*, jornal do qual era colaborador. Em sua apreciação, afirmou que a espontaneidade daqueles versos se assemelhava ao canto sonoro da patativa — ave típica do Nordeste —, e o jornal passou a circular chamando-o de “Patativa”.

De volta ao seu município, passou a visitar outros estados do Nordeste e do Norte. Contudo, não se adaptou à vida errante e definiu que sua produção poética teria como base a Serra de Santana, onde continuou exercendo a profissão de agricultor e fazendo o que sabia de melhor: lavrar a terra e semear a palavra. A poesia e o trabalho agrícola passaram a caminhar juntos. Foi nesse período que incorporou o “Assaré” ao seu pseudônimo, em razão do surgimento de outros poetas que também adotavam a alcunha de “Patativa”. Assim, Antônio Gonçalves da Silva tornou-se definitivamente *Patativa do Assaré*.

A terra é tema recorrente em seus poemas, sendo descrita de forma afetiva e poética como “meu sertão, meu doce ninho” ou “meu sertão de carne e osso”, o que reforça seu vínculo inquebrantável com o chão natal e com o povo que representava com sua arte.

Mas, porém, peço licença
 Mode eu dize de onde eu venho
 E onde é meu torrão querido,
 Lá onde tenho vivido,
 Que eu não quero que argúem pense

Que eu sou sujeito de fora,
 Pois eu tive a gulora
 De também sê cearense
 Eu sou fio do Assaré
 Onde viveu meu avô
 Luga do meu nascimento
 Que fica no interiô
 De junto do Cariri.
 (ASSARÉ, 2007, p. 32).

Patativa sempre teve orgulho de suas origens e fazia questão de expressar seu amor pelo lugar onde nasceu, sentia-se profundamente ligado ao seu local de origem, tornando evidente o quanto ele se identificava com sua terra, com seu povo e com o seu “cantinho no mundo”, de onde extraía sua energia, sua sabedoria e sua força poética. Foi nesse contexto que o latinista José Arraes de Alencar, vindo do Rio de Janeiro, onde residia, visitou Assaré e, ao sintonizar a *Rádio Araripe*, escutou o poeta recitando seus versos. Impressionado com a beleza e a profundidade daqueles poemas, fez questão de publicar a primeira obra de Patativa do Assaré, intitulada *Inspiração Nordestina, que teve ótima aceitação pública e vendeu com facilidade*.

Mais tarde, o mesmo livro, enriquecido com novos poemas, foi republicado no Rio de Janeiro, em 1967, pela Editora Borsoi, com o título *Inspiração Nordestina – Cantos do Patativa*. Essa edição, revista e ampliada, permitiu que sua obra alcançasse um público ainda mais amplo, ganhando novos admiradores, entre os quais se destacavam intelectuais do Crato ligados ao Instituto Cultural do Cariri. Entretanto, a forte carga social presente em seus poemas acabou provocando reações negativas por parte do regime militar que governava o Brasil na época. A obra passou a ser alvo de censura e o Patativa foi perseguido politicamente. O líder camponês Antônio Pompeu recorda-se do lançamento do livro, de sua repercussão entre os movimentos sindicais do campo e da perseguição enfrentada por Patativa.

Patativa do Assaré fazia esse tipo de crítica. Então no tempo em que eu fui preso, ele quase ia preso também porque ele escrevia em jornal, mas teve muita sorte porque não foi preso. Eu fui preso no dia 3 de abril de 1964. A ditadura foi do dia 31 de março, né? Com três dias, eu fui preso já vindo da roça. O Patativa tentaram prender, mas não prenderam, porque acharam que não devia ser preso. Agora no meu caso, achavam que eu era do Partido Comunista, que já tinha estado em Moscou e queria tomar a terra do povo, aquele negócio todo, então se confundia a cara com a careta.⁶

Esse excerto revela a tensão política vivida nos primeiros dias do regime militar instaurado no Brasil em 1964, destacando como artistas e líderes populares, como Patativa do

⁶ Depoimento de Patativa do Assaré a Rosemberg Cariry. *Patativa do Assaré – Ave Poesia*. Filme documentário. Direção de Rosemberg Cariry. Fortaleza – 2007. Documentário, longa-metragem. 84 min.

Assaré, estavam sob vigilância constante devido ao teor crítico de suas produções. A fala expõe a perseguição ideológica sofrida por aqueles que, de alguma forma, representavam uma ameaça ao discurso oficial da ditadura, mesmo quando suas manifestações se davam através da arte ou da atuação no campo. Patativa, embora fosse um poeta popular e agricultor, não se furtava a abordar temas sociais em sua poesia, denunciando as injustiças sofridas pelos trabalhadores rurais e os problemas estruturais do sertão nordestino. Seu envolvimento com jornais e engajamento nas causas do povo o colocavam em risco. O trecho evidencia que, embora ele não tenha sido preso, esteve sob ameaça direta, o que mostra como a censura e o controle sobre a expressão estavam presentes mesmo nas esferas populares. Já o narrador do texto, o líder camponês Antonio Pompeu, por uma suposta filiação ao Partido Comunista e possível ligação com a União Soviética — amplamente demonizada pela propaganda anticomunista do regime —, conta que acabou sendo preso três dias após o golpe. A frase final, “se confundia a cara com a careta”, sintetiza com ironia a lógica da ditadura: qualquer crítica ao *status quo* era vista como subversiva, mesmo quando partia de pessoas simples, como camponeses ou poetas do povo.

De acordo com Álvaro da Costa Filho (2005), Patativa casou-se aos vinte e cinco anos com Belarmina Paes Cidrão, conhecida como Belinha, uma rapadeira de mandioca que ele já conhecia desde a infância. Foi muito feliz com sua família, sendo pai de sete filhos: Afonso, Pedro, Geraldo, João Batista, Lúcia, Inês e Miriam. Costumava dizer que esse era o mundo onde queria viver: sentia-se pleno junto aos seus, que continuaram seu legado na agricultura, na vida simples do camponês. Sua esposa era uma mulher paciente, trabalhadora e carinhosa. Para o poeta, a verdadeira felicidade não consistia em possuir dinheiro, em ser um fazendeiro ou em ter uma vida financeira confortável, mas sim em viver em harmonia com os outros, especialmente com os familiares.

3.1 Poesia popular e poesia matuta

Ao longo de sua trajetória, observamos que Patativa do Assaré superou o analfabetismo e rompeu com a consciência conservadora e passiva predominante em seu meio. Converteu sua rica herança cultural e artística em uma voz ao mesmo tempo pessoal e social, de ótima qualidade, compondo a maior parte de sua poesia entre 1930 e 1955. Apesar de seus versos apresentarem variações linguísticas típicas do Nordeste — muitas vezes vistas como “incorretas” por olhares normativos —, alcançou projeção nacional e destacou-se no campo da literatura popular, tanto oral quanto escrita. Tornou-se um dos nomes mais relevantes da poesia nordestina do século XX, reconhecido no Brasil e no exterior. Sua obra

passou a ser estudada na Universidade Sorbonne, em Paris, na cadeira de Literatura Popular Universal, sob a regência do professor Raymond Cantel. Com uma linguagem simples e autêntica, retratou a vida árida e sofrida do povo sertanejo — sua verdade, sua vivência.

Para compreender a poesia produzida por Patativa, é fundamental que se investigue os conceitos de poesia, poesia popular, poesia matuta e literatura de cordel, inserindo-os no contexto da cultura popular, universo que permeia a escrita desse agricultor-poeta. Mais do que simplesmente definir categorias, é necessário refletir, à luz de alguns estudiosos, se a obra de Patativa se encaixa em uma dessas classificações ou se, ao atravessar todas elas, transforma-se em algo mais amplo — de profundidade significativa e alcance universal.

O debate sobre o conceito de poesia — ou, mais precisamente, sobre o que define esse termo, é tão antigo quanto a própria experiência da escrita — tem despertado o interesse de estudiosos, leitores, professores e, naturalmente, dos próprios poetas. Ao longo da história, diferentes concepções procuraram compreender o que é poesia, seja como manifestação estética, expressão subjetiva ou forma de conhecimento sensível do mundo. Para Barros (2024, pág. 381) “poesia é a arte que lida criativamente com as palavras”. Corroborando com o autor, pode-se dizer que esse conceito ultrapassa o mero uso instrumental da linguagem, transforma-se em algo maior do que simples comunicação, que o fazer poético consiste em um exercício de imaginação e invenção, em que o poeta explora as múltiplas possibilidades expressivas da língua. Assim, a poesia articula palavras e imagens, sons e ritmos, sentidos e emoções, combinando-os de forma singular. Nessa perspectiva, o poema torna-se o espaço em que se entrelaçam as três dimensões fundamentais da linguagem — o som, a forma e o sentido —, revelando o poder criativo e transformador da palavra poética.

A poesia tem uma linguagem comunicativa e específica, com função e intenção propositais, de ordem estrutural, sendo diferente da prosa, não por elementos ideológicos ou sonoros, mas pelo tipo preciso e intransponível de relações que circula entre os elementos do sistema linguístico. Essas relações se desenvolvem em dois níveis: primeiramente, o nível fônico, onde formam o que conhecemos como métrica, rima e verso; e depois, o nível semântico, em que se encontram os sentidos do que foi dito e que constitui aquilo a que a antiga retórica chamava figuras. Assim, analisando o conjunto desses procedimentos, encontramos um caráter paradoxal, em que a apresentação destes revelam uma violação sistemática das leis da linguagem comum, dando ideia de que o poeta tenha por único propósito embaralhar a inteligibilidade da mensagem.

Para o pesquisador Gilmar de Carvalho, a criação poética de Patativa estava intimamente ligada ao contato com a natureza, no sertão, posto que seu fazer poético se dava durante as tarefas no campo e assim o próprio poeta explica:

Muita gente num sabe como é que eu componho os meus poemas. Não é escrevendo! É... faço a primeira estrofe, deixo retida na memória. A segunda, do mesmo jeito; a terceira e assim por diante. Pode ser um poema de trinta estrofes. Quando eu termino, eu estou com todas elas retidas na memória, aí é que passo para o papel. Sempre fiz verso assim! Meu trabalho manual diariamente nunca interrompeu a minha missão de poeta, de simples poeta do povo, cantando a nossa terra, a nossa vida, a nossa gente, viu? (ASSARÉ *apud* CARVALHO, 2001, p. 13).

Patativa do Assaré revela, em sua fala, muito sobre o processo criativo único e profundamente enraizado na oralidade que caracteriza sua produção poética. Diferente da prática comum entre escritores letrados, que recorrem diretamente ao papel ou ao suporte digital para compor, ele construía seus poemas mentalmente, estrofe por estrofe, armazenando-os na memória antes de qualquer registro escrito. Essa forma de composição está diretamente ligada à tradição da poesia oral popular, em que o verso é, antes de tudo, para ser dito, ouvido e lembrado, não apenas lido. A memorização de longos poemas — às vezes com dezenas de estrofes — demonstra não apenas sua impressionante capacidade mnemônica, mas também um domínio técnico da métrica e da rima, próprios dos poetas populares do sertão nordestino. Esse modo de criação reforça sua identidade como "poeta do povo", que conciliava sua vida de trabalhador rural com a vocação poética, sem separar a lida da terra da lida com as palavras. Além disso, o trecho destaca a dimensão ética e estética de sua poesia.

A poesia popular é uma manifestação envolvente, que exerce um poder de atração quase magnético sobre quem dela se aproxima. Ao ser explorada, provoca interesse contínuo, instiga o desejo de se conhecer suas características e permite um diálogo permanente com cada nova descoberta. Trata-se de um conceito inesgotável, tanto como fenômeno cultural quanto como prática social, que se reinventa ao longo do tempo e do espaço. No campo linguístico, configura-se como atividade humana plural, manifestando-se em diversos gêneros textuais — sejam orais, visuais, escritos ou híbridos. Dessa forma,

é importante valorizar as experiências locais, descobrir formas poéticas que circulem no lugar específico de cada leitor. Certamente há diferentes manifestações da poesia popular nas diferentes regiões. Descobri-las, dar-lhes visibilidade é uma tarefa de maior importância na formação leitora e cultural de nossos alunos. (Marinho & Pinheiro, 2012, p. 127)

Os autores ressaltam a importância de reconhecer e valorizar as manifestações poéticas locais como parte essencial da formação leitora e cultural discente. Ao destacar que diferentes formas de poesia popular circulam nos diversos contextos regionais, reforçam a ideia de que o fazer poético está intimamente ligado à cultura, à oralidade e ao cotidiano das comunidades. Essa valorização não apenas fortalece o senso de pertencimento e identidade, mas também amplia o repertório estético, permitindo compreender que a literatura não se limita aos

cânones tradicionais ou à norma culta, mas também se constrói a partir das vivências do povo. Nesse sentido, dar visibilidade às formas de expressão locais — como o cordel, os repentes, os aboios ou a poesia matuta — é uma forma de legitimar saberes historicamente marginalizados, promovendo uma educação mais plural, inclusiva e dialógica. Além disso, esse processo contribui para a construção de uma cidadania cultural, na qual o poeta se reconhece como sujeito produtor e consumidor de cultura. Em contextos como o nordestino, por exemplo, essa abordagem ganha ainda mais força ao permitir o resgate e a valorização de poetas populares, cujas obras representam uma síntese entre o conhecimento empírico, a sensibilidade estética e a crítica social.

A poesia popular, enquanto expressão cultural, foi objeto de estudo em diversas épocas, inicialmente pelos folcloristas — estudiosos do folclore. Entre os séculos XVI e XIX, em contraposição à cultura erudita dominante, começou-se a estabelecer na Europa a distinção entre cultura popular e cultura canônica, geralmente associada às elites. Felizmente, ao longo do tempo, surgiram pesquisadores empenhados em conceituar e valorizar a poesia popular a partir de novas perspectivas. Massaud Moisés (1995), por exemplo, aponta que a origem remota dessa poesia medieval portuguesa — que atinge seu auge na segunda metade do século XIII — ainda constitui um tema controverso, também ressalta que essa poesia, especialmente a portuguesa, trata de questões profundamente humanas. Segundo o autor (1974, p. 18): “A poesia é o melhor que oferece a Literatura portuguesa, dividida entre o apelo metafísico, que significa a vivência e a expressão de problemas fundamentais e perenes (a existência ou não de Deus, o ser e o não ser, a condição humana, os valores do espírito, etc.)”.

Muitas vezes, as manifestações da poesia popular se expressam por meio da literatura de cordel, que chegou ao Nordeste brasileiro junto com os colonizadores, estabelecendo-se como porta de entrada do gênero no país. Destacam-se entre os primeiros representantes dessa tradição os poetas Ugolino Nunes da Costa e seu irmão Nicandro Nunes da Costa, filhos do renomado Agostinho Nunes da Costa, natural de São João do Sabugi – RN. Esses cantadores da poesia popular, conhecidos na época pelas cantorias de “pé-de-parede”, utilizavam instrumentos típicos como a viola, o pandeiro, a rabeca e o ganzá — este último também chamado de chocalho ou maracá. O formato de apresentação desses cantadores remete à tradição medieval, quando as cantigas trovadorescas dependiam essencialmente da memória e da musicalidade, tanto dos autores quanto dos jograis e do povo que os imitava.

Retratar a poesia popular nos impulsiona a observar a formação da sociedade na qual estamos inseridos, pois o que vivenciamos atualmente é consequência — ou continuidade — das experiências e costumes de nossos antepassados. Por meio da literatura, é possível compreender comportamentos e, até mesmo, os pensamentos de toda uma nação,

independentemente do tempo e do lugar em que tenham vivido. Ao adentrarmos o universo literário, descobrimos as diversas manifestações culturais enraizadas nas tradições do povo, produzidas por ele e para ele, corroborando com Sílvio Romero (1977, p. 32):

A poesia popular revela o caráter dos povos... Ao lado, pois, de peças antigas, ainda hoje cantadas em nossas festas de Natal e Reis, como a *Nau Catarineta*⁷ (de origem portuguesa) e que dá idéia de um povo navegador, ouvem-se entre nós os verdadeiros cantos que nos definem e individualizam.

Aqui destaca-se um ponto essencial sobre a poesia popular: seu papel como espelho da identidade de um povo. Quando o autor afirma que "a poesia popular revela o caráter dos povos", reconhece sua função como expressão viva da cultura, dos valores, das experiências e da visão de mundo das comunidades que a produzem. A menção à *Nau Catarineta*, de origem portuguesa, evidencia como certas composições populares preservam a memória histórica e coletiva — neste caso, a de um povo navegador, aventureiro, ligado ao mar e às descobertas. Ao mesmo tempo, o excerto nos convida a olhar para os "verdadeiros cantos que nos definem e individualizam", ou seja, para as criações poéticas locais, nascidas do cotidiano, da terra, da religiosidade, das lutas e alegrias do povo brasileiro. Essa valorização das vozes autênticas e singulares é fundamental, especialmente na formação de uma consciência cultural e histórica. Como nordestinos, ao preservar e estudar a poesia popular, compreendemos melhor quem somos, de onde viemos e como diferentes tradições se entrelaçam para formar a nossa identidade. É uma defesa da cultura viva, transmitida oralmente, constantemente recriada e fundamental para a construção de pertencimento e memória social.

Quanto à poesia matuta, ao analisarmos textos que tratam dessa temática, podemos afirmar que esta transcende a mera mimese da fala regional para constituir-se com autenticidade, não inventada. Trata-se de um modo de falar que migrou para a escrita, tornando-se um arranjo literário complexo, criando uma espécie de articulação entre a herança maneirista ibérica e a tradição do cordel, conferindo à fala sertaneja o status de objeto estético legítimo. Nessa perspectiva, o poeta utiliza o timbre matuto não como uma limitação linguística, mas como uma identidade lírica que traz legitimidade à sua posição de porta-voz coletivo de toda uma população. Para atribuir-lhe sentido, elencamos algumas características, tais como: uma escolha deliberada de voz, em que não é apenas um texto escrito, mas uma

⁷ A *Nau Catrineta* é um poema romanceado de autoria desconhecida ligada à tradição oral e comunicativa que, segundo Diogo Brites, provavelmente foi inspirado na tumultuada viagem da nau Santo António, que transportou Jorge de Albuquerque Coelho (filho de Duarte Coelho Pereira, donatário da capitania hereditária de Pernambuco). O poema narra as desventuras dos tripulantes durante a longa travessia marítima - os mantimentos que esgotaram, a presença de tentação diabólica e afinal, a intervenção divina, que leva esse navio a seu destino. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Nau_Catrineta, acessado em 23/03/2024

construção fonética que carrega o ritmo, os acentos e as nasalizações específicas da oralidade; não é uma transcrição da fala, mas uma construção literária, cuja escrita não é uma gravação "bruta" do jeito que o sertanejo fala na feira ou no roçado, mas um artifício estético planejado pelo poeta, que ocorre nos níveis linguístico⁸, técnico⁹ e simbólico¹⁰.

Embora Patativa do Assaré represente o ápice da dicção sertaneja na literatura brasileira, a gênese da poesia matuta não se restringe à sua obra. Como observa Andrade (2008), a utilização da variante linguística não padrão como projeto estético possui precedentes históricos em figuras como Juvenal Galeno (1838-1931), Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) e Zé da Luz (1904-1965). Contudo, a classificação desses precursores como "poetas matutos" é objeto de um intenso embate teórico no estudo dos folcloristas. Há uma distinção fundamental entre a produção que emerge da vivência orgânica e aquela que resulta de um olhar erudito sobre o popular. Theo Brandão, por exemplo, lança uma crítica contundente a essa vertente, classificando a produção de Catulo da Paixão Cearense e seus seguidores como uma "pseudo poesia popular". Sob essa ótica, tais obras seriam manifestações do que a crítica norte-americana denominou *fake-lore*, ou "falso folclore" (BRANDÃO *apud* ROCHA, 1989, p. 61).

Acompanhando essa perspectiva, José Maria Tenório Rocha sublinha a necessidade de diferenciar a poesia matuta autêntica daquela produzida por intelectuais que apenas estilizam o falar do povo. Essa distinção é crucial para a compreensão da "construção literária" de Patativa: enquanto em Catulo a linguagem matuta pode ser lida como um adorno exótico ou uma estilização externa, em Patativa ela se consolida como uma identidade ontológica. Essa tensão entre o "vivido" e o "estilizado" é o que permite situar a poesia matuta não apenas como um gênero linguístico, mas como um campo de disputa pelo direito à representação e à voz dentro do sistema literário nacional.

Ao realizarmos esta pesquisa, contribuímos para preencher lacunas relativas à evolução da poesia portuguesa e brasileira nos aspectos temporais, geográficos, sociais e intelectuais. Adentramos ao universo da poesia popular, descobrindo-o e compreendendo-o, ao mesmo tempo em que complementamos informações sobre as inspirações que influenciaram a escrita de diversos autores. Nessa jornada por um mundo mágico, realizamos paradas estratégicas para leitura de poemas que enriqueceram e fundamentaram nossas

⁸ Na realidade, a fala é cheia de hesitações, repetições e erros que não têm função artística. Na construção literária, o poeta faz uma seleção, escolhendo as palavras que têm "sabor" regional (como as nasalizações e os arcaísmos), descartando o que é ruído e mantendo o que é identidade, resultando em um simulacro da fala que parece mais "verdadeiro" do que a própria realidade, porque foca na essência da cultura regional.

⁹ A fala espontânea não tem métrica nem rima. A construção literária, porém, é presa a normas rigorosas, em que o "falar matuto" é obrigado a caber dentro de versos com contagem de sílabas poéticas exatas.

¹⁰ O eu-lírico é uma construção, em que o autor se projeta de forma bem pensada, construindo uma determinada figura simbólica, desenhada para transitar entre diferentes mundos sem perder a autenticidade, permitindo-lhe obter uma autoridade literária.

descobertas. Ao longo dos estudos, compreendemos diversos aspectos da poesia de Patativa do Assaré, com seus versos cantados e semeados junto à terra que lhe alimentava o corpo e a alma. Elencamos elementos que fundamentam diferentes conceitos e, quando não encontramos afirmações consolidadas, descobrimos outros alinhamentos possíveis nos textos do poeta, que vivenciava a poesia com profundidade, naturalidade e propriedade. Era evidente que a poesia fazia parte de seu ser mais íntimo, como algo transcendental e universal.

A poesia popular é reconhecida como toda forma poética que emerge do meio do povo, utilizando-se da língua falada e/ou da escrita presente nas interações entre pessoas que não pertencem às elites sociais. Manifesta-se nos versos improvisados, nas rodas de conversa, nos cantadores de viola em feiras e festivais, nos folhetos de cordel, nas adivinhas, nas rodas de debulha de feijão, nas emboladas e em tantas outras expressões culturais que compõem o rico e encantador universo das tradições populares. Trata-se de uma poesia repleta de ritmo, rima e estética própria, nascida da simplicidade da vida cotidiana. Podemos compreendê-la como uma poética itinerante, ambulante, movente, retirante, andarilha, nômade, peregrina, transeunte — que percorre distâncias pelos caminhos da oralidade e, por vezes, encontra abrigo ao se materializar em folhetos, livros ou outros suportes, inclusive nos meios digitais e virtuais. Cada suporte material, por sua vez, impõe limites e, ao mesmo tempo, amplia as possibilidades de difusão dessa poética, que persiste impregnada de elementos performáticos.

Lêda Tâmega Ribeiro, em sua obra *Mito e poesia popular* (1986), apresenta uma definição da poesia popular como distinta da "poesia d'arte", conforme exposto por Peter Burke (2010). Ela destaca que, por suas características — improvisação, anonimato, transmissão oral e origem popular —, essa poesia foi, por muito tempo, considerada inferior (1986, p. 56), aproximando-se do conceito de arte “selvagem” ou “sem técnica” (“artless”), segundo a classificação de Burke. Em sua obra *Cultura popular na Idade Moderna* (2010), Burke afirma que os primeiros estudos sobre cultura popular foram realizados por intelectuais alemães no século XVIII. Ele evidencia o crescente interesse das classes média e alta pela arte popular, vista por esses grupos como expressão prática e como essência cultural das nações.

Menéndez Pidal (1962) e Edmund de Chasca (1967), por exemplo, recusavam noções como a de que a poesia popular seria destituída de arte e estudo ou de que a tradição oral fosse inferior à escrita. Esses autores apresentam contrapontos ao que Burke propôs, ao afirmarem que, por mais que emane do povo, não seja institucionalmente estudada ou se

propague oralmente, não se pode concluir que a arte tradicional não exista nesse meio ou grupo social. Em seu ensaio *Da Evolução Literária* (1973), Iuri Tynianov propôs uma mudança de perspectiva quanto ao conceito de tradição nos estudos literários — muitas vezes associado negativamente ao conceito de “popular”. Para o autor, o tradicionalismo está presente tanto na literatura popular quanto na chamada literatura de arte. Essa abordagem desqualifica os argumentos daqueles que consideram a poesia popular inferior, por vê-la como produto da tradição, da mente coletiva, e sem originalidade. Para Santana e Aguiar (2009), a poesia popular deve ser compreendida como uma forma de materialização da linguagem que se organiza em torno de práticas sociais específicas, dando origem a gêneros como o cordel, a cantoria e a peleja. A poesia popular possui grande riqueza cultural, embora o termo, por vezes, seja utilizado de maneira pejorativa, como sinônimo de algo desvalorizado ou produzido por pessoas rudes, ingênuas ou simples. Essa visão resulta de um pensamento elitista e discriminatório que insiste em marginalizar a cultura popular.

Gilmar de Carvalho chama atenção para a insistência em rotular Patativa do Assaré como “popular”, o que, segundo ele, pode adquirir uma conotação pejorativa: “O que ele é mesmo é poeta popular ou poeta, e dos bons. O ‘popular’ fica por conta de um preconceito de pessoas que se dizem intelectuais e insistem em rótulos que são disfarces para os preconceitos e posições elitistas.” (CARVALHO, 2001, p. 13) O pesquisador critica direta e contundente o uso reducionista e, muitas vezes, pejorativo do rótulo “popular” quando aplicado a artistas como Patativa do Assaré. Ao afirmar que ele é “poeta, e dos bons”, reforça que a qualidade poética de Patativa transcende classificações simplistas e que o termo “popular”, embora descritivo de sua origem e estilo, é com frequência manipulado por setores intelectualizados para marcar uma suposta inferioridade cultural. Também há uma denúncia relacionada ao elitismo presente em parte da crítica literária, que tende a desvalorizar expressões artísticas que não nascem dos espaços institucionalizados do saber ou que não seguem as normas da tradição literária canônica. Gilmar expõe como certos rótulos podem funcionar como “disfarces” ideológicos para manter exclusões simbólicas, evidenciando o preconceito contra formas de saber e arte oriundas do povo. Nesse contexto, a poesia popular configura-se como uma das manifestações tradicionais mais significativas da cultura do povo — símbolo de resistência, de memória e de identidade, pertencente ao universo maior da cultura popular.

A expressão “cultura popular” refere-se às tradições oriundas do povo, concebidas como práticas de grupos historicamente marginalizados. Ayala & Ayala (1987, p. 41) definem como sendo “criada pelo povo e apoiada numa concepção de mundo própria e na

tradição, mas em permanente reelaboração mediante [...] contribuições da cultura erudita”, sem, contudo, perder sua identidade. Tradicionalmente, a cultura popular é definida em oposição à “cultura erudita”, sendo compreendida a partir da tensão entre sistemas culturais distintos: “[...] a cultura popular só se torna compreensível quando relacionada com a dominação e com o conflito entre grupos sociais [...]” (AYALA & AYALA, 1987, p. 42). Portanto, não basta compreender a cultura popular apenas como uma manifestação oriunda das camadas menos favorecidas da sociedade. É necessário reconhecer seu papel como expressão representativa no embate entre diferentes formas de organização social, funcionando como espaço de enfrentamento, afirmação e resistência.

A produção de Patativa do Assaré transcende definições convencionais de poesia. Seus poemas incluem improvisos, críticas sociais, sátiras e reivindicações de direitos, dando voz às angústias e lutas do povo nordestino. Apesar de dominar a linguagem formal, Patativa se autodefinia como “matuto” e optava deliberadamente pelo uso do coloquialismo em suas composições, mantendo a métrica e a rima com rigor. A linguagem popular, nesse contexto, torna-se uma marca registrada de sua poética, reforçando a autenticidade de sua voz literária. Mesmo quando impressos, seus versos preservam a oralidade característica do sertão, promovendo forte identificação entre o poeta e seu público.

Entre as diversas formas de manifestação da poesia e da cultura popular, queremos destacar, de maneira significativa, o gênero cordel, que tem sido cada vez mais difundido, apreciado, estudado e discutido nos meios acadêmicos e culturais. Durante muito tempo, essa modalidade poética permaneceu restrita majoritariamente ao público do Nordeste, contudo, esse cenário vem se transformando, impulsionado, em parte, pelos fluxos migratórios das populações nordestinas para as diversas regiões do país. Além disso, a internet tornou-se um meio eficaz de disseminação do cordel, ampliando seu alcance e visibilidade. Nesse contexto, destaca-se o trabalho do poeta Bráulio Bessa, cearense, cuja atuação nas mídias tem sido muito importante para a popularização contemporânea do cordel. Suas composições poéticas, que tratam de temas sensíveis e reflexivos sobre a condição humana, têm conquistado amplo reconhecimento nacional, demonstrando como a poesia popular pode dialogar com questões universais, atuais e de todas as classes. Trata-se, sem dúvida, de uma nova forma de propagação e valorização do cordel na sociedade atual.

Quanto à origem da denominação “cordel”, há diferentes versões. Uma das mais difundidas aponta que o termo deriva do modo como os folhetos eram tradicionalmente expostos ao público: pendurados em cordas (ou cordéis) nas feiras e nos mercados. A pesquisadora Márcia Abreu (2011) observa que as características físicas dos folhetos,

associadas à forma de comercialização, estão entre os elementos mais recorrentes na tentativa de definição do gênero. Ela destaca ainda que esses folhetos também eram conhecidos como “literatura de cego”, uma vez que, há alguns séculos, sua venda foi realizada majoritariamente por homens cegos, os quais também comercializavam livros de orações, breviários, jornais e até caixas de fósforos, variando conforme a época histórica considerada.

É importante, em um primeiro momento, que esclareçamos uma questão terminológica relacionada ao termo “literatura de cordel”. Conforme Abreu (2011, p. 17-18) explica, inicialmente,

[...] referiam-se a ela como ‘literatura de folhetos’ ou simplesmente, ‘folhetos’. A expressão ‘literatura de cordel nordestina’ passa a ser empregada pelos estudiosos a partir da década de 1970, importando o termo português que, lá sim, é empregado popularmente. Na mesma época, influenciados pelo contato com os críticos, os poetas populares começam a utilizar tal denominação.

A afirmativa destaca um aspecto fundamental da construção conceitual em torno do termo literatura de cordel: sua nomeação como um processo histórico e culturalmente condicionado, não apenas uma designação espontânea do próprio povo. O trecho mostra que, inicialmente, os próprios produtores e consumidores dessa literatura não a chamavam de “cordel”, mas simplesmente de “literatura de folhetos” ou “folhetos”, termos mais ligados à materialidade da obra do que a uma tentativa de categorização estética. A adoção da expressão “literatura de cordel” pelos estudiosos a partir da década de 1970 marca um movimento de institucionalização e valorização acadêmica desse tipo de produção literária. Essa denominação, importada de Portugal¹¹ — onde de fato havia o costume de pendurar os folhetos em cordões —, passa a ser incorporada também pelos próprios poetas populares, influenciados pelo contato com pesquisadores e críticos. Esse processo revela a mediação entre o saber popular e o saber acadêmico, mostrando que até mesmo o modo de nomear uma tradição cultural pode estar atravessado por relações de poder simbólico e legitimação.

Manuel d’Almeida Filho, como relata Curran (1987, p. 115) explica a razão de não gostar do nome literatura de cordel:

Porque essa literatura não foi vendida no Brasil ‘cavalcando um barbante’ (como em Portugal), mas espalhada no chão ou em tabuleiro ou mala como cartas de baralho. D’Almeida Filho aceita o termo ‘literatura de arame’ porque no Nordeste se estendia

¹¹ A produção da literatura de cordel em Portugal tem diferentes características formais, temáticas e físicas (dimensão, números de páginas, tipo de impresso entre outros), principalmente em relação ao Brasil. São caracterizados como cordéis portugueses os autos, farsas, pequenas novelas, peças teatrais, sátiras, hagiografias, notícias, escritas em prosa, em verso etc. Fonte: ABREU, M. Histórias de cordéis e folhetos. Campinas, SP: Mercado das Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1999.

os folhetos em tiras de arame na feira, para se expor ao público. Seja como for, hoje, 'literatura de cordel' é expressão aceita pela maioria.

O autor evidencia, de maneira muito rica, como os nomes atribuídos à literatura popular são frutos não apenas de práticas culturais, mas também de adaptações locais e contextuais. A comparação entre a tradição portuguesa — onde os folhetos eram expostos "cavalgando um barbante" — e os modos nordestinos de comercialização (no chão, em tabuleiros ou malas, ou mesmo pendurados em arames) ressalta a criatividade e a adequação das formas de difusão dessa literatura ao cotidiano popular brasileiro. A proposta de D'Almeida Filho de chamar essa manifestação de "literatura de arame" é especialmente interessante, pois reconhece a especificidade do modo como o cordel foi apropriado e reinventado no Brasil, especialmente no Nordeste. A consolidação do termo "literatura de cordel", apesar de não ter surgido da prática direta do povo nordestino, demonstra como certas expressões se fixam culturalmente, muitas vezes impulsionadas por estudos acadêmicos, políticas culturais ou pela própria mídia. O fato de hoje ser uma expressão amplamente aceita indica a força simbólica e afetiva que essa nomenclatura conquistou — mais do que uma referência física, tornou-se uma identidade cultural e literária.

Segundo o francês Raymond Cantel (*apud* LOPES, 1983, p. 13), o cordel é definido como uma "poesia narrativa, popular, impressa". A partir dessa concepção, pode-se compreendê-lo como um gênero que articula temas e assuntos do cotidiano popular, estruturados em forma de poesia rimada e distribuídos por meio de folhetos impressos. Para Manoel Monteiro (2002, p. 6), há três elementos essenciais que conferem autenticidade a um cordel: rima, métrica e oração. Tais exigências demonstram que, para se configurar como um cordel genuíno, é necessário seguir uma estrutura formal específica que respeite essas regras básicas.

Historicamente, os folhetos desapareceram das feiras e praças na Europa, seu berço original, enquanto sobreviveram e se reinventaram no Brasil. De acordo com Marques e Silva (2020), as primeiras versões impressas na Europa, datadas de meados do século XV, apresentavam adaptações de temas oriundos das novelas de cavalaria, epopeias gregas e hagiografias medievais. Nesse contexto, o cordel, ao adentrar a cultura brasileira, especialmente a nordestina, passou a integrar o repertório do multiculturalismo linguístico do português falado no Brasil. Essa manifestação literária, além de se configurar como um gênero poético, pode ser compreendida como um gênero discursivo que se desdobra tanto em suportes impressos quanto digitais, circulando em ambientes físicos e virtuais. Tal dinâmica

revela traços da sociedade pós-moderna, na qual a tecnologia influencia diretamente as formas e meios de transmissão dos gêneros textuais tradicionais.

Com o passar do tempo, os cordéis foram sendo adaptados à realidade das comunidades brasileiras, adquirindo novas configurações temáticas e estéticas. Ferreira, Marques e Bulhões (2020, p. 15) observam que, até a década de 1950, grande parte da produção cordelista no Brasil consistia na revitalização de arquétipos originários do romanceiro ibérico, enviados ao país a partir do século XIX. Entre os exemplos citados pelos autores, destacam-se os títulos: *História de Carlos Magno e dos doze pares de França*, *História de Roberto do Diabo*, *História da donzela Teodora* e *História da imperatriz Porcina*.

Durante a transição da Idade Média para a Moderna, em países como França, Portugal, Espanha, Inglaterra, Alemanha e Holanda, é possível identificar, por meio de documentos, pesquisas literárias, acervos museológicos e coleções particulares, a presença da literatura popular impressa em folhetos. Esses textos, acessíveis a preços baixos, eram vendidos em locais públicos de vilas e cidades, alcançando um público amplo, majoritariamente de baixo poder aquisitivo e com variados níveis de letramento. O que conferia caráter popular a essa literatura, portanto, não eram necessariamente os autores, os conteúdos nem o público-alvo, mas sim sua acessibilidade econômica e material, pois os folhetos custavam pouco e tinham aparência simples.

Chiaradia (2020) afirma que Leandro Gomes de Barros foi o primeiro cordelista brasileiro a escrever, produzir e publicar folhetos para serem comercializados em larga escala. Porém, recentemente, os pesquisadores Arievaldo Vianna e Stélio Torquato descobriram um escrito de João Sant'Anna de Maria, o Santaninha, datada de 1871, sendo assim, a obra mais antiga publicada no Brasil, intitulada *A guerra do Paraguai*. Esse mesmo autor, publicou entre outros, *Imposto do vintém*, *O Célebre Chapéu de Sol*, *A Seca do Ceará*, reconhecido por Sílvio Romero (1977, p. 257):

A literatura ambulante e de cordel no Brasil é a mesma de Portugal. Os folhetos mais vulgares nos cordéis de nossos livreiros de rua são: A história da Donzela Theodora, A Imperatriz Porcina, A Formosa Magalona, O Naufrágio de João de Calais – a que juntam-se Carlos Magno e os Doze Pares de França, O testamento do Galo e da Galinha, e agora bem modernamente – as Poesias do Pequeno Poeta João Sant'Anna de Maria sobre a Guerra do Paraguay.

Aqui se oferece uma importante reflexão sobre a transferência e adaptação da literatura de cordel portuguesa para o contexto brasileiro, evidenciando o caráter

transatlântico e popular dessa manifestação literária. A afirmação de que “a literatura ambulante e de cordel no Brasil é a mesma de Portugal” revela a continuidade de uma tradição que atravessou o oceano durante o período colonial, mantendo viva a oralidade e a cultura popular europeia em solo americano. Os títulos citados — como *A História da Donzela Teodora*, *A Imperatriz Porcina* e *O Naufrágio de João de Calais* — pertencem a um repertório de narrativas medievais e renascentistas que tratam de aventuras, amores e façanhas heroicas, temas universais que encontraram acolhida na sensibilidade do povo brasileiro. Contudo, ao serem recontadas, essas histórias sofreram um processo de reescritura cultural, passando a refletir o imaginário, os valores e as experiências das camadas populares do Nordeste. O acréscimo de obras como *As Poesias do Pequeno Poeta João Sant’Anna de Maria sobre a Guerra do Paraguai* indica um movimento de nacionalização do cordel, em que a tradição importada se mescla à realidade brasileira, incorporando acontecimentos históricos e sociais do país. Assim, a literatura de cordel deixa de ser mera repetição da matriz portuguesa para se tornar uma expressão autêntica da identidade popular brasileira, constituindo-se como meio de registro da memória coletiva, resistência cultural e democratização da palavra poética.

Marques e Silva (2020, p. 32) afirmam que os primeiros cordéis chegaram por meio dos colonos ao Brasil, pois

[...] desembarcavam na costa brasileira portavam consigo não apenas cordéis e caçarolas furadas, conforme alguns relatos estereotipados, mas uma visão particular de mundo, uma visão que vinha sendo plasmada por meio da literatura de folhetos e que costumava desenhar o Novo Mundo como uma terra paradisíaca, como acreditava Pedro Hanequim, plena de criaturas exóticas e de pessoas vivendo ainda à margem do mundo civilizado.

Esse trecho apresenta uma crítica refinada aos estereótipos associados aos colonizadores europeus, em que se utiliza de uma linguagem sugestiva e irônica para desmontar a visão reducionista de que os colonizadores eram portadores apenas de objetos banais ou de uma cultura rudimentar. Na verdade, como o próprio texto aponta, traziam também “uma visão particular de mundo” — visão esta profundamente marcada pelas representações construídas pela *literatura de folhetos*, um importante veículo de disseminação ideológica popular na Europa. O excerto reforça o caráter fantasioso e idealizado dessa visão europeia sobre o Novo Mundo, visto como “terra paradisíaca” habitada por “criaturas exóticas” e povos considerados “à margem do mundo civilizado”. Ou seja, essa literatura não apenas refletia o imaginário europeu, mas também contribuía ativamente para moldar a forma como o Brasil e seus habitantes eram percebidos, reforçando

preconceitos, exotizações e a dicotomia civilizado/barbárie. Assim, fica subentendido que os folhetos funcionaram como instrumentos de colonização simbólica, antecipando — e muitas vezes justificando — a dominação cultural e a imposição de valores ocidentais sobre os povos originários.

No entanto, Márcia Abreu (2011) informa que os cordéis enviados ao Brasil foram previamente selecionados, conforme o *Catálogo para exame dos livros para saírem do Reino com destino ao Brasil*, disponível no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. As requisições, encaminhadas à Mesa Censória nas datas de 1769 e 1826, revelam que os requerentes se dirigiam a “Vossa Alteza Real” para justificar a necessidade de remeter livros à colônia. A autora destaca que,

no interior desse conjunto de títulos remetidos para Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco, Maranhão e Pará, encontravam-se muitos folhetos de cordel. Dos cerca de 2.600 pedidos analisados, 250 trazem títulos de cordel, e cada um deles, em geral, requer autorização para dezenas de obras (ABREU, 2011, p. 51).

A autora revela a dimensão e a relevância cultural da literatura de cordel no período colonial e imperial brasileiros. O fato de haver cerca de 250 pedidos envolvendo títulos de cordel, em um universo de 2.600 solicitações, demonstra a grande circulação e a demanda por esse tipo de material entre os leitores da época, confirmando que não se tratava de um fenômeno marginal, mas de uma prática literária amplamente difundida. A necessidade de autorização oficial para o envio dessas obras também indica o controle exercido pelo Estado sobre o conteúdo que chegava ao Brasil, evidenciando que os folhetos eram reconhecidos como um veículo de comunicação de massa, podendo influenciar o imaginário popular. Tal constatação reforça a sua importância como instrumento de transmissão de valores, narrativas históricas e culturais, consolidando-o como uma das formas mais representativas da literatura popular, com impacto social e político. Entre os títulos que mais chegaram ao Brasil, destacam-se as histórias do capitão Belizário, de Carlos Magno e os Doze Pares de França, de Bertoldo, da princesa Magalona, da imperatriz Porcina, de Roberto do Diabo, da donzela Teodora, dos Reinados de Montalvão e de João de Calais.

Diante da diversidade desses folhetos, percebe-se que suas narrativas seguem uma estrutura recorrente: desenvolvem-se em torno do confronto entre um herói e um vilão, reforçando arquétipos épicos e morais que marcaram profundamente a formação do cordel no contexto brasileiro. Tomemos como exemplo a *História nova do imperador Carlos Magno*, referência de Abreu (2011, p. 52):

Pensem no caso da História nova do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França. Nela, Mallaco, Rei de Fés, prepara uma armada para atacar o imperador e seu exército. Mesmo em desvantagem, o exército de Carlos Magno vence. Fracassado, Mallaco tenta fugir, mas Reinaldos de Montalvão, um dos doze pares de França, persegue-o e desarma-o. Mesmo assim, ele consegue escapar.

A pesquisadora descreve um dos enredos típicos dos cordéis que chegaram ao Brasil, com forte influência da tradição épica e cavaleiresca europeia. A *História nova do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França* exemplifica bem o modelo narrativo baseado no confronto entre cristãos e mouros — um eixo simbólico recorrente nesses folhetos, que promovem valores de heroísmo, fé, coragem e lealdade. A figura de Mallaco, rei de Fés, representa o “outro” a ser combatido, o inimigo externo que ameaça a ordem cristã e imperial. A vitória do exército de Carlos Magno, mesmo em desvantagem, reforça a ideia de superioridade moral e espiritual do herói cristão, ainda que o desfecho não seja totalmente conclusivo, com a fuga do antagonista. O detalhe de Reinaldos de Montalvão perseguir e desarmar o inimigo, mas não o capturar, insere um elemento de tensão contínua e abre possibilidade para novas narrativas. Isso também demonstra como o cordel se articula com a tradição oral: histórias que nunca se encerram completamente, permitindo que sejam retomadas, continuadas ou reinventadas em novos contextos, inclusive no ambiente popular brasileiro.

A literatura de cordel no Nordeste brasileiro é resultado de um longo processo histórico de circulação de práticas orais e escritas que remontam ao medievo europeu. Segundo Zumthor (1997), a oralidade constitui um dos fundamentos da poesia tradicional, sustentando sua permanência e recriação ao longo do tempo. Cascudo (1984) aponta que o cordel é herdeiro das “folhas soltas” ou “pliegos sueltos”, comuns na Península Ibérica, que chegaram ao Brasil no bojo da colonização portuguesa. De acordo com Santana (2008), essa literatura se consolidou como forma de comunicação acessível às camadas populares, unindo poesia, narrativa e canto. Para Abreu (2011), a dimensão performática do cordel e seu caráter de crônica social o tornaram um registro vivo da cultura popular, capaz de refletir as angústias e esperanças de um povo. Em suma, ressalta-se que a poesia popular, embora enraizada na oralidade, encontrou no impresso uma forma de perpetuar-se e alcançar novas audiências. Dessa forma, compreende-se o cordel como prática literária híbrida, marcada por ressonâncias medievais, mas profundamente reinventada no contexto brasileiro, apresentando, no Nordeste, traços de um imaginário e de uma oralidade que vieram de longe, cruzando mares em bagagens e na memória de alguns camponeses, aventureiros, guerreiros, missionários e, até marginais de todo calibre que aportaram nos portos do Ocidente, advindos

da Europa medieval com o objetivo de colonizar a América. Em suma, esses aventureiros traziam consigo o velho mundo medieval.

Enquanto texto escrito, a poesia popular, em forma de folhetos, levando em consideração os estudos de Silvio Romero, chega ao Brasil no século XVIII. É preciso destacar a expressão “texto escrito”, pois não se pode negar que a cultura indígena, os povos originários do Brasil, era repleta de poesia, mesmo que não fosse grafada, pois sabemos que essa ultrapassa os limites da escrita e do falar. Antes de os portugueses chegarem a este solo já existia por aqui muita poesia; não reconhecer isso é esquecer as contribuições dos povos que já viviam em nosso país na formação do povo brasileiro.

A poesia, nas sociedades tribais ou primitivas, encontra sua alta forma de expressão através do lendário e da mitologia que informa sobre o modo como surgiram, incluindo-se, aí, a terra, os bichos, as águas, os homens, seus deuses e seus heróis. Aliada ao sonho e à natureza de que se alimentam as visões e a fantasia, ela traduz a sabença que intui dos mistérios, dos valores e das grandezas físicas do Universo. A linguagem é indireta ou metafórica, mas sua qualidade poética reside, sobretudo, na adequação do linguajar da criança ao senso de medida que empresta aos fatos narrados uma situação mágica da própria realidade. Melhor explicando, as noções convencionais de espaço e de tempo, peso e volume, se anulam face ao imaginário acumulado e transmitido pelos narradores de estórias. Os índios, assim, representam o pleno exercício físico e vocal da poesia, antes da cultura e da palavra escrita. (TUFIC, 2002, p. 19- 20)

Aqui existe uma visão profunda e sensível sobre a poesia nas chamadas culturas primitivas, valorizando seu papel essencial na explicação do mundo e na transmissão de conhecimentos fundadores por meio de mitos, lendas e narrativas simbólicas. A poesia, nesse contexto, é vivida com o corpo e com a voz, e não apenas registrada em papel — o que reforça a ideia de que a tradição oral é um espaço legítimo e potente de criação estética. Além disso, há uma relativização de categorias ocidentais como tempo, espaço, peso e volume, propondo uma realidade "mágica", mediada pela visão mítica e poética do mundo. Isso contribui para desconstruir a hierarquia que privilegia a escrita como única forma legítima de cultura letrada, valorizando, assim, os saberes e expressões de povos indígenas e de outras culturas orais. Essa perspectiva pode dialogar diretamente com a valorização da poesia popular e do cordel, especialmente quando se considera que ambos são herdeiros de tradições orais e que mantêm viva uma forma de conhecimento e sensibilidade que escapa ao modelo eurocêntrico e acadêmico da literatura.

Como a poesia popular se difundiu principalmente através da fala, é importante trazer algumas observações sobre oralidade. Temos a habilidade de nos expressar oralmente até mesmo antes de desenvolvermos a fala, por isso, a oralidade está constantemente presente de

maneira natural e espontânea nos momentos interativos cotidianos dos quais participamos. Para Marcuschi (2001, p. 20), nossa sociedade pode ser caracterizada, “indistintamente da classe social, idade, formação e profissão, como profunda e essencialmente oralista”, uma vez que, “ao longo de um dia, as pessoas resolvem a maior parte de seus problemas mais por meio da fala e menos por meio da escrita” (ÁVILA; NASCIMENTO; GOIS, 2012, p. 39). De acordo com o trecho, há a predominância da oralidade no cotidiano das pessoas, independentemente de sua posição social, idade ou formação, em que o autor reforça a ideia de que a fala continua sendo o meio mais natural, imediato e eficaz de interação social, resolução de problemas e construção de sentido.

Dessa forma, entende-se que a oralidade está presente em todos os lugares, visto que a sociedade a utiliza para se comunicar, compreendida como “uma prática social interativa para fins comunicativos que se apresenta sob variadas formas ou gêneros textuais fundados na realidade sonora; ela vai desde uma realização mais informal à mais formal nos mais variados contextos de uso” (MARCUSCHI, 2001, p. 25). Aqui é mostrado que a prática da fala se apresenta sob diversos aspectos através dos gêneros que permeiam a vida das pessoas, que podem ser incontáveis. A oralidade se desenvolve em diversos contextos informais do cotidiano, por isso, é comum que sofra variação para se adequar ao que for melhor para se tornar compreensível. Corroborando com Marcuschi (2001), Silva (2009) chama a atenção para o fato de que a oralidade é a forma primeira e natural da linguagem e que domina nosso cotidiano, ou seja, antes de conhecermos outros meios, é pela fala que nos comunicamos. A *fala* é compreendida como uma forma de produzir textos discursivos, sendo situada no âmbito da oralidade, buscando ser comunicativa, apresentando características próprias, como movimentos do corpo, aspectos prosódicos, meneios de cabeça, gestualidade, olhares específicos.

Zumthor (1997, p. 11) chama a atenção para “a falta de uma poética da oralidade [...] para o estudo da poesia oral falta-lhe uma base teórica”. Corroborando com essa afirmação, é perceptível que a oralidade ainda não é plenamente reconhecida nos estudos literários como uma categoria formalizada, sendo predominante a valorização da estética da escrita, porém, não se deve considerar a primeira como uma forma inferior ou excludente em relação à segunda. Ela também possui estrutura gramatical, vocabulário próprio, regras sintáticas, estratégias discursivas, escolhas semânticas e um estilo característico, que fundamenta modos de comunicação legítimos e sofisticados. Assim, é necessário analisá-la com o mesmo rigor reservado à linguagem escrita, observando seus usos e estratégias expressivas.

O autor afirma ainda que o traço definidor da poesia oral é “a recorrência de diversos elementos textuais” Zumthor (1997, p. 148), o que inclui a diversidade, as repetições e procedimentos estilísticos próprios. Existem diferentes formas de oralidade, que se manifestam de maneira variada conforme a estrutura de cada tipo de fala, seja oral ou escrita. Ele também apresenta diferentes níveis de oralidade, classificados de acordo com o grau de influência da escrita sobre o registro oral: a oralidade primária (presente em sociedades ágrafas), a mista, a secundária (como no cordel e na poesia matuta de Patativa do Assaré) e a mediatizada (como nas novelas e filmes regionais). Em suma, a oralidade, longe de ser um fenômeno uniforme, manifesta-se em uma complexa escala de hibridismo, onde a presença de elementos recorrentes e procedimentos estilísticos próprios define sua essência, variando em graus de influência da escrita para constituir as diversas formas de comunicação oral e escrita presentes na cultura.

3.2 A poesia patativana

Patativa experimentou na pele a indiferença dos donos do poder, que nem sabiam do seu padecer na luta pela sobrevivência, que, mesmo não tendo a triste sorte de viver e trabalhar em terras alheias, doou a força de seus versos e sua voz aos retirantes, sem-terra, menores abandonados, sem-teto, defendendo a ecologia e todos os sertanejos excluídos e injustiçados pelas classes dominantes. Sua poesia era revestida de amor fraterno e piedade pelos mais necessitados, o que podemos ver no seu poema “Reforma agrária”, que assim declama:

Era só o que fartava
 Deus fez a terra pra gente
 Prantá feijão, mio e fava,
 Arroz, e toda semente,
 E estes latifundiario
 Egoísta e usuraro
 Sem quê nem praquê se aposa,
 E nós neste cativêro
 Sendo agregado e rendero
 Da mesma terra que é nossa
 (ASSARÉ, 2003, p. 43)

Nesse trecho, o poeta faz uma poderosa denúncia social que traduz, com simplicidade e força, a histórica desigualdade fundiária no Brasil. Através de uma linguagem coloquial e marcada pela oralidade característica do cordel e da poesia matuta, Patativa levanta uma crítica contundente aos latifundiários — aqui chamados de “egoísta e usuraro” — que se apropriam indevidamente da terra, impedindo o acesso daqueles que dela dependem para

sobreviver. Ele articula uma concepção popular e ética da posse da terra: ela pertence a quem nela trabalha, não àqueles que a monopolizam. Ao usar termos como “cativeiro”, “agregado” e “rendero”, evoca condições de submissão e dependência impostas aos trabalhadores rurais. O tom é de revolta, mas também de resistência, pois o poema revela a consciência crítica de um povo que, embora explorado, reconhece sua legitimidade sobre a terra.

Auxiliado pelo jornalista cearense José Carvalho de Brito — considerado um dos principais responsáveis por revelar seu talento — Patativa do Assaré passou a publicar seus textos no jornal *Correio do Ceará*. Em 1964, ganhou projeção nacional com o poema “Triste Partida”, eternizado na voz de Luiz Gonzaga, o “Rei do Baião”. Recebeu em vida e, após sua morte, o reconhecimento da classe artística e intelectual, sendo cada vez mais admirado pelas novas gerações. O poeta cearense sabia de cor seus versos e os recitava com entusiasmo sempre que era convidado a se apresentar, com sua voz nasal, rouca e singular, ganhava empostação durante suas performances, conferindo-lhe uma presença cênica imponente, quase mítica, que contrastava com seu corpo franzino. Patativa é, em essência, poesia: rima, metáfora e encantamento materializados por meio de uma linguagem plural, sensível e profundamente conectada ao povo.

Quem lê ou quem ouve Patativa compreende por que a voz poética é memória. Ou invertendo os termos da premissa, por que a memória se sustenta, aqui, na voz poética. É sua dicção que compõe a tessitura de suas lembranças pessoais que, por sua vez, atuam, como dizia Halbwachs, como um ponto de vista sobre a memória coletiva. (CARVALHO, 2011, p. 16)

A citação de Carvalho (2011) evidencia que, na poesia de Patativa do Assaré, a voz poética é um instrumento de preservação da memória, tanto individual quanto coletiva, visto que o poeta, cantador e compositor exerceu um papel mobilizador e reflexivo de grande relevância no Brasil, especialmente a partir da década de 1960 ao tornar-se uma das vozes de protesto mais potentes do povo sertanejo, representando o Ceará e o Nordeste. Ressalta-se que sua dicção singular transforma lembranças pessoais em expressões partilhadas da experiência nordestina, funcionando como um ponto de vista sobre a memória social. Após conquistar o reconhecimento dos círculos intelectuais do Crato, consolidou-se como poeta popular entre os sertanejos, ampliando ainda mais seu alcance por meio dos recitais no programa *Coisas do meu Sertão*, de Elói Teles de Moraes, veiculado pela *Rádio Araripe* do Crato.

No início da década de 1970, em pleno regime militar, mesmo diante do aumento da violência, das práticas de tortura, do encarceramento político e da supressão das liberdades constitucionais — agravada por uma rígida censura — o historiador e folclorista J. de

Figueiredo Filho, integrante do Instituto Cultural do Cariri, publicou a obra *Patativa do Assaré – Poemas comentados*, em que, na apresentação, reconheceu Patativa como um poeta de inspiração singular e criador de versos de rara beleza. Nesse mesmo período, o agricultor passou a ser valorizado por movimentos culturais juvenis da região, que o integraram em espetáculos musicais e peças teatrais, promovendo sua imagem para além do regionalismo, visto que, para esses jovens, Patativa representava o poeta brasileiro da resistência.

Com o surgimento, em 1980, do jornal *Nação Cariri* — editado por intelectuais e militantes culturais contrários ao Regime Militar —, Patativa conquistou projeção nacional, com poemas publicados regularmente no periódico, nesse cenário, aproximou-se das lutas pela redemocratização do país. Autodidata, buscou avidamente toda leitura possível, desde os clássicos da literatura portuguesa até pensadores socialistas e poetas estrangeiros traduzidos, mesmo enfrentando limitações visuais, pois enxergava apenas com um dos olhos. Esse hábito de leitura contínua foi decisivo para o refinamento de sua linguagem e a ampliação de sua produção poética.

Diante de sua trajetória e relevância literária, Patativa do Assaré figura, a nosso ver, como um dos escritores mais expressivos do cenário literário nacional e, por isso, deveria integrar o Cânone da Literatura Brasileira em condições equitativas. Em tempos de comunicação instantânea e acesso democrático à informação, argumentos que justificam sua exclusão perdem força. Parte da crítica ainda se prende a critérios elitistas, regionalistas e eurocêntricos, influenciados por manuais teóricos importados e centrados nos modelos do eixo Rio-São Paulo. Assim, a origem humilde e sertaneja de Patativa, aliada ao seu vínculo com a cultura popular, contribuiu para sua marginalização dentro de um cânone estagnado, historicamente pouco aberto a vozes periféricas.

O poeta de Assaré apresenta características marcantes de quem pertence ao universo rural, ao modo de vida matuto, vivido aos pés da serra, em meio às longas estiagens e às agruras provocadas pela exploração dos grandes fazendeiros, assim, sua poesia nasce dessa vivência, combinando a sensibilidade de um cantador de viola e repentista com a escrita que eterniza sua visão de mundo. Como agricultor, sustentava-se exclusivamente do trabalho na roça, saindo ainda de madrugada para o campo, com a enxada às costas e um surrão contendo farinha, rapadura ou carne seca — alimentos típicos do sertanejo — passava o dia capinando, enfrentando terrenos íngremes, arrancando tocos e organizando sua lavoura, numa rotina árdua que amenizava ao ocupar a mente com versos.

Patativa transformava sua experiência e observação cotidiana em poesia, como era dotado de extraordinária sensibilidade e memória, captava fragmentos da realidade e do tempo, compondo e memorizando seus poemas enquanto lavrava. Assim se construía sua jornada diária como poeta-agricultor: ao final de um dia de labor, havia criado e fixado

mentalmente novos versos. Desejando compartilhar suas criações com os que o cercavam, muitas vezes adaptava sua linguagem à fala popular local, por isso, a escolha consciente por uma dicção matuta em muitos de seus poemas — expressão autêntica de sua identidade e do povo que representava. No poema "Vida Sertaneja", Patativa dirige sua voz aos seus semelhantes, demonstrando consciência de que haverá identificação da sua poética com o modo de vida do povo.

Sou matuto sertanejo,
Daquele matuto pobre
Que não tem gado nem quêjo,
Nem ôro, prata, nem cobre.
Sou sertanejo rocêro,
Eu trabaio o dia intêro,
Que seja inverno ou verão.
Minhas mão é calejada,
Minha péia é bronzada
Da quintura do sertão
(ASSARÉ, 2006, p. 152).

Neste poema, Patativa do Assaré reafirma com orgulho sua identidade de homem simples do sertão, reforçando sua ligação com a terra, o trabalho braçal e as dificuldades cotidianas de quem vive da agricultura. Ao empregar uma linguagem regionalista e um ritmo marcado pela oralidade, o poeta não apenas retrata sua realidade como a eleva à condição de resistência e dignidade, como também confere um charme singular à sua poesia. A ausência de riquezas materiais ("gado", "queijo", "ouro") é compensada por um forte senso de pertencimento, traduzido nos versos que valorizam o trabalho árduo e a experiência de vida moldada pela luta no campo. Ao se apresentar como igual aos seus pares, evidencia seu lugar de pertencimento e convivência, despertando empatia nos trabalhadores da roça, que se identificam com as mesmas condições de vida e características comuns aos sertanejos pobres.

Canto a vida desta gente
Que trabaia intê morre
Sirrindo, alegre e contente,
Sem dá fê do padecê,
Desta gente sem leitura,
Que mesmo na desventura,
Se sente alegre e feliz,
Sem nada sabê na terra,
Sem sabê se existe guerra
De país cronta país
(ASSARÉ, 2006, p. 152-153).

No poema, Patativa expressa com sensível lirismo, a dura realidade dos trabalhadores rurais, que enfrentam uma existência marcada por sacrifício e falta de acesso à educação, mas que, ainda assim, encontram formas de viver com dignidade, simplicidade e alegria. A dicotomia entre sofrimento e contentamento revela a potência poética de Patativa, que

valoriza o saber popular e denuncia, de maneira sutil, a marginalização social. Patativa do Assaré exalta a resistência e a força interior desse povo que, mesmo na ignorância forçada pelas desigualdades sociais, preserva um olhar esperançoso sobre a vida. O eu lírico escancara o isolamento social e o abandono político a que estão submetidos os trabalhadores do campo, mas também aponta para um universo simbólico em que o valor da vida está além da erudição formal ou do domínio da geopolítica, tornando a poesia, assim, um ato de memória, resistência e valorização do saber do povo. Os poemas falados e posteriormente escritos na linguagem matuta são de um período em que Patativa ainda não havia abandonado a viola, antes de se dedicar à leitura e aos livros. Fica evidente que a transcrição para o “matutês” foi resultado do trabalho de alguém que copiou os versos ou do próprio tipógrafo que os compôs, pois seria bem difícil transcrever cada palavra exatamente como se exige, pois a sonoridade de cada termo está intrinsecamente ligada à identidade individual da fala do poeta, que entoava seus versos de acordo com o sentimento que desejava provocar nos ouvintes.

Ao lermos Patativa do Assaré, é necessário distinguir a figura do poeta originário — aquele que cria e produz o poema como objeto estético — da pessoa pública, que concede entrevistas, se apresenta em teatros e universidades. Ao ser exposto à mídia, o poeta passa a incorporar máscaras que, por sua vez, atraem outras interpretações teóricas, que tentam definir sua poesia — única, permeada por ideologias, sociologismos e filosofias. Inevitavelmente, sua obra carrega a marca de seu tempo histórico, porém, quando lida em atos acadêmicos ou políticos, sua poesia acaba sendo associada aos sentidos pretendidos por tais contextos, muitas vezes rotulando sua estética dentro de uma dimensão política. Dessa forma, encontramos com frequência um poeta identificado como social, defensor de causas específicas. Vejamos, a seguir, a estrofe de um de seus poemas geralmente interpretados sob essa ótica:

Eu quero o agregado isento
Do terrível sofrimento
Do maldito cativo
Quero ver o meu país
Rico de tudo e feliz,
Livre do julgo estrangeiro.
A bem do nosso progresso
Quero o apoio do congresso
Sobre uma reforma agrária,
Que venha por sua vez
Libertar o camponês
Da situação precária
(PONTES, 2019, p. 15).

O poema, de cunho político, aborda a reforma agrária e revela a universalidade da pobreza do sertanejo, sem terra para plantar e produzir, sendo forçado, para sobreviver, a servir a um senhor sem humanidade e sem pátria. A composição poética protesta contra o

latifúndio improdutivo, os detentores do poder político e o capitalismo selvagem, o poeta apresenta a terra como parte integrante da natureza, ressaltando sua harmonia exuberante ao distanciar-se dos rótulos e das cercas, como um encantamento, ele canta a alegria de pertencer a esse todo. Assim, o poeta social e o lírico se fundem, caminhando lado a lado por uma humanidade mais acessível e sensível. Patativa sempre defendeu a reforma agrária, nunca se esquivou dessa luta — ao contrário — sua poesia a transcende, uma vez que sua verve poética é universal e atemporal, por isso, é necessário distinguir o poeta-artista do poeta-esteta.

Patativa via a natureza com olhos poéticos e expressava esse olhar de forma cativante, com versos simples e autênticos, despidos de enfeites desnecessários, compondo com o coração. Um de seus poemas mais conhecidos, “Cante lá que eu canto cá”, retrata poeticamente seu sertão: a beleza que ressurge após as chuvas e a tristeza que paira quando elas não vêm. Também resalta o contraste entre o sertão — onde a vida parece desacelerada — e a capital, marcada pela pressa, pela tecnologia e pelo progresso. É em estrofes como as que seguem que ele revela um sertão profundamente seu.

Repare que a minha vida
é deferente da sua
a sua rima pulida
nasceu no salão da rua
já eu sou bem deferente
meu verso é como a semente
que nasce inriba do chão
não tenho estudo nem arte
a minha rima faz parte
da obra da criação

mas porém eu não invejo
o grande tesôro seu
os livros do seu colégio
onde você aprendeu
pra gente aqui ser poeta
e fazê rima com preta
num precisa professo
basta vê no mês de maio
um poema em cada gaio
e um verso em cada fulô
(PONTES, 2019, p. 22/23).

A poesia de Patativa do Assaré é marcada por um profundo engajamento, voltado para a busca da libertação humana em harmonia com a natureza, sua obra traduz a essência das pessoas, não apenas no que as cerca, mas em toda a sua integridade. Podemos afirmar que talvez esse seja o aspecto mais interessante de sua produção poética: a capacidade de expressar o ser humano em sua totalidade — com seus problemas, angústias, alegrias e esperanças —, independentemente de estar no sertão cearense ou em qualquer outro lugar do

mundo. Ao longo de sua trajetória, Patativa publicou cinco livros de poesia (*Inspiração Nordestina, Novos Poemas Comentados, Cante lá que eu canto cá, Ispinho e fulô e Aqui tem coisa*), lançou três discos — nos quais recita seus poemas e tem músicas interpretadas por artistas como Luiz Gonzaga e Fagner —, além de ter produzido diversos cordéis. Sua poesia é objeto de estudo em centros acadêmicos no Brasil e na França, sendo reconhecido como um dos maiores poetas brasileiros. Recebeu inúmeros títulos honoríficos, como *Doutor Honoris Causa* e Cidadão Cearense.

No célebre poema “O Poeta da Roça”, o segundo da obra *Inspiração Nordestina* (2018), Patativa declara sua identidade poética e existencial: “sou fio das mata, cantô da mão grossa, / trabaio na roça, de inverno e de estio” (ASSARÉ, 2003, p. 14). Assume-se como filho da mata, poeta das brenhas, cantador da vida sofrida, trabalhador rural, independentemente das condições do tempo. A ele foi dada a alegria de ser poeta — uma espécie de alquimista das palavras — que transformava tudo em poesia, como se vê no verso: “pra toda parte que eu óio / vejo um verso se buli” (ASSARÉ, 2002, p. 28). O pesquisador Gilmar de Carvalho o classifica como um trovador nordestino, cujo discurso, em momentos políticos e históricos decisivos do país, traduziu em forma poética os questionamentos sociais, com o intuito de despertar o povo para a luta por igualdade e justiça (CARVALHO, 2009, p. 90). Ainda que sua obra pertença ao século XX, ela dialoga com elementos da tradição medieval, como observa Fernandes (2012, p. 235): “Quanto às trovas, o que se destaca é sua origem na cantiga trovadoresca galego-portuguesa e sua releitura nos séculos XV e XVI comprova a predileção pela melodia, característica básica da cantiga medieval.”

A característica mais notável de Patativa do Assaré é a consciência de classe, evidenciada pela denúncia social que perpassa sua obra. A ideologia patativana se alinha à filosofia do homem do campo, eternizando em forma de poesia o drama do camponês em sua luta por terra e por melhores condições de vida. Como afirma: “Ele [o poeta] deve empregar a sua lira em benefício do povo, em favor do bem comum. Ele deve empregar a sua poesia numa política em favor do bem comum, uma política que requer os direitos humanos e defende o direito de cada um” (ASSARÉ, *apud* DEBS, 2000, p. 28). Portanto, ele não foi um poeta isolado, enclausurado numa redoma, alheio à realidade que o cercava, ao contrário, foi um homem combativo, consciente do papel que desempenhava, lutando em defesa do povo sertanejo, de sua terra e de sua cultura, fazendo de sua obra um retrato autêntico de sua gente. E tinha plena consciência de sua missão poética e social, como reafirma em diversos de seus versos.

Meus poemas são assim, porque eu sou muito revoltado contra a injustiça. Sempre fui. Agora, sei respeitar os donos do poder. Eu não vou afrontar ninguém coisa nenhuma. Tanto é assim que minha poesia é assim dentro desse tema do povo. É assim como um grito de alerta, apresentando o estado da vida aqui... ali na... classe pobre, né? (ASSARÉ, *apud* CARVALHO, 2009, p. 61).

Acima de tudo, Patativa foi um ser humano sábio, que utilizou as palavras para expressar dores e revoltas, sem jamais desrespeitar as hierarquias existentes. Colocava-se a serviço do povo, sem atacar diretamente este ou aquele poderoso, mas denunciando, com firmeza, um sistema opressor — especialmente quando se referia aos detentores do poder, àqueles que acumulavam riquezas às custas da exploração da mão de obra dos pobres. Sua indignação diante das injustiças sociais era traduzida em poesia, conferindo profundidade estética ao seu projeto literário. Em sua escrita poética, percebe-se que a estrutura social atravessa o texto, através de uma articulação orgânica entre a forma literária e a consciência crítica, pois poeta e poesia estão, assumidamente, a serviço do oprimido. Ele reconhece sua condição de pertencente a uma classe social marginalizada e transforma simbolicamente sua poesia em uma arma de conscientização e engajamento popular. O “grito de alerta” que emerge de sua obra busca despertar aqueles que ainda não se deram conta das desigualdades e das injustiças, tanto no sertão quanto nas cidades.

O poeta valoriza a observação e a experiência como bases do conhecimento autêntico do sertão, afirmando que o tema central de sua poesia é a verdade. Assume-se como intérprete do sofrimento, da beleza e dos sonhos do homem do campo. Para ele, a literatura não se limita à tradução da beleza, mas é também denúncia e resistência. Assim, ela se constitui não apenas como expressão artística, mas como uma visão crítica do mundo. Patativa não via o papel do intelectual como ruptura com sua condição de trabalhador rural; ao contrário, desconstruiu a separação entre o trabalho intelectual e o braçal, considerando-se porta-voz das angústias do povo brasileiro. Sua poesia representa não apenas a língua popular, mas também os personagens, o cotidiano e as aspirações sociais, econômicas e políticas do mundo rural e urbano.

Roland Barthes (2004b, p. 11) também chama atenção para o papel da literatura e da crítica literária ao afirmar: “é o papel da literatura representar ativamente à instituição científica aquilo que ela recusa, a saber, a soberania da linguagem”. Nesse sentido, o pesquisador, enquanto cientista da linguagem literária, deve assumir uma postura ativa e ética diante dos textos, compreendendo a escrita como uma forma de ação política. Levando a afirmação de Barthes para o campo de estudos sobre Patativa do Assaré, podemos dizer que o poeta foi politicamente ativo — não no sentido da militância partidária, mas em uma dimensão atitudinal e ética, posicionando-se criticamente diante das realidades adversas nas quais esteve inserido. Essa postura pode ser confirmada por meio de seus próprios versos, nos quais a poesia cumpre sua função social, estética e política, dando voz ao sertanejo e à sua luta por dignidade.

Cantei sempre e hei de cantar
 O que meu coração sente,
 Para mais compartilhar
 Do sofrer de minha gente.
 Com as limas o meu canto
 Quero enxugar o meu pranto,
 Vivendo na soledade
 Com esta gente querida,
 Modesta e destituída
 De orgulho, inveja e vaidade.
 (ASSARÉ, 2007, p. 102)

O trecho revela com clareza a dimensão ética, estética e política da poesia de Patativa do Assaré. Desde os primeiros versos o poeta afirma a continuidade e a autenticidade de seu fazer poético, baseado não na estética da forma pela forma, mas no sentimento genuíno, vivido, enraizado na experiência do povo nordestino, evidenciando também que a função primordial de sua arte é a solidariedade. A poesia surge, aqui, como um ato de partilha do sofrimento coletivo, uma forma de comunhão entre o eu lírico e seu povo, em que o poeta não se coloca acima da dor alheia, mas dentro dela: ele canta para aliviar a dor dos outros e a sua própria. A imagem de “enxugar o pranto com as limas do canto” é poderosa. A “lima”, tradicionalmente usada para afiar ou polir, representa o instrumento de lapidação — neste caso, o próprio canto poético — que serve para suavizar a dor. Há, portanto, uma metáfora em que o canto é visto como ferramenta de resistência emocional e dignidade humana, capaz de aliviar as dores e dar voz às angústias. Ainda amplia a dimensão social do poema ao homenagear a “gente querida”, que vive na “soledade” — uma solidão não apenas geográfica, mas também política e existencial. Essa gente, segundo o poeta, é modesta e desprovida de vaidades, inveja ou orgulho, o que reforça um ideal ético associado à simplicidade e à nobreza do homem comum. Trata-se de uma crítica indireta às elites, ao mesmo tempo em que exalta a pureza moral e a força interior dos pobres.

A ideia da lima como metáfora de polimento encontra simultaneidade no célebre verso de Olavo Bilac (2007, p. 87) — “Trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua!” —, em que o poeta parnasiano¹² mostra o trabalho artístico como um processo minucioso de lapidação, no qual a palavra é incessantemente aperfeiçoada até atingir a devida perfeição. Essa imagem, em Bilac, remete ao esforço dos que fazem poesia, cujo labor transforma a matéria bruta da linguagem em expressão estética acabada, escondendo o peso do trabalho sob a aparente naturalidade do verso. Esse ideal parnasiano, embora distinto em contexto histórico e cultural, encontra abrigo na obra de Patativa do Assaré, cuja “imagem” da palavra se manifesta não apenas pela

¹² Aquele cuja linha de escrita segue uma escola poética que cultivava a objetividade e a perfeição da forma, em reação ao lirismo dos românticos.

adaptação criativa da oralidade ou declamação, mas também pelo rigor da rima e da métrica. Se, em Bilac, o polimento busca a universalidade estética, em Patativa ele se revela no equilíbrio entre cultivo e simplicidade, transformando o cotidiano em poesia viva e acessível. Assim, observa-se que, apesar das diferenças de tradição, ambos compartilham um gesto poético essencial: o aprimoramento da palavra como mediação entre a experiência sensível e a expressão social.

A obra de Patativa do Assaré alcançou ampla difusão por meio da chamada poesia matuta, como ele próprio gostava de nomear, caracterizada pelo uso da linguagem popular para abordar diversos temas — principalmente aqueles ligados à natureza, à religiosidade, aos direitos humanos, às belezas do sertão e aos ensinamentos cristãos. Patativa articulava as palavras sobre os mais variados assuntos, revelando uma capacidade poética para dar voz ao grupo social do qual fazia parte: os mais necessitados e oprimidos pelo poder, sendo os “poderosos” os grandes alvos de sua lírica. Assim, é impossível falar sobre o poeta sem considerar o contexto social que perpassa sua obra, fortemente marcada pela representação das agruras do Nordeste. Ao afirmar: “Eu sou um caboclo roceiro que, como poeta, canto sempre a vida do povo. O meu problema é cantar a vida do povo, o sofrimento do meu Nordeste, principalmente daqueles que não têm terra [...]” (ASSARÉ, 2005, p. 17), o poeta popular se posiciona com simplicidade, revelando profundo afeto por sua terra, que chamava de “torrão natal e amado”, sem jamais mascarar as problemáticas da região. Apresenta-se tal como é: um homem do povo que revela, por meio da poesia, a vida de sua gente — especialmente daqueles que sofrem as consequências da exclusão social. Para compreender melhor a mensagem contida em sua obra, é fundamental conhecer o contexto histórico no qual viveu, de acordo com Carvalho (2002, p. 20):

Sua poesia é visceralmente ligada ao que vivenciou. Está impregnada de natureza, com o compromisso de quem sempre esteve em profunda comunhão com a terra. O paraíso da serra de Santana, a visão que poderia ser idílica é contaminada pela questão da terra, pelas inclemências das secas, em suma, por tinturas realistas que evitam qualquer pieguice e dão a grandeza do que ele canta.

Entende-se, a partir da leitura do fragmento, que a referência sociocultural é fundamental para o escritor e que, este se sente comprometido a compartilhar com as pessoas, através de sua poesia, o que acontece naquele lugar longínquo, esquecido pelos detentores do poder. O poeta não pode cantar senão aquilo que viveu, apresentando-nos uma poesia cheia de marcas sertanejas, de íntima ligação com a natureza e com a terra. Seu lugar, a Serra de Santana, é uma comunidade localizada no município de Assaré-Ceará, cidade pequena, que

hoje é conhecida por causa de seu filho mais ilustre, mas que, naquele tempo, não era essa a realidade, o que pode ser conferido no trecho abaixo.

Sertão, argúem te cantô,
 Eu sempre tenho cantado
 E ainda cantando tô,
 Pruquê, meu torrão amado,
 Munto te prezo, te quero
 E vejo qui os teus mistéro
 Ninguém sabe decifrá.
 A tua beleza é tanta,
 Qui o poeta canta, canta,
 E inda fica o qui cantá.
 (ASSARÉ, 2002, p. 25)

Na estrofe, fica evidente o fascínio que o sertão exercia sobre o poeta, a ponto de declarar que jamais conseguiria expressar plenamente tudo o que sentia por sua terra. Dessa forma, Patativa se apresenta como um elemento de coesão, uma voz representativa de sua comunidade, evidenciando sua linguagem sertaneja e regionalista, por meio da qual compartilha sentimentos, emoções e vivências. Ao empregar a linguagem matuta, não o faz com deboche ou ironia. Ao contrário, valoriza essa forma de expressão como ferramenta legítima para problematizar as questões sociais. Isso contrasta com a tradição literária dominante, que por muito tempo utilizou a fala popular apenas como recurso cômico ou caricatural, ridicularizando o homem simples e pouco instruído. O poeta demonstra, ao contrário, que a enunciação da verdade sobre o mundo não deve ser privilégio dos letrados ou das classes abastadas: o sertanejo também é capaz de denunciar injustiças e reivindicar igualdade social, independentemente da linguagem que utiliza.

Ao se autoproclamar poeta do sertão, Patativa também se posiciona como defensor dessa terra habitada por um povo sofrido, esperançoso e resistente, que busca sobreviver através da cultura da terra, em uma agricultura de subsistência, muitas vezes inviabilizada pela ausência de terras próprias para o cultivo. Ao ler seus poemas, percebe-se que o poeta se revela profundamente integrado às tradições e valores do sertão, bem como solidário aos seus semelhantes. A dicção social presente em sua obra reflete, portanto, uma luta constante por justiça, igualdade e democracia.

Inegável que sua sensibilidade, a indignação diante das injustiças sociais, a fluência para encontrar uma tradução poética, para o que de outro modo seria apenas mais um discurso panfletário, atingem em Patativa uma culminância que fazem dele uma espécie única (CARVALHO, 2002b, p. 16-17).

A obra de Patativa do Assaré representa uma culminância singular na literatura brasileira ao unir sensibilidade poética, indignação diante das injustiças sociais e uma notável fluência na linguagem popular, conseguindo transformar o que seria um discurso panfletário em poesia autêntica e profundamente humana, fazendo dele uma figura única na tradição da poesia social. Ele foi um ser humano profundamente sensível, e essa sensibilidade o tornava indignado diante das injustiças sociais. A posição que ocupava na estrutura social foi essencial para o desenvolvimento de sua escrita, fazendo com que sua produção poética se caracterizasse por um claro engajamento com as causas dos camponeses e trabalhadores rurais. Exemplos disso são abundantes em sua obra. No poema “Cante lá que eu canto cá”, Patativa reafirma sua voz como representação do povo. Em “A triste partida”, retrata com lirismo e dor o drama do êxodo rural. Na composição “A terra é naturá”, reflete sobre a necessidade da reforma agrária, enquanto em “Menino de rua” denuncia o abandono e sofrimento de crianças nas grandes cidades. Em “Teia de aranha”, torna-se porta-voz dos empobrecidos, escancarando a opressão causada pela ganância e pelo poder. Já no emblemático “Brasi de cima e Brasi de baxo”, explicita a desigualdade social que marca o país. No poema “O inferno, o purgatório e o paraíso”, apresenta sua visão sobre as três classes sociais, e em “O boi zebu e as formigas” aponta para a força transformadora do povo unido.

A crítica literária corrobora essa leitura. Para Candido (2006, p. 14), “sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno”. Ou seja, o meio em que o autor está inserido influencia de tal forma sua escrita, que esta passa naturalmente a refletir a sociedade e o tempo em que vive. Não se trata de mera escolha temática, mas de um componente que integra sua visão de mundo e, consequentemente, sua arte. Na obra *Patativa do Assaré – Novos Poemas Comentados* (1970), o pesquisador J. de Figueiredo Filho apresenta o poeta como defensor intransigente do nordestino sofrido e flagelado pelas secas. Reafirma-o como um homem profundamente ligado ao trabalho na lavoura e à vida no campo. O pesquisador também evidencia que os poemas do autor se fundam em suas vivências mais íntimas, incluindo episódios marcantes como a morte de uma filha, consequência direta da fome provocada pela estiagem. Esses registros reforçam a autenticidade e a força emocional da poesia patativana, construída a partir da dor, da luta e da resistência.

Reside em pequena propriedade, em plena zona acometida, de vez em quando, pelas secas. Sente todo o drama do sertanejo nordestino. Já assistiu a retiradas de massas humanas, expulsas pelo nosso secular flagelo. [...] Já foi testemunha da morte por

fome de uma filha muito amada de íntimo amigo. Todo esse sofrimento cantou ele com profundo sentimento. Sentiu a tragédia da seca em sua própria carne. Seu pecado, que para mim é virtude, é desvendar sempre esse drama do Nordeste de que é protagonista (FIGUEIREDO FILHO, 1970 p. 15).

O excerto evidencia que a poesia de Patativa do Assaré é inseparável de sua vivência concreta no sertão nordestino. Ao residir em uma pequena propriedade situada em uma região assolada ciclicamente pela seca, o poeta não apenas observa o sofrimento do povo — ele o vive em sua própria pele. A dor provocada pelo êxodo forçado, pela fome e pela morte não lhe é estranha; ao contrário, marca sua trajetória de forma profunda e pessoal, como no caso da perda da filha de um amigo, que ele testemunha com pesar. Esse envolvimento direto com a realidade faz do poeta mais do que um narrador externo: ele é personagem, testemunha e porta-voz de um drama coletivo. Sua poesia, portanto, não é construída a partir da imaginação ou do distanciamento, mas da experiência cotidiana e da empatia genuína. Por isso, sua voz poética carrega um sentimento verdadeiro, uma emoção que transforma o sofrimento em arte, a dor em denúncia, e a memória em resistência.

Ao afirmar que o “pecado” de Patativa — insistir em revelar o drama do Nordeste — é, na verdade, uma virtude, Figueiredo Filho reconhece o valor ético e político dessa escolha. Patativa não silencia diante da dor do seu povo; ao contrário, faz dela matéria-prima de sua arte. Nesse sentido, sua poesia rompe com o mero lirismo ou com a estética descomprometida, alcançando um lugar singular na literatura brasileira: o de uma voz poética que denuncia, emociona e transforma, não por abstração, mas por pertencimento. Não se tem ideia de quantos pesquisadores estudam a concepção de Patativa do Assaré acerca da missão poética e da poesia do autor. Ele próprio se reconhece como testemunha e porta-voz da vida e história do seu povo: “Minha missão de poeta, de simples poeta do povo, cantando a nossa terra, a nossa vida, a nossa gente, viu?” (ASSARÉ *apud* CARVALHO, 2002, p. 18). Um exemplo é quanto ao sujeito lírico, em “Cante lá que eu canto cá” (ASSARÉ, 2002, p. 26-27), que distingue, assim, o poeta da cidade do poeta do sertão, pois somente o segundo provou da vida penosa e, portanto, pode cantar o sertão que é seu. Ele afirma que só se tem propriedade para falar sobre o sertão quem nele vive e sente na própria pele o que é ser sertanejo:

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 inxada,
Na quebrada e na chapada,

Moiadinho de suó.
(ASSARÉ, 2002, p. 28)

Neste trecho, Patativa do Assaré afirma com clareza que só pode cantar verdadeiramente o sertão aquele que o conhece a partir da vivência dura e cotidiana, sem amparo ou privilégios. A autenticidade poética, para ele, não nasce do olhar distante ou da idealização, mas da experiência direta com a labuta, com a seca, com a pobreza. É aquele que "correu estreito", ou seja, que enfrentou dificuldades sem proteção, que tem legitimidade para representar o sertão em verso. Ao descrever a figura do sertanejo que trabalha “puxando o cabo da inxada” e “moiadinho de suó”, Patativa enaltece a dignidade do trabalhador rural, ao mesmo tempo em que denuncia a invisibilidade e o sofrimento de quem sustenta a vida no campo com esforço extremo e paciência quase bíblica, comparada à de Jó. Essa construção revela uma concepção de poesia enraizada na realidade concreta e marcada por uma ética do pertencimento: só pode falar pelo povo quem é do povo, quem vive o mesmo chão, a mesma dureza e o mesmo suor.

Mais uma vez, sua arte se distingue por não romantizar a vida no sertão, mas por ressignificá-la através de uma linguagem simples, rica e fiel às formas de expressão populares. Ao transformar em poesia o cotidiano de luta dos sertanejos, Patativa não apenas os homenageia, mas também reivindica para eles um lugar de fala e de reconhecimento. É por isso que sua voz se ergue como símbolo de resistência e verdade, moldada não pela distância acadêmica, mas pela intimidade com a terra e com o sofrimento coletivo.

Para Candido (2006, p. 70), “o poeta (isto é, o personagem que fala na primeira pessoa) narra uma experiência pessoal, que adquire sentido genérico à medida que ele passa da emoção a uma concepção da vida”. Desta forma, entende-se que o escritor transmite em suas escritas, aquilo que vivencia e, ao transformar essa experiência em texto, a mensagem passa a fazer parte do senso comum, representando desde um grupo específico até uma geração inteira de pessoas, com características próprias, assim passa a ser uma voz representando várias outras.

A professora holandesa Ria Lemaire entende que o poeta popular e a poesia desempenham dupla função: informar/comentar e ensinar/formar a opinião do povo (LEMAIRE, 2009, p. 14). Para ela, informar as notícias e contar as novidades são as duas funções principais dos poetas das civilizações da oralidade visto que são testemunhas oculares e porta-vozes da memória da comunidade, também testemunhas auriculares dos conhecimentos e das verdades a eles ensinados (Ver LEMAIER, 2009, p. 22). Assim, Patativa do Assaré se considerou toda a vida como um poeta social cujo dom é mostrar uma verdade

vivenciada pela sociedade em que viveu, ligada ao que seu público e sua comunidade nordestina reconhecem.

Na visão do poeta, o dom da poesia associa-se ao conhecimento da verdade; a missão de ser o porta-voz da verdade é apresentada como uma autêntica vocação [...] Podemos concluir que o poeta “nato” nasceu com vários dons: o da arte, da poesia, o da capacidade de ver a verdade e o da visão da justiça (LEMAIRE, 2009, p. 15).

Ao associar o dom da poesia e o conhecimento da verdade, se pensa o poeta como aquele que revela o que está oculto, função próxima ao conceito grego de *aletheia* (verdade como desvelamento), mostrando mais uma vez a concepção essencialmente humanista e engajada de Patativa, visto que sua obra é inseparável da própria experiência de mundo, cujo dom não é elitizado nem reservado a poucos letrados, mas sim uma capacidade nata, oriunda da experiência concreta de vida, principalmente da vivência sertaneja, da oralidade popular e do trabalho no campo. A vocação de ser porta-voz da verdade está intrinsecamente ligada ao que Antonio Candido (2006) chama de “função social da literatura”. O poeta, ainda que não pertença à elite acadêmica ou literária tradicional, atua como um formador de consciência crítica, exercendo papel fundamental na constituição de uma identidade coletiva e na luta por direitos sociais. Portanto, conclui-se que a poesia patativana não é um fim em si mesma, mas uma prática social significativa, uma forma de dar voz aos silenciados e tornar visíveis realidades historicamente marginalizadas. O poeta de Assaré encarna esse perfil, pois sua obra representa a luta do povo nordestino, e sua poesia se configura como um espaço de resistência, memória e justiça.

Em suma, a temática central da poesia de Patativa consiste na manifestação das experiências vividas no sertão nordestino, articulando o sofrimento cotidiano à valorização estética e afetiva da terra natal. Trata-se de uma poética que, ao mesmo tempo em que exalta as belezas naturais e culturais do sertão, denuncia com veemência as injustiças sociais que afetam sua gente. Sua obra está profundamente marcada por um discurso de caráter sociopolítico, no qual se evidencia a dor, a luta e a resistência dos sujeitos subalternizados — trabalhadores rurais que, mesmo diante da escassez de recursos e da ausência de reconhecimento, perseveram em sua labuta diária. Ele denuncia os mecanismos de exploração impostos pelos grandes proprietários de terra e pelos agentes públicos negligentes, que perpetuam desigualdades e mantêm o povo sertanejo à margem dos direitos fundamentais. Em sua visão de mundo, o Deus que atravessa sua produção poética não é o símbolo de uma religiosidade alienante, mas uma figura comprometida com os pobres e humildes, fortalecendo-os na luta e na esperança. Assim, sua poesia transcende a simples observação da

seca ou das adversidades climáticas e emerge como crítica contundente à omissão do Estado, especialmente no que diz respeito ao acesso à educação e às políticas públicas voltadas ao campo. Nesse sentido, a obra patativana configura-se como instrumento de resistência cultural e política, ao vocalizar as aspirações de um povo historicamente excluído, reafirmando sua dignidade e sua capacidade de reivindicar justiça por meio da palavra poética.

4 A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA OBRA VICENTINA E PATATIVANA

Por muito tempo, a mulher foi vista como alguém submetida à vontade e às realizações masculinas, ou seja, seu papel na sociedade se resumia a estar a serviço do homem, fosse pai, irmão, esposo, filho. Assim, quando uma mulher se opunha a essa condição de subserviência, era considerado uma anomalia, por isso, tornava-se alguém que merecia punição por desafiar a ordem estabelecida. Enquanto expressão da condição humana, a literatura está ligada à representação da realidade, pois reflete ideias, pensamentos e comportamentos de cada época. Como elemento formativo, deve ser capaz de sensibilizar, provocar reflexões e proporcionar prazer estético, assim como contribui para imortalizar sujeitos, dar voz às experiências e possibilitar que ocupem um espaço no mundo.

Tendo em vista a noção de representação como um dos elementos de importância no âmbito dos estudos literários, especialmente relacionados ao gênero, visto que é um termo polissêmico, abstrato e instável, portanto, passível de várias acepções, é preciso elucidar em qual sentido será utilizada nesta tese. Etimologicamente, a palavra de origem latina e oriunda do vocábulo *repraesentare*, designa “tornar presente” ou “apresentar de novo”. Para Bourdieu (2002, p. 447): “a representação que os indivíduos e os grupos exibem inevitavelmente por meio de suas práticas e propriedades faz parte integrante de sua realidade social”, sugerindo que o modo como nos apresentamos ao mundo e o que possuímos, como as práticas, histórias ou obras não é superficial, mas uma manifestação essencial de quem somos na sociedade. Para o presente trabalho, adota-se o conceito de representação relativa à identidade, lançando um olhar sobre a questão das diferenças, no sentido de se consolidar em determinada sociedade, identificando o lugar de posição e de discurso da pessoa dentro daquele meio social, portanto subordinada a relações de poder.

Ao adentrar ao mundo da escrita, a mulher começou a mudar a representação das personagens, mostrando um olhar de quem reside em um corpo feminino, ou seja, a literatura produzida pelas próprias mulheres traz um novo olhar sobre como esta figura é representada. O cânone literário ocidental, historicamente representado por homens, brancos e da elite social, que possuía um caráter povoado de determinadas ideologias, excluía qualquer tipo de produção literária que não correspondesse aos modelos propostos pela hegemonia masculina. Assim, a marginalização, repressão e exclusão a alguns grupos étnicos, sociais e sexuais era responsável por censurar automaticamente determinadas obras literárias, excluindo, assim, segmentos culturalmente reprimidos e politicamente marginalizados, como mulheres, “não

brancos” e “membros de segmentos menos favorecidos da pirâmide social” (Reis, 1992, p.73).

É fundamental observar como a produção literária foi sendo reconfigurada, conferindo à mulher uma voz ativa na narrativa e na crítica, o que se manifesta através de identidades femininas deslocadas, que rompem com o imaginário da ideologia patriarcal e, conseqüentemente, desestabilizam o lugar tradicionalmente reservado ao gênero feminino na produção literária de cunho masculino. Pregam os discursos críticos que durante um vasto período a mulher foi colocada sob as rédeas de um sistema ideológico patriarcalista de organização social, sendo oprimida em uma condição de subjugação e subalternidade nas relações de gênero. Para Bourdieu (2002, p.107):

Por um lado, qualquer que seja a sua posição no espaço social, as mulheres têm em comum o fato de estarem separadas dos homens por um coeficiente simbólico negativo que, tal como a cor da pele para os negros, ou qualquer outro sinal de pertencer a um grupo social estigmatizado afeta negativamente tudo que elas são e fazem e está na própria base de um conjunto sistemático de diferenças homólogas.

A citação acima fornece o arcabouço teórico sociológico para entender a necessidade da crítica literária feminista, na qual, um dos objetivos é confrontar e desestabilizar esse coeficiente simbólico negativo que tanto prejudica a representação e a realidade social da mulher. A inclusão de novas vozes na literatura é, portanto, uma luta contra a violência simbólica que afeta negativamente "tudo que elas são e fazem". A crítica literária feminista irrompe neste contexto justamente para descortinar a história tradicional e sexista da representação feminina no cânone masculino, permitindo a inclusão e a legitimação de vozes antes marginalizadas tanto na produção dos textos quanto na representação das personagens na literatura. Por esse princípio, nas obras de autoria feminina, o discurso passa a ser proferido de uma perspectiva feminina que ganha voz na narrativa, representando identidades que se deslocam dos paradigmas tradicionais propostos para a mulher.

O discurso, ao passar a ser proferido a partir de uma perspectiva feminina, ganha voz dentro de uma narrativa, representando identidades que se deslocam dos paradigmas tradicionais propostos para a mulher. Com a autoria feminina, as personagens começaram a ter voz no discurso e passaram a representar uma experiência feminina que se distancia da perspectiva hegemônica masculina, legitimando esse discurso. Dessa forma, as práticas discursivas criadas a partir da expectativa do sexo feminino levam consigo novas formas de avaliar os papéis desempenhados pela mulher que foram baseados nas culturas patriarcais ao longo da história. Assim, ao ter início uma produção literária por mulheres, a representação

ganha um novo sentido, distanciando-se de sua concepção antes hegemônica e sob um viés patriarcal. Há uma mobilização da crítica literária contemporânea no sentido de mapear o campo literário brasileiro e apresentar, a partir da realização de pesquisas, a frequência em que a mulher aparece na literatura no que concerne à autoria e representação, assim como se busca reconhecer o espaço de voz concedido ao indivíduo feminino, também no sentido de abordar o modo como se dá a representação da mulher no texto literário.

Esta tese adota a perspectiva dos Estudos de Gênero, sendo a obra de Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo* (1980), utilizada para a análise da inserção e representação feminina no cânone literário. A filósofa existencialista estabelece o marco teórico ao postular que "não se nasce mulher: torna-se mulher", evidenciando a construção social e cultural dos atributos femininos. Beauvoir argumenta que a mulher tem sido historicamente definida como o "outro" (o inessencial), em oposição ao homem, que se coloca como o sujeito (o absoluto), dessa forma, a literatura, tradicionalmente dominada pela voz masculina, atua como um veículo para a perpetuação de mitos e estereótipos que confinavam a mulher à imanência (o lar, a biologia, a repetição), negando-lhe a vocação humana da transcendência (a ação, a criação, o projeto). Assim, a leitura das obras vicentinas e patativanas é empreendida sob a crítica de Beauvoir, investigando se e como os autores resistem ou reproduzem a lógica do "outro" na construção de suas personagens.

Também, para a discussão de gênero na literatura e embasamento, usa-se como aporte os escritos de Joan Scott, historiadora americana, referência para a maioria dos autores que tratam sobre o feminino e que faz parte do grupo de feministas que se destacou no que se conhece como pós-estruturalismo¹³, a partir das décadas de 1980. Essa é uma das primeiras a pensar o conceito de gênero distanciando-se da essencialização que predominou os estudos feministas das décadas de 1960 e 1970, em que o determinismo biológico havia se tornado a principal ferramenta de análise do conceito (FRANCO, 2015, p. 37-38). Também há uma abordagem de Virginia Woolf (1929), que evidencia a importância de questionar onde estão as mulheres perante os livros literários, de que forma são representadas em suas páginas e, principalmente, que elementos as impediu de escrever justamente sobre elas mesmas.

Ao analisar a representação feminina em Gil Vicente e Patativa do Assaré, é imperativo evitar o que Claudia de Lima Costa (1994) denomina "Leito de Procusto", em relação à tendência teórica de forçar a complexidade das personagens a caber em categorias

¹³ O pós-estruturalismo pode ser caracterizado como um modo de pensamento, um estilo de filosofar e uma forma de escrita, embora o termo não deva ser utilizado para dar qualquer ideia de homogeneidade, singularidade ou unidade. O termo "pós-estruturalismo" é, ele próprio, questionável (PETERS, 2000, p. 28).

binárias pré-estabelecidas. Em vez de reduzir a mulher sertaneja de Patativa ou a donzela vicentina a arquétipos estáticos, propõe-se, a partir das lentes pós-estruturalistas de Costa, compreender o gênero como uma construção linguística e performática. Tanto na poesia matuta quanto no teatro português, a linguagem atua não apenas como reflexo, mas como o espaço onde a identidade feminina é negociada, subvertendo as paredes espessas do patriarcado e revelando a mulher como o principal vetor de desestabilização das ordens vigentes. A autora nos apresenta a ideia de que a desconstrução das tradições traz consigo um "misto de vitalidade e estímulo" permitindo ler as obras dos autores estudados, não como fósseis literários, mas como textos vivos de intervenção social. A tese de que a mulher é o sujeito da desestabilização encontra suporte em Costa quando esta afirma que o gênero é uma categoria analítica que deve manter seu "fio da navalha política". Assim, ao comparar a Lisboa quinhentista e o Sertão contemporâneo, a pesquisa revela que a escrita desses dois autores não apenas reflete a sociedade, mas atua como uma ferramenta que "mina" as certezas epistemológicas do Ocidente sobre o papel feminino. A representação feminina, portanto, deixa de ser um reflexo estático para tornar-se uma *práxis* que, ao romper com o leito de ferro das normas, redefine as fronteiras entre o desejo individual e o contrato social.

No Brasil, uma das grandes representantes e estudiosas sobre o papel da mulher na literatura, é Conceição Evaristo, que criou o termo *escrevivência*, cunhado em sua dissertação de mestrado, em 1995, cujo objetivo foi apresentar a escrita de mulheres, especialmente as negras e pobres, a partir de experiências de vida. Para ela, a expressão “[...] extrapola os campos de uma escrita que gira em torno de um sujeito individualizado [...]. Escrevivência surge de uma prática literária cuja autoria é negra, feminina e pobre. [...]”. (EVARISTO, 2017, p. 38) A *escrevivência* é uma prática de resistência que transforma a experiência individual em memória coletiva, portanto, não é meramente uma escrita autobiográfica, em que a autora defende que a função primordial dessa escrita é política e social, diferenciando-a do papel historicamente imposto às mulheres negras. Dessa forma, a autora estabelece que a literatura da mulher negra deve ser um instrumento de denúncia, resgate da ancestralidade e reconstrução da história a partir da perspectiva de quem foi, por séculos, marginalizada e silenciada.

4.1 A representação do feminino nas peças teatrais de Gil Vicente

O teatro vicentino é caracterizado por seu foco no ser humano, possuindo um caráter moralizante, além de apresentar sátiras sociais e temáticas religiosas. Seus personagens são

construídos a partir de tipos e estereótipos sociais, representando a sociedade em que o autor vivia. Esses tipos são parodicamente caracterizados em grande parte de suas obras com riqueza de detalhes, havendo uma forte presença, em seus textos, das variedades linguísticas utilizadas pelos personagens, assim como de seus modos de agir e de seus valores. Como observa Moisés (1995, p. 44): “Para arquitetar o melhor de seu teatro, dramaticamente falando, precisou debruçar-se na paisagem humana de seu tempo, e analisá-la com impiedosa e causticante bonomia.” Ressalta-se que, nos textos de Gil Vicente, não há exceção de classe social no que diz respeito à representação dos personagens, pois diversos tipos sociais, oriundos de todos os estratos percebidos pelo autor, são retratados em suas peças, assumindo papéis variados, seja como exemplos negativos ou positivos. Para o dramaturgo, não importa a qual classe social o personagem pertença — todos possuem defeitos passíveis de serem satirizados, justamente para que, por meio do riso e da observação cômica, se promovam reflexões e, conseqüentemente, mudanças no comportamento humano. A ridicularização, nesse contexto, surge como estratégia para provocar uma transformação positiva no indivíduo e na sociedade, como afirma Moisés (1995, p. 44):

Teatro de sátira social, não perdoa qualquer classe, povo, fidalguia ou clero. Obra de moralista, põe em prática o lema *castigat ridendo mores* (rindo, corrige os costumes), realizando o princípio de que a graça e o riso, provocados pelo cômico baseado no ridículo e na caricatura, exercem ação purificadora, educativa e purgadora de vícios e defeitos.

Aqui se evidencia a essência do teatro vicentino como uma poderosa ferramenta de crítica social, que não poupa nenhuma classe — seja o povo, a nobreza ou o clero. A proposta de Gil Vicente está alinhada ao princípio *castigat ridendo mores*, ou seja, “corrige-se os costumes rindo”, o que reflete uma concepção de arte que, ao provocar o riso, também educa, alerta e transforma. O riso, nesse contexto, não é apenas entretenimento, mas um recurso que desnuda os vícios, as hipocrisias e as contradições sociais. Por meio do uso do cômico — frequentemente sustentado na caricatura, no exagero e na ridicularização —, o dramaturgo constrói personagens-tipo que representam comportamentos condenáveis da sociedade. Dessa forma, o espectador se reconhece, reflete e, idealmente, é levado à mudança. Trata-se de um teatro que, além de divertir, cumpre uma função pedagógica, desafiando estruturas de poder e padrões sociais da época, tornando-se atemporal em sua crítica, pois muitos dos vícios e comportamentos satirizados permanecem reconhecíveis na sociedade contemporânea.

Gil Vicente retrata a figura feminina em suas obras sob diferentes perspectivas, ora associando-a à imagem da mulher passiva, submissa e virtuosa, ora à mulher astuta,

transgressora e pecadora. Em suas comédias, frequentemente marcadas pela crítica social, lança mão de elementos trágicos, como a morte de uma personagem feminina, para gerar comoção e, posteriormente, conduzir o enredo a um desfecho positivo, muitas vezes simbolizado pelo casamento. Para Macedo (2002, p. 69) “a mulher, inspiradora do desejo, é por excelência agente do mal, causa do desespero, da morte e da danação eterna”. A mulher é, historicamente, associada ao pecado, à tentação e à desordem moral e o excerto sintetiza uma concepção profundamente enraizada na tradição literária e cultural ocidental, na qual a figura feminina é construída sob o signo da dualidade e da culpa, em que representa o oposto dos valores de pureza e racionalidade atribuídos ao homem. Essa visão remonta às narrativas bíblicas — como a de Eva, que simboliza a queda da humanidade — e se perpetua ao longo da Idade Média e do Renascimento, sendo reiterada por discursos religiosos, filosóficos e literários.

Observamos que Gil Vicente, em algumas peças, atribui protagonismo às personagens femininas em um período histórico no qual as mulheres ocupavam, social e simbolicamente, uma posição subalterna. Dessa forma, a figura feminina assume papel central na articulação das ações cômicas e dramáticas, funcionando como eixo estruturante dos conflitos e de suas resoluções. Ao evidenciar suas vozes, queixas, angústias e sua importância social, o autor contribui para a visibilidade das questões femininas em seu contexto histórico. Como destaca Pere Ferré (2018, p. 98), “mais do que a voz dada à mulher, a canção [...] outorga-lhe não só uma liberdade como uma capacidade de decisão verdadeiramente notável”, ressaltando a agência das personagens femininas vicentinas. No entanto, a representação da mulher no teatro vicentino revela um olhar ambivalente, pois, ao mesmo tempo em que lhes concede voz e protagonismo, o autor recorre, por vezes, a construções discursivas de caráter misógino, especialmente na caracterização de figuras como as alcoviteiras. Estas são descritas de forma caricatural, associadas a traços como falácia, persuasão, malícia, feitiçaria e enganadoras, o que reforça estereótipos negativos recorrentes na tradição literária ocidental. Tal abordagem evidencia um discurso satírico que expõe, por meio do riso, as tensões de gênero presentes na sociedade portuguesa do século XVI, marcada por valores patriarcais e conservadores.

A primeira peça de Gil Vicente, *Auto da Visitação* ou *Monólogo do Vaqueiro*, aborda discussões sobre poder, controle e perpetuação, em um contexto no qual se destacava a presença feminina na esfera cortesã, incluindo figuras como a rainha Maria com 20 anos, D. Leonor com 44 anos, a duquesa Isabel com 43 anos, e outras damas da corte. Curiosamente, na peça não há personagens femininas, mesmo sendo feita e apresentada exclusivamente para mulheres, elas são apenas parte do público da realeza no salão que acompanha a corte,

observando o vaqueiro ou estão presentes como parentes reais, mas não têm falas no diálogo do vaqueiro. Após essa primeira apresentação, o teatrólogo rapidamente alcançou reconhecimento e prestígio junto à corte, passando a encenar diversas outras peças de sua autoria e em grande parte dessas obras, destacam-se personagens femininas que são objeto de análise ao longo deste estudo, considerando-se suas representações, funções dramáticas e implicações socioculturais.

Uma das obras mais representativas e mais conhecidas de Gil Vicente é o *Auto da Barca do Inferno*, também denominado *Auto da Moralidade*, escrito em 1517. Este texto integra a denominada *Trilogia das Barcas*, juntamente com o *Auto da Barca do Purgatório* e o *Auto da Barca da Glória*. Trata-se de uma das produções mais emblemáticas do autor, cuja relevância se estende não apenas no contexto do teatro vicentino, mas também na história da literatura portuguesa. Dentre os onze personagens presentes na obra, destacamos a figura feminina de Brígida Vaz, uma alcoviteira — termo utilizado para designar a mulher que faz a mediação de encontros amorosos, arranja casamentos e até práticas de prostituição. Observa-se que a personagem é retratada de forma preconceituosa, visto que apresenta muitos atributos negativos, portanto, sua representação dialoga com o imaginário social da época, que associava determinadas condutas femininas a figuras transgressoras e moralmente condenáveis. Conforme argumenta Scott (1990, p.16), “o gênero é então um meio de decodificar o sentido e de compreender formas de interação complexas entre diversas formas de interação humana”. A autora chama a atenção para as construções de gênero, que funcionam como estruturas interpretativas, atravessando a cultura e revelando os modos pelos quais as sociedades organizam suas relações de poder, valores e hierarquias. Sob essa perspectiva, podemos observar como o teatro vicentino reproduz e, ao mesmo tempo, tensiona os estereótipos de gênero vigentes na sociedade patriarcal portuguesa quinhentista.

Na peça, ao ser interpelada sobre o que leva consigo para a vida eterna, Brígida Vaz, inicialmente, recusa-se a ingressar na barca, evidenciando, por meio de sua fala, os mecanismos de negação e autodefesa típicos da sátira vicentina.

Seiscentos virgos postiços
e três arcas de feitiços
que nom podem mais levar.
Muitas falsas virgindades
e três arcas de feitiço,
arcas tão carregadinhas!
Três armários de mentir
alguns furtos alheios,
jóias de vestir
e guarda roupa de encobrir.

Enfim –
 um estrado de cortiça,
 com almofadas de iludir.
 Mas a maior carga são
 essas moças que vendia.
 (VICENTE, 1997, p. 11)

Aqui revela-se, de forma contundente, a crítica de Gil Vicente à hipocrisia social e, especificamente, à figura da alcoviteira, em que o autor, utilizando uma linguagem carregada de ironia e sarcasmo, expõe não apenas as práticas da personagem, mas também os valores deturpados de uma sociedade que, ao mesmo tempo que condena moralmente, alimenta práticas de exploração, engano e dissimulação. Os "seiscentos virgos postiços" e as "muitas falsas virgindades" simbolizam a manipulação dos códigos de honra e pureza que regiam a vida das mulheres no contexto quinhentista. Trata-se de uma denúncia clara da construção social da virgindade como mercadoria, que, sob a mediação da alcoviteira, é vendida, falsificada e negociada. Gil Vicente, nesse ponto, não apenas satiriza Brígida, mas evidencia como a própria sociedade é cúmplice de tais práticas, uma vez que essa demanda pela pureza falsa surge dos próprios homens que, ao mesmo tempo, as exigem e as corrompem. Simone de Beauvoir, filósofa francesa, afirma que o ser feminino é uma construção social e histórica, edificada a partir de estruturas patriarcais que relegam a mulher à condição de “Outro” — ou seja, ao lugar da diferença e da subordinação em relação ao homem. Quando aplicamos essa leitura ao teatro de Gil Vicente, percebe-se que suas personagens femininas são construídas como projeções desse “Outro” social, destinadas a exemplificar moralmente os desvios de conduta, mas não a exercer autonomia ou protagonismo pleno.

As "três arcas de feitiços", os "armários de mentir" e o "estrado de cortiça com almofadas de iludir" são imagens metafóricas que destacam a caracterização da personagem como mestra da dissimulação, da enganação e da ilusão. Esses objetos vão além de simples bens materiais; eles representam os artifícios empregados por Brígida para manter sua atividade, bem como os mecanismos sociais que ocultam a realidade, disfarçando vícios como se fossem virtudes. O clímax desse inventário simbólico está nos versos finais: "Mas a maior carga são essas moças que vendia", neste ponto, o autor deixa o tom humorístico para alcançar um aspecto mais crítico e trágico. A carga mais pesada e condenável não reside nos objetos, mas nas vidas humanas que Brígida utiliza como instrumento, assim, revela-se não apenas a prática da prostituição mediada pela alcoviteira, mas, de forma mais ampla, denuncia a objetificação das mulheres, tratadas como mercadorias em uma lógica social perversa. Portanto, esse trecho não apenas compõe a sátira cômica, mas também funciona como uma

poderosa denúncia social, em que se convida à reflexão sobre a condição feminina, a hipocrisia dos códigos de moralidade e a cumplicidade de uma sociedade que, enquanto aparenta condenar certos comportamentos, na prática os sustenta e se beneficia deles.

Na peça *A Farsa do Velho da Horta*, apresentada em 1512 para o rei Dom Manuel, destacam-se diversas personagens femininas, dentre elas: uma moça, a mulher do velho, Branca Gil e uma mocinha. Observamos que apenas uma das personagens possui nome próprio — Branca Gil —, enquanto as demais são apresentadas de forma genérica, sem individualização ou características específicas. A escolha de nomear apenas a alcoviteira sugere que ela é aquela cujo desvio moral ou ação merece destaque, punição pública e memória dramática, enquanto as mulheres vinculadas a papéis socialmente esperados ou mais “aceitáveis” permanecem anônimas ou genéricas. Dessa forma, o uso diferencial de nome próprio não é mero detalhe, visto que insere a personagem em um plano de agência, visibilidade e poder simbólico que as demais personagens lhe negam. Na história dramatizada, a primeira personagem, identificada apenas como “a moça”, surge na horta do velho em busca de “cheiros para a panela”, quando é abordada por ele, que, ao vê-la, se apaixona imediatamente. No entanto, a jovem rejeita as investidas do velho, recorrendo constantemente à lembrança da grande diferença de idade entre ambos como argumento para recusar tal amor.

MOÇA
 Já perto sois de morrer:
 Donde nasce essa sandice,
 Que, quanto mais na velhice,
 Amais os velhos viver?
 E mais querida,
 Quanto estais mais de partida,
 É a vida que deixais?
 (VICENTE, 2007, p. 34)

O trecho revela, de maneira satírica e crítica, um traço recorrente nas relações humanas e sociais da época — e, de certo modo, ainda atual —, que é a busca pela manutenção da juventude e do desejo, mesmo quando a velhice já se impõe de forma evidente. A fala da moça, ao interpelar o velho, expõe um olhar racional e direto sobre a condição humana, sobretudo sobre a passagem do tempo e a finitude da vida. Do ponto de vista discursivo, a personagem feminina adota uma postura de enfrentamento e de questionamento, subvertendo, ainda que momentaneamente, o lugar social tradicionalmente reservado às mulheres no século XVI. Através de uma sequência de perguntas retóricas, ela ironiza o desejo do velho, apontando a contradição existente entre a proximidade da morte e a

busca insistente por afetos e prazeres que socialmente se associavam à juventude.

Para Scott (1990, p.14) “o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos”. Nos textos de Gil Vicente, percebemos que as representações femininas e masculinas não são neutras, mas construídas a partir de convenções sociais e ideológicas que definem o que é considerado adequado ou desviado para cada sexo. A escrita do autor, portanto, reflete e reforça as hierarquias de gênero de sua época, ao mesmo tempo em que pode servir de espaço para questionamento ou subversão dessas normas, no qual entendemos que o gênero se torna instrumento de leitura das tensões entre o comportamento social esperado das mulheres e os limites impostos por uma sociedade patriarcal e clerical. Sob a perspectiva do estudo de gênero na literatura, essa fala também reflete a tensão entre o poder masculino, aqui representado pela figura do velho — detentor de bens, espaço e posição social —, e a resistência feminina, expressa na negativa da moça em aceitar a proposta amorosa. Tal construção dialoga com o caráter pedagógico do teatro vicentino, que, ao fazer uso do riso, do deboche e da caricatura, cumpre a função de provocar reflexão social e moral. Ademais, a crítica embutida nesse fragmento não se restringe apenas à questão etária, mas também desvela comportamentos sociais considerados ridículos ou inadequados, como a busca desmedida por afirmação afetiva na velhice, ignorando os limites impostos pela própria condição humana. Por meio da voz da moça, Gil Vicente satiriza não apenas o velho apaixonado, mas, de forma mais ampla, uma sociedade que frequentemente busca disfarçar os sinais do tempo e as limitações da existência, alimentando ilusões que são alvo do olhar mordaz do autor.

No trecho acima, ao questionar sobre sua velhice, chamando-o de louco, a moça representa o frescor juvenil, descartando-o por não ser mais jovem, inclusive dizendo-lhe que não serve mais para nada, representando a crueldade. Quanto à mulher do velho, questiona querendo saber por que ele está cantarolando, quer saber quem é a mulher para a qual ele devota sua atenção e canção, ao que o marido responde que está apaixonado por uma moça, maltratando a esposa.

VELHO
Dona torta.
Acertar por essa porta,
Velha mal aventurada,
Sair má hora da horta.
(VICENTE, 2007, p. 44)

O marido expulsa a mulher da horta, xingando-a, expondo seus defeitos. Ao perceber que está sendo rejeitada, a personagem também passa a ofender o marido, ressaltando sua

idade avançada e o quanto se torna ridículo ao tentar envolver-se amorosamente com uma jovem com idade para ser neta dele. Nesse sentido, Gil Vicente, por meio dessa construção cênica, representa a condição das mulheres que, ao envelhecerem, muitas vezes são abandonadas e substituídas por mulheres mais jovens. Essas mulheres, ao se depararem com o abandono e o rompimento do casamento, enfrentam a perspectiva da solidão, uma vez que, segundo os padrões sociais da época, dificilmente seriam aceitas novamente como objeto de desejo amoroso por outros homens. Sob uma perspectiva teórica, a cena se presta a ser lida com conceitos de gênero que entendem o sexo como dado biológico e o gênero como construção social. Aplicada aqui, a noção de Joan Scott (1990) sobre gênero, ajuda a mostrar que a peça não descreve um “fato natural”, mas reproduz um enquadramento cultural segundo o qual o desejo masculino ocupa espaço público e a mulher casada ocupa posição privada e entregue às normas de fidelidade e decoro; quando essa ordem parece rompida, o discurso moral(e teatral) se encarrega de restabelecê-la. Além disso, a formulação de Simone de Beauvoir — “não se nasce mulher, torna-se mulher” — ilumina como a performance social do feminino (submissão, resignação, vergonha) é inculcada e representada: a esposa em cena atua como exemplo de como a “condição feminina” é produzida historicamente e culturalmente, não apenas biologicamente.

Foram apresentados, até aqui, alguns exemplos sobre a representação da figura feminina nas obras vicentinas. No entanto, passaremos a abordar, de forma mais detalhada, *A Farsa de Inês Pereira*, escrita e encenada em 1523, no Convento de Tomar, perante a corte portuguesa, conforme indicado no próprio prólogo da peça. O enredo surge de um desafio proposto ao autor, que deveria comprovar sua autoria e sua capacidade criativa, após alguns questionarem se suas obras não seriam, de fato, copiadas de outros dramaturgos. Assim, deram-lhe como mote o provérbio popular: “Mais quero asno que me leve do que cavalo que me derrube”, a partir do qual ele deveria desenvolver a trama.

A peça narra a história de Inês Pereira, uma jovem de origem humilde, que busca ascender socialmente por meio de um casamento vantajoso, entretanto, não aceita qualquer pretendente, recusando a proposta de um burguês, por não corresponder às suas expectativas idealizadas de refinamento e nobreza. Posteriormente, casa-se com um escudeiro, que, ao contrário do que imaginava, revela-se um homem opressor, que a mantém reclusa em sua própria casa, cerceando sua liberdade — mesmo quando parte para combater os mouros, evidenciando, de forma simbólica, as tensões religiosas e sociais do período. Contudo, com a morte do escudeiro na guerra, Inês prontamente retoma sua busca por um novo casamento e aceita, desta vez, o burguês anteriormente rejeitado. Ela questiona se este repetirá o

comportamento autoritário do primeiro marido, mas logo percebe que ele se mostra submisso aos seus desejos. Aproveitando-se disso, Inês o obriga, inclusive, a carregá-la nas costas até a igreja, quando, na verdade, utiliza o pretexto religioso para encontrar-se com um antigo amante.

No desenvolvimento da trama, destacam-se três personagens femininas: Inês Pereira, sua mãe e Lianor Vaz. Inês é caracterizada como uma jovem ambiciosa, que transita no espaço doméstico, mas demonstra inconformismo diante do papel que lhe é socialmente destinado. Segundo Caldas (2005), Inês configura-se como “[...] protagonista que se rebela, renitente, contra o destino que lhe é oferecido [...] representando a fala destoante, pois nega os lugares-comuns, inclusive por meio de uma linguagem que defende a mudança”. O excerto a seguir confirma tal interpretação:

INÊS

Renego deste lavar
E do primeiro que o usou;
Ó diabo que o eu dou,
Que tão mau é d'aturar.
Oh Jesu! que enfadamento,
E que raiva, e que tormento,
Que cegueira, e que canseira!
Eu hei-de buscar maneira
D'algum outro aviamento.

Coitada, assi hei-de estar
Encerrada nesta casa
Como panela sem asa,
Que sempre está num lugar?
E assi hão-de ser logrados
Dous dias amargurados,
Que eu possa durar viva?
E assim hei-de estar cativa
Em poder de desfiados?

Antes o darei ao Diabo
Que lavar mais nem pontada.
Já tenho a vida cansada
De fazer sempre dum cabo.
Todas folgam, e eu não,
Todas vêm e todas vão
Onde querem, senão eu.
Hui! e que pecado é o meu,
Ou que dor de coração?

Esta vida he mais que morta.
Sam eu coruja ou corujo,
Ou sam algum caramujo
Que não sai senão à porta?
E quando me dão algum dia
Licença, como a bugia,
Que possa estar à janela,
É já mais que a Madanela

Quando achou a aleluia.
(VICENTE, 1997, p. 1)

Aqui se evidencia, de maneira contundente, o descontentamento da personagem Inês Pereira frente à condição de clausura e opressão imposta pelo casamento, sobretudo pela figura de seu primeiro marido, o escudeiro. A linguagem empregada carrega forte carga emocional, permeada por expressões de exaustão, revolta e inconformismo diante do confinamento doméstico. As metáforas, como “encerrada nesta casa como panela sem asa” e “sou coruja ou caramujo que não sai senão à porta”, são representações simbólicas que explicitam a percepção da personagem sobre sua própria condição: uma vida limitada, sem mobilidade, autonomia ou acesso ao espaço público. Do ponto de vista das relações de gênero, a fala de Inês revela a tensão existente entre o modelo patriarcal vigente, que destina às mulheres o espaço privado, doméstico e submisso, e os desejos de autonomia, liberdade e protagonismo feminino. Inês, ao rejeitar a condição que lhe foi imposta — “Renego deste lavar e do primeiro que o usou” — manifesta não apenas uma recusa às tarefas domésticas, mas, sobretudo, à estrutura social que a reduz a esse papel.

Além disso, o tom de insubordinação e ironia presente na construção do discurso reflete uma crítica social elaborada por Gil Vicente, que, embora situado no século XVI, antecipa discussões contemporâneas sobre opressão de gênero, divisão sexual do trabalho e direitos das mulheres. A personagem problematiza, assim, o lugar feminino, questionando a lógica que naturaliza a imobilidade e a subserviência — “Todas folgam e eu não, todas vêm e todas vão, onde querem, senão eu”. Portanto, o monólogo de Inês Pereira não se limita a uma expressão de queixa pessoal, mas adquire contornos de denúncia social, apontando as contradições do modelo matrimonial e da própria organização social da época. Dessa forma, Inês representa uma voz dissonante no contexto vicentino, pois rompe com os estereótipos femininos da resignação e do silêncio, evidenciando uma busca ativa por transformação de sua realidade. Nesse sentido, o texto de Gil Vicente, ao retratar essa personagem, tensiona os limites das normas sociais e lança uma reflexão crítica sobre a condição feminina no início da modernidade.

Costa (1994) denuncia um ponto de convergência residente na crítica à “facticidade da biologia”, que, ao transpor essa ideia para o teatro de Gil Vicente e a poética de Patativa, percebemos que a “mulher” nas obras analisadas não é um dado natural, mas uma construção discursiva que desafia as normas de sua época. Em Vicente, quando personagens como Inês Pereira subvertem o discurso do casamento por conveniência, elas estão, na verdade, rachando as “paredes espessas” da racionalidade patriarcal mencionadas pela autora. Essa

resistência não ocorre fora da linguagem, mas dentro dela: é no jogo de palavras e na ironia que o gênero é performado como um ato de insubordinação, retirando a mulher do lugar passivo de objeto para alçá-la ao posto de sujeito que desestabiliza a ordem social.

Inês é uma mulher que não tem posses materiais e deseja, através de um bom casamento, mudar completamente sua vida, pois não deseja qualquer homem, quer um que frequente a alta sociedade, que cante, leia poemas, toque um instrumento, ou seja, ela quer se divertir também, mudar de estilo de vida, não somente as condições financeiras. Vive triste, tem autopiedade de sua condição e privações, porém, não permanece desse jeito durante toda peça e, ao mudar, mostra sua esperteza para lidar com o segundo marido. Inês é basicamente a representação da mulher subversiva, revolucionária, que quebra paradigmas, insubmissa e ativa. Esta é a voz do que Gil Vicente escancara em sua escrita. Em seu texto “A velhice”, Simone de Beauvoir traz uma reflexão de forma objetiva e realista, um tanto quanto agressiva, sobre envelhecer, esse estado do ciclo de vida que assusta a maioria dos seres humanos e que a sociedade ensina a rejeitar:

[...] a velhice não é uma conclusão necessária da existência humana, apesar de que é uma verdade empírica e universal que a partir de certo número de anos o organismo humano sofre uma regressão. Ao final de certo tempo acarreta uma redução das atividades do sujeito, muitas vezes uma mudança de sua atitude em relação a si mesmo e em relação ao mundo. (BEAUVOIR *apud* SALGADO, 2002, pág. 12)

A citação evidencia a leitura existencialista de Simone de Beauvoir sobre a velhice, compreendida como uma construção social e subjetiva que se impõe sobre o corpo com o passar do tempo. A autora denuncia o modo como a sociedade nega à mulher idosa a continuidade de sua subjetividade e de seu desejo, confinando-a a um papel de invisibilidade social. Essa reflexão é fundamental para compreender a condição feminina na literatura e na vida social, uma vez que a mulher, historicamente associada ao corpo e à aparência, sofre com maior intensidade o impacto da velhice sobre sua identidade e seu lugar no mundo. Em outras palavras, na perspectiva de Beauvoir, o envelhecer implica uma reconfiguração identitária — o indivíduo passa a se ver à luz dos valores de uma sociedade que privilegia a juventude, a produtividade e a beleza física, relegando o idoso, especialmente a mulher idosa, à marginalização e ao esquecimento. Assim, o envelhecimento torna-se não apenas um processo natural, mas também um fenômeno social marcado pela exclusão e pela perda simbólica de valor.

Quanto à mãe de Inês, mostra-se uma senhora conservadora, tradicional, que defende a condição em que vive com a filha, mas não aparece muito na trama, não lhe foi dada ênfase, é

uma personagem apagada, coadjuvante, complementar. Ela entra na peça brigando com a Inês:

MÃE
Logo eu adivinhei
Lá na missa onde eu estava,
Como a minha Inês lavrava
A tarefa que lhe eu dei...
Acaba esse travesseiro!
Hui! Nasceu-te algum unheiro?
Ou cuidas que é dia santo?
(VICENTE, 1997, p. 2)

A fala da mãe de Inês revela a interiorização dos papéis sociais atribuídos às mulheres no contexto sociocultural do século XVI. Ela representa uma figura feminina tradicional, cuja função é zelar pela manutenção das normas sociais, especialmente no que se refere à divisão de gênero do trabalho, ou seja, há coisas para homens e há coisas para mulheres fazerem. Sua cobrança sobre a filha, evidencia como o discurso patriarcal não é perpetuado apenas pela classe masculina, mas também por pessoas do sexo feminino que, socializadas dentro dessa lógica, assumem o papel de vigilantes da conduta feminina. Do ponto de vista discursivo, a ironia e a censura presentes na fala da senhora reforçam a ideia de que a produtividade feminina está diretamente associada às tarefas domésticas e manuais, como o bordado e a costura, atividades simbólicas da domesticidade e da docilidade socialmente esperadas. A expressão “cuida que é dia santo” ironiza qualquer possibilidade de descanso ou de recusa ao trabalho, naturalizando uma lógica que entende o corpo feminino como permanentemente disponível para o serviço dentro da esfera privada.

Sob uma perspectiva crítica, esse trecho permite refletir sobre os processos de reprodução das opressões de gênero, na medida em que deixa evidente como mulheres de gerações anteriores contribuem, muitas vezes inconscientemente, para a perpetuação das restrições impostas às mais jovens. A fala acima materializa a voz da tradição, da submissão e do conformismo, contrapondo-se ao desejo de autonomia e ruptura expressos pela filha ao longo da peça. Portanto, a personagem da mãe não apenas exerce uma função dramática dentro da narrativa, mas também simboliza a estrutura social patriarcal que busca moldar os comportamentos femininos, reforçando os limites entre o espaço doméstico (privado) e o espaço social (público), historicamente negado às mulheres. O conflito geracional e simbólico entre mãe e filha, assim, não é apenas familiar, mas também profundamente social e político, refletindo as tensões existentes na sociedade portuguesa quinhentista e que, em certa medida, ainda encontram ressonância nas discussões contemporâneas sobre gênero, trabalho e emancipação feminina.

Quanto a Lianor Vaz, se apresenta, a princípio, como uma personagem de perfil simples, de pouca ambição e esperançosa. Alinha-se aos pensamentos da mãe de Inês, compartilhando com ela a visão tradicional sobre o papel da mulher na sociedade. É ela quem apresenta o primeiro pretendente de Inês, o camponês Pero. Ambas — Lianor Vaz e a mãe de Inês — representam, na narrativa, o passado, atuando como portadoras de valores conservadores, sobretudo no que se refere ao comportamento feminino, baseado na obediência, retidão e subordinação, tanto nos relacionamentos quanto na vida social. E através de uma de suas falas que ressaltamos a imagem da mulher à época:

LIANOR
 Não queirais ser tão senhora.
 Casa, filha, que te preste,
 Não percas a ocasião.

Queres casar a prazer
 No tempo d'agora, Inês?
 Antes casa, em que te pês,
 Que não é tempo d'escolher.
 Sempre eu ouvi dizer:
 «Ou seja sapo ou sapinho,
 Ou marido ou maridinho,
 Tenha o que houver mister.»
 Este é o certo caminho.
 (VICENTE, 1997, p. 6)

A representação feminina na peça constitui uma de suas camadas interpretativas mais relevantes, não apenas se confirma, como se estabelece como o próprio motor da *Farsa de Inês Pereira*, cujas personagens são construções que refletem tipos sociais, funcionando como arquétipos que, inicialmente, parecem reforçar padrões, mas que, ao longo da trama, assumem contornos caricaturais e irônicos. A partir desse recurso, Gil Vicente tece uma crítica mordaz aos costumes de sua época e essa estratégia é também observável em outras obras do autor, como *O Velho da Horta*, que dialoga diretamente com os temas e as problemáticas levantadas em *A farsa de Inês Pereira*. Sabe-se que, pela força crítica e popular de sua obra, o dramaturgo lusitano contribuiu significativamente para a consolidação de uma tradição teatral que, mais tarde, influenciaria diretamente a literatura de cordel no Brasil. Assim como o teatro vicentino, os folhetos de cordel carregam uma intensa função social, ao promoverem, de forma lúdica e acessível, reflexões críticas sobre as relações sociais e os problemas das comunidades por onde circulam. Como observa Malheiros (2010), entre os séculos XVII e XVIII, o teatro de comédia popular recorreu amplamente ao cordel como meio de circulação, preservação e resistência frente às novas tendências literárias emergentes no final do século XVIII e início do século XIX.

É importante destacar, ainda, que, no período em que Gil Vicente produzia sua obra, não era comum que mulheres escrevessem em Portugal, nem na maior parte da Europa. Textos de autoria feminina, tanto no âmbito literário quanto acadêmico, eram frequentemente desconsiderados ou invisibilizados. Contudo, com a paulatina inserção das mulheres no campo literário, constituiu-se “uma tradição da literatura de autoria feminina na Europa e na América, que, de certa forma, reverteu os valores que alicerçavam a tradição literária masculina no que tange à representação da mulher e aos valores a ela referentes” (ZOLIN, 2005, p. 186). A autora aponta para um fenômeno crucial nos estudos literários de gênero: a emergência de uma tradição de autoria feminina que atua como um espelho crítico à tradição canônica, predominantemente masculina. A “reversão de valores” mencionada não significa apenas uma mudança de tema, mas sim uma reconfiguração epistemológica sobre o que é ser mulher, o que é ser sujeito e o que é o feminino na literatura. A primeira obra de autoria feminina publicada e remunerada foi *A Cidade das Damas* (1405), de Christine de Pizan, trata-se de uma resposta direta ao *Romance da Rosa*, de Jean de Meung, no qual a autora constrói uma cidade alegórica habitada por mulheres ilustres, a fim de desconstruir as visões misóginas presentes no poema de Meung (KULKAMP, 2020).

Em síntese, durante séculos, a representação das mulheres na literatura esteve condicionada ao olhar masculino, que frequentemente as descrevia como figuras subordinadas, frágeis, dependentes ou demasiadamente aversas ao que impunha a sociedade, uma forma de punição, estereótipo da maldade, exemplo do malfazer. O ingresso das mulheres no universo da escrita, no entanto, possibilitou a construção de outras narrativas, nas quais elas se tornam protagonistas de suas próprias histórias e agentes de transformação cultural, literária e social — uma luta que ainda permanece na contemporaneidade.

Analisando a representação feminina no teatro de Gil Vicente, observa-se que há uma profunda influência da visão patriarcal e religiosa da sociedade portuguesa quinhentista, corroborando a crítica de Beauvoir (1980) sobre a mulher ser frequentemente vista como o “outro”, inessencial. Figuras como Inês Pereira são o reflexo direto da ambiguidade social de seu tempo: sua busca inicial por um marido que a liberte da imanência (o trabalho doméstico), ou seja, sua tentativa de transcendência, é rapidamente frustrada. Após o fracasso com o primeiro marido (o cavaleiro honrado, mas tirano), ela opta por um casamento com um homem rústico, mas submisso. No desfecho da *Farsa*, o riso do público advém justamente do retorno de Inês a uma nova forma de imanência (o desregramento, a amoralidade), mas que, paradoxalmente, lhe confere a liberdade social negada pelo sistema. No entanto, o castigo, em

suas peças, recai sobre a figura da alcoviteira e outras vistas como transgressoras (*Auto da Barca do Inferno*, por exemplo), que são inequivocamente condenadas, evidenciando como a estrutura vicentina, a despeito de sua sátira social, tende a reprimir as mulheres que rompem com o modelo normativo de recato, reforçando o juízo moral do seu tempo.

4.2 Patativa do Assaré e o seu modo de falar da mulher sertaneja

Ao decidirmos abordar a questão da representação feminina nos textos de Patativa do Assaré, ficamos nos questionando qual seria o tipo de mulher que o autor representa em seus poemas. Na obra *Um sertão encantado* (2019), organizada pelos professores Antonio Iraildo Alves de Brito e Maria do Socorro Pinheiro, encontramos aporte para nosso estudo, dessa forma, faremos esse diálogo, fazendo uma análise das figuras femininas que emergem na poesia do autor. Ao se autodefinir como “poeta da roça” e afirmar que é “fio das mata, cantô da mão grossa” (ASSARÉ, 2003, p. 14), é natural que o poeta mostre mulheres sertanejas, da roça, assim como ele. Surge, então, o questionamento: de que maneira o poeta retrata as mulheres, com as quais conviveu cotidianamente enquanto filho, esposo, pai, irmão, amigo, membro da comunidade? Segundo Pinheiro (2019, p. 104) “Essas mulheres são interlocutoras do eu poético, que mantem com elas um diálogo sobre diferentes temas como política, injustiça, amor, sertão, natureza, família, etc”. Para Sampaio & Araújo (2019, p.) “Na obra patativana, a mulher adquire diversas formas, jeitos e qualidades que ora são exaltadas pelo poeta, ora são criticadas, (...)”.

Em seu primeiro livro publicado, *Inspiração Nordestina*, aparecem os seguintes poemas que fazem referência a mulheres: “Chiquita e Mãe Véia”, “A escrava do dinheiro”, “Maria Gulora”, “A festa da Maricota”, “A menina e a cajazeira”, “Carta a Doutora Henriqueta Galeno”, “A menina mendiga”, “Uma mulher ciumenta”, “O café da dona Santa é o melhor do mercado”, “A mulher do cachaceiro só sonha com cachaça” e “Cabôca da minha terra”. Esses dados indicam que Patativa do Assaré cultivava, em sua produção poética, um interesse particular pelas mulheres, representando-as, atribuindo-lhes centralidade significativa em suas narrativas sobre o universo sertanejo, o que não se restringe a um mero exercício de lirismo convencional, mas configura-se como um eixo estruturante da ontologia sertaneja proposta pelo agricultor poeta. Ao identificar estas composições observamos uma dialética entre diversos poemas do autor, em que ele faz, em relação à mulher, por exemplo, uma idealização romantizada, como a personagem Chiquita, no poema “Chiquita e Mãe Véia”.

*Chiquita era a mais bonita
 Das menina desta terra,
 Arva cumo aquela lua
 Que nasce detrás da serra;
 Seu cabelo fino e loro
 Tinha uma mistura de ôro
 Que a gente via briá.
 Sua boca, pequenina,
 Corada, como a bonina,
 E os óio da cô do má.
 (ASSARÉ, 2018, p. 28)*

Na estrofe, Patativa do Assaré constrói a figura de Chiquita valendo-se de uma lírica que funde o bucolismo sertanejo ao cânone estético luso-brasileiro. Ao descrevê-la como “arva cumo aquela lua” e portadora de olhos “da cô do má” (ASSARÉ, 2018, p. 28), o poeta não apenas a idealiza, mas a insere em uma linhagem de representação feminina que remonta às donzelas da literatura palaciana. Essa convergência estética sugere que, mesmo no Sertão, a beleza do feminino passa pela atribuição de traços de brancura e delicadeza, que servem de contraponto à dureza do ambiente geográfico. Este é um exemplo primoroso de uma estética da idealização no universo sertanejo, em que o poeta utiliza elementos da natureza e comparações clássicas para construir um arquétipo de beleza que, curiosamente, dialoga com padrões líricos universais, mas sob o filtro da linguagem popular.

A representação da mulher na poética de Patativa do Assaré manifesta-se por meio de um espectro multifacetado, que transita entre a crítica moral, a idealização bucólica e a denúncia social. No poema “A escrava do dinheiro”, o autor constrói a personagem Regina sob um viés de reprovação axiológica, descrevendo-a como uma mulher cuja subjetividade foi obscurecida pela ganância. Ao afirmar que a personagem “era toda de metá” (ASSARÉ, 2018, p. 36), o poeta utiliza uma metáfora de desumanização para sinalizar como o materialismo corrompe os afetos, transformando a figura feminina em uma “escrava” do capital que renega os laços identitários e sentimentais em troca de ascensão financeira. Essa perspectiva introduz uma faceta da mulher como agente de desequilíbrio moral, cujas escolhas baseadas no interesse material rompem com a simplicidade e a lealdade esperadas no universo sertanejo, além de se contrapor ao que era esperado à época para a mulher: que fosse fiel ao casamento, cuidasse de seus filhos e de sua família, conformando-se com a vida que tinha.

Em contrapartida, Patativa resgata o lirismo e a memória afetiva ao projetar figuras femininas que simbolizam a pureza e a conexão com as raízes. Personagens como Maria Gulora e Maricota representam a estabilidade e a harmonia das relações sociais e domésticas do campo. Enquanto a primeira atua como a interlocutora que evoca a nostalgia da infância e a preservação do lar, Maricota, em “A festa da Maricota”, personifica o ideal de beleza e

virtude camponesa. Ao descrevê-la como uma “Muié tão simpate e bela” (ASSARÉ, 2018, p. 80) que se une a um trabalhador rural, o poeta ratifica a dignidade do labor e a celebração da vida sertaneja tradicional. Aqui, a mulher é o pilar de uma ordem social equilibrada, em que a beleza está intrinsecamente ligada à ética do trabalho e à simplicidade.

A dimensão simbólica da presença feminina atinge seu ápice em “A menina e a cajazeira”, obra na qual a figura infantil é elevada à categoria de símbolo vital da terra e do equilíbrio local. A menina, descrita como “risonha cumo a esperança” (ASSARÉ, 2018, p. 116), é a alma do sítio; sua partida atua como um marco de decadência ambiental e existencial, sugerindo que a ausência do feminino e da infância esvazia o espaço de sua fertilidade e sentido. Por fim, o poeta expande sua análise para o campo da vulnerabilidade e da justiça social no soneto “A menina mendiga”. Ao retratar a “infeliz criança” órfã e desvalida, Patativa despe a mulher de qualquer idealização para apresentá-la como vítima da exclusão social. O olhar do autor, imbuído de compaixão e denúncia, utiliza a fragilidade da menina para confrontar o leitor com as desigualdades estruturais do sertão, consolidando a figura feminina como um ponto de convergência entre o sofrimento humano e a necessidade urgente de humanização.

Observamos que, no livro *Cante lá que eu canto cá* (2008), o poeta expande sua galeria de personagens, aprofundando a dicotomia entre a idealização virtuosa e a sátira moral. Essa ambivalência é nítida no contraste entre as figuras de “Maria Tetê” e “Zabé” em relação às figuras maternas e conjugais. Enquanto Maria Tetê é descrita como uma “íngata muié” que utiliza sua beleza como um veneno que “infeitiça” (ASSARÉ, 2008, p. 30), Zabé, embora “rica de prefeição” física, é apresentada como um “perigo” devido à sua grosseria (ASSARÉ, 2008, p. 279). Nessas personagens, Patativa reforça o arquétipo da mulher cuja beleza exterior mascara uma falha de caráter ou um risco social, ecoando, de certa forma, o desvio feminino a uma desordem que precisa ser narrada e, por vezes, punida pela crítica do poeta.

Por outro lado, a sacralização do feminino emerge com força através das figuras da “Mãe Preta” e da mãe do próprio autor. Ao conferir à “Mãe Preta” a “doce ternura / da Virge Nossa Senhora” (ASSARÉ, 2008, p. 95), Patativa desloca a mulher para um plano de pureza espiritual e intercessão divina, onde o sofrimento é transmutado em santidade. Essa mesma aura de perfeição é atribuída à figura da esposa, Belinha, descrita como a “guia do meu norte” (ASSARÉ, 2008, p. 164). Aqui, a mulher deixa de ser o elemento de desestabilização para tornar-se o eixo de equilíbrio e o porto seguro do poeta. A expressão “modelo prefeito” aplicada à “muié qui mais amei” (ASSARÉ, 2008, p. 177) demonstra que, na subjetividade

patativana, a mulher virtuosa é aquela que se alinha à ordem, ao cuidado e à estabilidade afetiva, servindo de contraponto necessário às figuras "perigosas" ou "caprichosas" como Tudinha.

Entretanto, a obra não se furta a explorar as nuances do cotidiano doméstico através do humor e da denúncia social. No poema “Maria de todo jeito”, a representação da esposa “preguiçosa / Bruta, grossêra e teimosa” (ASSARÉ, 2008, p. 109) rompe com a idealização lírica para apresentar uma face humana marcada pelas imperfeições e pelo conflito interpessoal. Simultaneamente, o olhar piedoso retorna no soneto “A menina mendiga” e no relato do sofrimento da filha Nanã, cujas belezas são comparadas a joias e flores de Tróia apenas para realçar o contraste doloroso com a fragilidade de suas condições. Assim, a mulher em Patativa do Assaré funciona como um prisma: através dela, o autor reflete tanto o amor absoluto e a devoção quase religiosa quanto as mazelas sociais e as fraquezas morais. Essa multiplicidade de representações confirma que a figura feminina é, para o poeta, a chave narrativa para ler a humanidade em suas glórias e misérias, mantendo a literatura em permanente desenvolvimento entre o afeto pessoal e a crítica coletiva.

A multiplicidade de papéis atribuídos ao feminino na obra de Patativa do Assaré encontra eco fundamental na teoria de Pierre Bourdieu (2002) sobre a dominação masculina. Para o sociólogo, a identidade feminina é atravessada por um "coeficiente simbólico negativo", um mecanismo estrutural que tende a desvalorizar ou estigmatizar as práticas e atributos associados às mulheres, a menos que estes estejam estritamente alinhados aos códigos de honra e virtude definidos pelo sistema patriarcal. Na galeria de personagens patativanas, esse coeficiente manifesta-se de forma nítida: personagens como Regina, Maria Tetê e Zabé são submetidas à sanção satírica do poeta precisamente quando exercem uma agência que rompe com a passividade esperada. Ao serem rotuladas como "íngراتas", "perigosas" ou "escravas do dinheiro", essas mulheres sofrem a penalização simbólica por buscarem autonomia — seja financeira ou afetiva — em um universo onde o poder de escolha é um privilégio androcêntrico.

Por outro lado, a sacralização de figuras como a "Mãe Preta", a esposa Belinha e a mãe carinhosa não anula esse coeficiente negativo, mas o compensa através de uma neutralização simbólica. Bourdieu argumenta que a mulher só atinge o ápice de sua valorização social quando assume papéis de mediação e cuidado (a mãe, a esposa devota, a santa), os quais, embora elevados, ainda mantêm o feminino sob o controle da ordem doméstica e espiritual. Ao elevar Belinha à categoria de "guia do meu norte" e a Mãe Preta à "doce ternura da Virgem", Patativa utiliza o lirismo para resgatar a dignidade feminina, mas o

faz dentro das margens permitidas pela tradição. Assim, podemos entender que a literatura de Patativa tanto denuncia a vulnerabilidade da mulher (como na "Menina Mendiga") quanto reforça os limites morais que a cercam, revelando que a dominação simbólica é uma estrutura persistente que molda a própria forma de narrar a existência.

Em outro poema, o autor fala sobre a filha Nanã, que se chamava Ana, referindo-se a ela como “aquele anjo incantadô”, falando em versos tristes por causa da sua morte prematura e tão sofrida. Ele a comparou com uma linda e encantadora florzinha, a ela dedicava muito amor, pois era um ser idealizado, em forma de menina. Em um soneto que leva o nome dela, diz:

É triste a flor que desabrocha sem carinho
E sem carícia do sereno da manhã...
Assim nasceu, lá no sertão, minha Nanã,
Sem uma luz que iluminasse o seu caminho.

Com o pobre pai a morar num toco ninho,
A desventura foi a sua negra irmã,
Enquanto a sorte protegia a cortesã,
A desdita lhe dava um pão magro e mesquinho.

Depois veio a seca cruel e assoladora,
Contra aquela linda florzinha encantadora
E a coitada morreu, mirrada pela fome.

Hoje, um poeta chora triste esta saudade
E as aves cantam a chamar na solidão:
Nanã! Nanã! Nanã! Seu doce e belo nome.
(ASSARÉ, 2006, p. 101)

Este soneto¹⁴ é um exemplo comovente da força lírica e social da poesia de Patativa do Assaré, pois através da personagem Nanã, o poeta constrói uma crítica sensível à desigualdade social e à dura realidade vivida por meninas pobres do sertão nordestino. A imagem da “flor que desabrocha sem carinho”, na primeira estrofe, evoca o nascimento de Nanã sem o acolhimento necessário, sem “a carícia do sereno da manhã” — metáfora que representa o afeto, os cuidados e as oportunidades que sustentam a vida em sua fase inicial. A segunda estrofe reforça a condição de abandono: Nanã vive com um pai pobre num “tosco ninho”, expressão que sugere um lar precário. A terceira estrofe introduz a seca como agente de destruição, um dos maiores flagelos do sertão nordestino. A seca, “cruel e assoladora”, não só representa a crise ambiental, mas também a perpetuação da miséria que afeta os mais

¹⁴ O soneto dedicado a personagem Nanã evidencia a habilidade de Patativa do Assaré em transitar entre registros linguísticos, utilizando, nesse caso, a norma-padrão da língua portuguesa como escolha estilística e expressiva. Embora seja amplamente reconhecido pelo uso do falar matuto, repleto de marcas fonéticas e lexicais do sertão, o poeta também domina a norma culta, empregando-a de forma intencional quando deseja alcançar maior universalidade e impacto emotivo.

vulneráveis — especialmente as mulheres pobres. A morte de Nanã, “mirrada pela fome”, é o desfecho trágico de uma existência negada, sem florescimento. Na estrofe final, o tom elegíaco se intensifica e a figura do poeta que “chora triste esta saudade” inscreve Nanã na memória coletiva por meio do canto — tanto dele quanto das aves, que “chamam na solidão” seu nome. Assim, Patativa revela, mais uma vez, seu compromisso com a denúncia social por meio de uma poesia simples, mas profundamente crítica. Ele dá humanidade a uma personagem marginalizada, chamando a atenção para a desigualdade de gênero, classe e região. A morte de Nanã não é apenas individual — é o símbolo de uma estrutura que nega vida plena às meninas pobres do sertão. Uma figura feminina bem visitada na poesia de Patativa, é da mãe, esta é elevada à categoria de um santuário ético e espiritual, atuando como a testemunha ocular das tragédias humanas que a indiferença das sociedades, muitas vezes, invisibiliza.

Por ali ninguém chegou,
Ninguém reparou nem viu
Aquela cena de horrô
Que o rico nunca assistiu,
Só eu e minha muié,
Que ainda cheia de fé
Rezava pro Pai Eterno,
Dando suspiro maguado
Com o seu rosto moiado
Das água do amô materno.
(ASSARÉ, 2008, p. 41)

Longe de ser uma representação meramente passiva, a mãe é retratada aqui como o pilar de resiliência da unidade familiar, onde o "amô materno" é transmutado em uma força de intercessão sacralizada através da união entre a fé e o sofrimento. Na estrofe acima, a mãe de Nanã é retratada com essa sacralização manifestada na imagem da esposa-mãe que, diante da "cena de horrô" inacessível ao olhar do rico, converte seu pranto em um batismo de alteridade, reafirmando a função do feminino na obra patativana como o elo sensível que humaniza o cenário de escassez e confere uma dignidade transcendente ao desamparo sertanejo. A mulher-mãe em Patativa do Assaré não se esgota na função biológica, mas se expande como uma categoria ontológica de resistência. Através de personagens como a “Mãe Preta”, a própria mãe, a sua esposa ou a mãe anônima que chora sobre a miséria e todas as suas consequências, o poeta constrói uma mística do feminino que une o sofrimento terreno à transcendência divina. Na poética patativana, a mãe é a própria âncora ética do Sertão, cujo pranto atua como um elemento purificador e denunciador das injustiças estruturais.

A representação feminina na poesia de Patativa do Assaré é multifacetada e ligada aos valores morais, afetivos e sociais do universo sertanejo. O autor não utiliza um modelo único;

em vez disso, ele constrói uma galeria de arquétipos que servem tanto para a crítica de costumes quanto para a exaltação da vida rural e a denúncia da miséria. Também, em alguns textos, a figura feminina é elevada à categoria de divindade rústica, cuja representação atua como o alicerce afetivo que humaniza o cenário de privações do semiárido, permitindo que a lírica patativiana transite entre a denúncia social de matiz coletiva e a subjetividade devocional que ancora a identidade do homem do campo.

Para haver uma compreensão mais ampla de como o poeta representa a mulher em seus textos, é preciso saber em que meio ele viveu, o seu contexto histórico, assim, vemos que a presença da mulher nos poemas de patativanos ainda está muito delimitada por uma construção simbólica que reflete os moldes do patriarcado, suas atuações estão circunscritas a papéis tradicionais, determinados por um sistema social opressor. Observamos que o poeta as representa, em grande parte, como figuras idealizadas: mulheres boas, belas, felizes no casamento, preparadas para os papéis de esposas e mães, não lhes sendo atribuídos outros horizontes de realização pessoal. Essa idealização é marcada pela atribuição de características percebidas como “inatas” ao sexo feminino — angelicalidade, delicadeza, ternura — reforçando um imaginário em que as moças trabalhadoras e virtuosas aguardam ansiosamente o casamento, visto como única via para a felicidade e o reconhecimento social. Porém, também existem personagens que possuem uma voz autônoma em suas narrativas poéticas, ou seja, a representação feminina na obra de Patativa não se limita somente esse ideal angelical.

Em outros momentos, o poeta amplia o espectro de imagens, atribuindo às mulheres papéis mais complexos, embora ainda enquadrados em estereótipos binários. Além das figuras femininas idealizadas e angelicais, Patativa do Assaré também constrói, em seus versos, mulheres dotadas de características transgressoras e, por vezes, contraditórias, que rompem com a visão romantizada tradicional. Nesses casos, o poeta parece capturar atributos constitutivos da esfera humana, conferindo às personagens uma dimensão mais realista e multifacetada. Exemplos dessa representação plural podem ser vistos em personagens como Tudinha, a “morena formosa” que ousa fugir com Futrica — atitude considerada altamente condenável no imaginário sertanejo tradicional; Regina, descrita como interesseira, que buscava exclusivamente dinheiro e luxo; Maria, caracterizada como preguiçosa, grosseira e teimosa; Zizi, que subverte o papel submisso da esposa ao bater no marido; e Zabé, uma mulher briguenta, raivosa, atrevida e malcriada. Essas figuras revelam uma tentativa do poeta de registrar poeticamente a diversidade de comportamentos femininos observados em seu cotidiano, evitando tanto a sacralização quanto a condenação moral absoluta.

Outro aspecto presente na obra de Patativa é a abordagem do erotismo. No poema “A

muié que mais amei”, pertencente à obra “Cante lá que eu canto cá”, o poeta emprega um erotismo sutil e contido, manifestado através da descrição da mulher amada. Esse erotismo não é vulgar nem escandaloso, mas traduzido poeticamente por meio do desejo contido no olhar, reforçando o lirismo e a sensibilidade que caracterizam a sua poesia.

Era bem firme a donzela,
Só neu vivia pensando.
Quando eu oiava pra ela,
Ela já tava me oiando.
Mode a gente cunversá
E o amô continuá
Quando eu não ia, ela vinha,
Um do outro sempre bem perto
Nosso amô dava tão certo
Que nem faca na bainha
(ASSARÉ, 2002, p. 16).

Apresenta-se, no texto, uma representação lírica e sensível de um amor sertanejo recíproco, marcado por espontaneidade, cumplicidade e equilíbrio afetivo. A donzela, descrita como "firme", ou seja, decidida e emocionalmente segura, demonstra iniciativa e autonomia ao não apenas corresponder ao olhar do eu lírico, mas também ao alternar sua presença com a dele: “Quando eu não ia, ela vinha”. Essa simetria de ações revela um modelo de relação baseado na mutualidade, fugindo dos padrões tradicionais de passividade feminina e protagonismo masculino. Além disso, a comparação do amor com a metáfora “que nem faca na bainha” é particularmente expressiva. A imagem evoca intimidade, encaixe perfeito e estabilidade — elementos que sugerem uma relação que se complementa em harmonia. A metáfora também carrega traços da cultura sertaneja, ao utilizar objetos do cotidiano nordestino (a faca e a bainha), conferindo ao sentimento uma legitimidade enraizada no contexto regional. Por fim, a linguagem utilizada, marcada pela oralidade típica do sertão, reforça a autenticidade da experiência amorosa descrita. O uso de termos como “neu”, “oiava”, “mode” e “cunversá” inscreve a poesia no universo popular, aproximando o leitor das realidades afetivas vividas pelas pessoas simples do interior. Patativa, ao cantar esse amor tão igualitário quanto poético, reafirma sua capacidade de traduzir os sentimentos humanos em versos carregados de musicalidade e verdade cultural.

Patativa do Assaré ergueu uma obra imortal, um monumento "mais perene que o bronze", dessa forma, tornando-se um poeta jamais esquecido dentro da poesia brasileira, confirmado por ele mesmo "conheço que estou no fim/e sei que a terra me come/mas fica vivo o meu nome/ para os que gostam de mim" (ASSARÉ, 2002, p. 203). Inscreve assim seu nome na memória de todas as pessoas que conhecem sua poesia, seja no sertão ou fora dele,

cantando as alegrias e as tristezas, a vida e a morte, as secas e as enchentes que assolaram o povo sertanejo no seu caminhar. Algumas das figuras femininas presentes na poesia de Patativa do Assaré apresentam perfis mais explosivos ou rebeldes, outras revelam traços pacatos, mas todas são representações coerentes com o universo das mulheres sertanejas. O poeta alterna entre idealização e realismo na construção dessas personagens, imprimindo-lhes sempre uma marca de humor sutil e admiração pela condição humana — elementos que caracterizam seu estilo poético singular.

A metáfora do "Leito de Procusto", apresentado por Cláudia de Lima Costa (1994) serve como um alerta metodológico vital para o estudo da poesia de Patativa do Assaré. Frequentemente, a crítica literária tende a "esticar" a figura da mulher sertaneja para que ela caiba em categorias de sofrimento e resignação, ou a "reduzi-la" a um mero tipo folclórico. No entanto, seguindo a perspectiva de Costa, a "voz matuta" de Patativa funciona como um espaço de negociação ontológica. A mulher no Cariri patativano, ao manusear arcaísmos e neologismos para expressar sua fé ou sua dor, não está apenas reproduzindo um falar; ela está construindo uma política de existência que escapa à dicotomia entre o erudito e o popular, provando que a identidade de gênero no sertão possui uma complexidade que a teoria tradicional muitas vezes não consegue reconhecer.

Destarte, ao refletirmos sobre a representatividade feminina na literatura, especialmente no que diz respeito à forma como autores homens retrataram as mulheres, reconhecemos que tais figuras desempenharam papéis marcantes na tradição literária. Nesse sentido, corrobora-se a observação de Acosta (2019, p. 05), ao afirmar que “as representações femininas dos mais diversos meios culturais servem concomitantemente como um reflexo da sociedade e um guia comportamental para as mulheres no futuro.” Essa análise permite compreender como, mesmo em um contexto poético popular e regional, como o de Patativa, a construção simbólica da mulher atua tanto como espelho quanto como projeção de valores e normas sociais.

4.3 Outras semelhanças e diferenças entre as obras dos autores

A presente seção dedica-se ao exame comparativo das poéticas de Gil Vicente e Patativa do Assaré, articulando um diálogo que transcende o hiato de quase quatro séculos e as disparidades geográficas entre a Corte portuguesa e o Sertão cearense. Embora inseridos em tradições literárias distintas, ambos os autores convergem na centralidade da representação feminina, utilizando-a como o principal vetor para a desestabilização das estruturas de poder e

para a crítica da moralidade vigente em seus respectivos tempos. Investiga-se, portanto, a morfologia dessas personagens, perscrutando as simetrias e divergências no tratamento do tema, bem como o impacto das especificidades históricas e linguísticas na conformação de suas vozes. Em última análise, demonstramos como, em ambos os universos, a figura feminina atua como o espelho das tensões entre a subjetividade individual e a rigidez das normas coletivas, revelando, através de sua agência, as fissuras éticas de sociedades aparentemente imutáveis.

Ao compararmos as obras de Gil Vicente e Patativa do Assaré, observamos uma expressiva diversidade de manifestações culturais e literárias que, apesar de situadas em contextos históricos, sociais e geográficos distintos, revelam aproximações relevantes, ao lado de marcadas diferenças. Gil Vicente, expoente do Humanismo português, e Patativa do Assaré, representante da literatura popular nordestina brasileira do século XX, são figuras emblemáticas que utilizaram a palavra como instrumento de crítica social, ambos com forte ligação com o povo e com seu tempo. Enquanto o primeiro construiu sua dramaturgia com base em personagens-tipo e situações cômicas para refletir sobre questões morais e religiosas da sociedade portuguesa do século XVI, o segundo, por meio da poesia oral e rimada, projetou os dilemas cotidianos da vida sertaneja nordestina, denunciando as desigualdades sociais, políticas e econômicas. Apesar das diferenças formais e contextuais, ambos traçam em suas produções um retrato de seu tempo e revelam inquietações humanas universais, entre elas, a representação da figura feminina, ora idealizada, ora submetida a críticas e contradições.

A produção de Patativa do Assaré, diferentemente da de Gil Vicente, não era registrada inicialmente por escrito. O poeta cearense criava suas composições mentalmente, memorizava-as e recitava-as oralmente — só posteriormente essas criações foram transcritas por terceiros. Por esse motivo, foi muitas vezes referido como trovador, no entanto, esse termo gera debates, pois, de acordo com a origem etimológica e histórica da palavra, o trovador era um artista pertencente à nobreza do sul da França medieval, compositor de cantigas acompanhadas por instrumentos musicais. Nesse sentido estrito, Patativa não corresponderia à definição original: era um homem de origem humilde, com baixa escolarização formal, que aprendeu a tocar viola após vender uma cabra. Ainda assim, na concepção moderna, o termo "trovador" passou a designar poetas populares que improvisam versos e rimam oralmente, independentemente de sua classe social. Sob essa ótica contemporânea, Patativa do Assaré pode ser legitimamente reconhecido como trovador da cultura nordestina. Por sua vez, Gil Vicente, como dramaturgo, escrevia suas peças antes de

apresentá-las, pois no teatro, a escrita é parte essencial da elaboração dramatúrgica: o texto teatral compreende não apenas os diálogos, mas também as rubricas e instruções cênicas que orientam a encenação. A diferença de suporte entre a oralidade de Patativa e a escrita de Vicente revela, portanto, não apenas divergências estilísticas, mas também modos distintos de circulação e recepção das obras, reflexos de suas realidades socioculturais.

Patativa não escrevia para a elite ou para os salões acadêmicos, mas para cantar a sua terra, a sua vida e a sua gente, mostrando um compromisso com a representação da realidade sertaneja, com seus sofrimentos, sabedoria e beleza, este é um traço marcante de sua obra. Ele nunca deixou de exercer sua missão de poeta mesmo com o trabalho manual diário de agricultor, reforçando o lugar da poesia como uma prática viva, integrada ao cotidiano e não como algo distante ou elitista. Essa declaração é um testemunho valioso sobre a originalidade do fazer poético de Patativa, que se inscreve na longa tradição dos cantadores nordestinos e, ao mesmo tempo, se distingue como um dos mais importantes representantes da literatura brasileira do século XX.

O dramaturgo português Gil Vicente, assim como Patativa do Assaré em sua prática oral, também não compôs suas obras inicialmente para que fossem lidas em livros, mas sim encenadas, sobretudo nas cortes portuguesas dos séculos XV e XVI. Autor de mais de quarenta peças, escritas tanto em português quanto em castelhano, Gil Vicente construía seu teatro como instrumento de entretenimento e crítica social, apesar de suas obras serem representadas diante da nobreza. Ele não poupava essa mesma elite de suas críticas mordazes, utilizando uma linguagem acessível e repleta de ironia para dar voz às inquietações do povo e retratar uma variedade de tipos humanos, das mais diversas classes sociais. Suas peças abordam temas que transitam entre o sagrado e o profano, o trágico e o cômico, o popular e o erudito, muitas vezes inserindo valores cristãos e questões morais no centro das narrativas. Gil Vicente trazia para o palco, personagens como burgueses ambiciosos, mulheres fofoqueiras, juízes e legisladores corruptos, clérigos libertinos, entre outros tipos que personificavam os vícios e as mazelas de sua época. Com frequência, o autor desconsiderava uma localização exata no tempo ou no espaço, preferindo construir alegorias atemporais que dialogavam com o imaginário coletivo medieval. Inspirado pelas tradições do teatro religioso e profano da Idade Média, seu repertório inclui gêneros como as moralidades, farsas, mistérios, milagres, entremeses e momos. Em muitos momentos, a sátira vicentina torna-se corrosiva, especialmente ao tratar do clero e da aristocracia, configurando-se como um retrato crítico e profundamente pedagógico da sociedade portuguesa de seu tempo. Dessa forma, seu teatro combina o riso com a reflexão, entrelaçando ensinamentos éticos, religiosos e sociais, numa

obra que permanece atual por sua complexidade, riqueza estilística e força crítica.

Outra diferença muito importante que podemos destacar entre os dois autores é o lugar onde viveram, pois isto influencia bastante em sua forma de escrever, principalmente quanto ao teor dos textos. Embora não haja certeza sobre o local de nascimento de Gil Vicente, são consideradas algumas hipóteses. Frei Pedro de Poiares sugeria Barcelos como sua terra natal, no entanto, há poucas evidências e é considerada improvável. Pires de Lima propõe Guimarães como a origem do dramaturgo, uma possibilidade mais aceita, especialmente por haver uma identificação entre Gil Vicente e a profissão de ourives, sendo Guimarães, durante muito tempo, um centro importante dessa arte. Os habitantes da cidade orgulham-se dessa possibilidade, tanto que uma das escolas do município leva o nome do autor em sua homenagem. Há ainda quem defenda Lisboa como o local de nascimento de Vicente, tese também recorrente em alguns estudos. Outros autores, no entanto, indicam as Beiras como sua possível origem, baseando-se nas diversas referências geográficas, linguísticas e culturais a essa região presentes em suas obras. O conhecimento demonstrado pelo autor sobre essa região seria difícil de alcançar caso ele tivesse nascido no Norte e vivido predominantemente em Évora e Lisboa. Já quanto à origem de Patativa do Assaré, nascido Antônio Gonçalves da Silva, não há dúvidas: o poeta veio ao mundo no sítio Serra de Santana, uma pequena propriedade rural a 18 quilômetros da sede do município de Assaré, no Sul do Ceará — a 490 quilômetros de Fortaleza e a 82 quilômetros do Crato.

Dessa forma, a convergência entre Patativa do Assaré e Gil Vicente torna-se ainda mais evidente sob o prisma da sociocrítica. Ambos os autores, ao "lerem e escreverem a existência humana", acabam por mapear as rachaduras das estruturas de poder de seus tempos. Enquanto Vicente utiliza o riso para castigar a desordem social provocada pelo feminino na Corte, Patativa utiliza a rima para organizar a moralidade no Sertão. Em ambos os casos, a figura feminina atua como o sujeito da desestabilização: se ela se desvia, a moral cai; se ela resiste, a sociedade é questionada. Assim, o coeficiente simbólico negativo de Bourdieu não apenas explica a marginalização dessas mulheres, mas também justifica a necessidade da poesia como um espaço de luta simbólica, onde a escrita tenta dar conta das contradições de um feminino que oscila entre a opressão e a transcendência.

Outra distinção significativa entre os dois autores é a época em que viveram. Embora o ano exato do nascimento de Gil Vicente não seja conhecido, estima-se que tenha ocorrido entre 1460 e 1470 (TEYSSIER, 1982, p. 9). Já Patativa do Assaré tem data de nascimento confirmada: 5 de março de 1909. Essa distância de quase cinco séculos entre ambos, além das diferenças culturais e sociais dos contextos em que viveram, justifica contrastes em seus

estilos e linguagens. Contudo, tais diferenças não diminuem o valor de suas produções; ao contrário, tornam ainda mais instigante o estudo comparativo entre suas obras, enriquecendo a análise literária e corroborando a ideia de que, a literatura comparada torna-se mais profícua quando evidencia tanto as semelhanças quanto as singularidades entre os autores, de acordo com Guyard, 1956, p. 9:

A literatura comparada é a arte metódica, pela pesquisa de laços de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura de outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou então os fatos e os textos literários entre eles, distantes ou não no tempo e no espaço, contanto que pertençam a várias línguas ou várias culturas, façam parte de uma mesma tradição, a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los.

Esse conceito de literatura comparada evidencia sua riqueza como ferramenta crítica e interpretativa. Ao defini-la como “a arte metódica” de buscar analogias, parentescos e influências entre obras ou entre literatura e outros campos do saber, o texto ressalta a natureza interdisciplinar e transcultural dessa área de estudos. Mais do que comparar textos por semelhanças superficiais, a literatura comparada propõe uma análise profunda que ultrapassa fronteiras linguísticas, temporais e geográficas. Ela permite que compreendamos como diferentes tradições literárias dialogam entre si, mesmo que distantes no tempo ou no espaço, revelando conexões inesperadas e iluminando aspectos que, isoladamente, poderiam passar despercebidos. Além disso, ressaltamos que esse processo comparativo visa não só descrever e compreender, mas também apreciar as obras literárias. Ou seja, ela combina análise crítica com sensibilidade estética, respeitando as especificidades culturais, estilísticas e históricas de cada texto. Portanto, essa concepção amplia os horizontes da crítica literária tradicional e valoriza o olhar plural, algo especialmente importante em tempos de globalização e de valorização da diversidade cultural.

Durante o processo investigativo para a elaboração desta tese, foi possível identificar aspectos convergentes e divergentes entre os autores Gil Vicente e Patativa do Assaré. Ambos, ainda que oriundos de contextos históricos, sociais e geográficos bastante distintos, compartilharam temáticas voltadas às inquietações humanas, utilizando-se de uma linguagem popular, estruturada em rimas e versos, o que os aproxima de uma estética acessível e oralizada. Além disso, foram homens casados e com filhos, mantendo laços familiares enquanto desenvolviam suas obras. Entre as distinções mais significativas, destaca-se o modo como organizavam seus textos: Gil Vicente redigia suas peças previamente, como exigia o formato teatral, enquanto Patativa do Assaré compunha os poemas de forma oral e os memorizava, passando-os posteriormente para o papel — inicialmente por iniciativa própria e, depois, com a ajuda de terceiros. No tocante à origem,

Gil Vicente era português e atuou entre os séculos XV e XVI, inserido no ambiente cortesão e próximo à nobreza. Já Patativa era brasileiro, nascido no interior do Ceará, e produziu sua obra entre os séculos XX e XXI, sempre em meio às camadas mais humildes da população.

Há, ainda, diferenças quanto aos gêneros em que se destacaram: Vicente escreveu, sobretudo, para o teatro, sendo reconhecido por um tempo como “o pai do teatro português”, afirmativa que já deixou de ser usada, enquanto Patativa construiu sua trajetória no campo da poesia popular, voltada para a declamação ou o canto, muitas vezes acompanhado por sua inseparável viola. Ambos exerceram outras atividades além da literatura: Gil Vicente possivelmente atuou como ourives e organizador de eventos na corte; Patativa, por sua vez, nunca se desvinculou da agricultura, mesmo quando atendia a convites para se apresentar em eventos culturais. Em relação à saúde, Patativa enfrentou uma limitação visual significativa. Perdeu a visão do olho direito após contrair sarampo na infância e, na velhice, tornou-se completamente cego. Não há registros de que Gil Vicente tenha enfrentado limitações físicas similares ao longo de sua vida. Por fim, destaca-se que Patativa do Assaré se consagrou publicamente por meio de seu epíteto — “Patativa”, referência ao pássaro nordestino conhecido por seu canto —, enquanto Gil Vicente permaneceu identificado por seu nome de batismo.

Quanto à representação das mulheres nos textos dos autores, considerando as circunstâncias de suas escritas (teatro de corte *versus* poesia de cunho popular/oral) e como isso molda a visão de gênero em cada contexto, examinaremos as semelhanças e diferenças no tratamento das personagens femininas. A obra de Gil Vicente, abrangendo autos de moralidade, farsas e comédias, oferece uma galeria que reflete a transição social e a crise de valores em Portugal, mas que, sob a ótica da crítica de gênero, revelam uma tensão entre o olhar misógino da tradição medieval e a modernidade de algumas figuras. Já nos poemas de Patativa, profundamente ligados à oralidade, à cultura popular e à temática social, a representação feminina difere radicalmente da sátira vicentina por sua natureza empática, de denúncia e exaltação.

Os estudos acadêmicos sobre Gil Vicente (UFG, UEMA) destacam que a representação feminina é, em grande parte, determinada por seu papel social na crítica, como a mulher amoral e ambiciosa, são figuras que personificam a desintegração dos valores sociais. Inês Pereira, por exemplo, busca a liberdade através da esperteza e do rompimento com o ideal de recato. Constança, do *Auto da Índia* (1510), demonstra o oportunismo material ao se alegrar com a ausência do marido, que lhe permite desfrutar de luxos e liberdade, revelando a vaidade e a superficialidade da pequena burguesia, em ambas, a crítica recai sobre a amoralidade feminina como reflexo da corrupção geral. Enquanto, estudos sobre a poética de Patativa (UFC, URCA) identificam uma dualidade complexa na

figura feminina, como a mulher que é vítima e força de resistência, uma faceta mais ligada à sua poética social. A mulher é a "muié" e a "mãe" que padece sob a seca, a fome e a injustiça social. A pesquisa acadêmica ressalta que Patativa utiliza essa figura para dar voz ao sertanejo subalterno, conferindo-lhe dignidade e respeito. A mulher não é o objeto da crítica, mas sim o símbolo inquestionável do sofrimento e da luta (USP).

Em contraste com a ótica moralizante vicentina, a poesia de Patativa do Assaré confere à mulher sertaneja uma dimensão que subverte, no plano ético e literário, a lógica do "outro" de Beauvoir (1980). Embora inseridas em um contexto de opressão social extrema e de evidente subalternidade, pois a mulher sertaneja é oprimida pela seca, pelo coronelismo, pela pobreza, as personagens patativanas são elevadas a sujeitos de coragem e dignidade. Patativa transforma a vulnerabilidade da mulher, a exemplo da esposa, da mãe, em fonte de uma transcendência que não é alcançada pelo trabalho intelectual ou pela liberdade burguesa, mas pela luta ética, da esperança, da fé e a resistência humana. A voz poética, ao denunciar a miséria que atinge o lar e a família, confere à mulher um papel ativo e moralmente superior, resgatando-a da pura imanência e dos estereótipos misóginos. O poeta transcende o regionalismo ao utilizar a linguagem popular para validar a mulher como um sujeito pleno, cujo sofrimento se torna o emblema da humanidade e o motor para a crítica social, um compromisso que ecoa a reflexão de Antonio Candido (2006) sobre a função social da literatura.

Patativa, portanto, adota uma postura lírica marcada por um olhar sensível e atento, capaz de captar nuances e contradições nas mulheres que o cercavam no contexto sertanejo. Essa abordagem paradoxal aproxima-o do teatrólogo Gil Vicente, cuja obra também alterna entre a idealização feminina — apresentando-as como seres angelicais e virtuosos — e a crítica mordaz — retratando-as como figuras “más”, interesseiras ou transgressoras. Em ambos os autores, percebe-se uma dinâmica de representação que reflete, simultaneamente, as expectativas sociais de seu tempo e uma consciência estética de explorar a complexidade humana em suas personagens femininas. No cordel “A história de Abílio e seu cachorro Jupi”, sem muito foco, apresenta um enredo que lembra bem os contos de fada, quando um jovem encontra três irmãs, casa-se com uma tirando as demais da extrema pobreza. As mulheres são expostas com belas características.

A primeira, Dorotéia,
Era séria e caprichosa
A segunda, Madalena
Também distinta e formosa
E tinha a bela caçula
Chamada Maria Rosa

(ASSARÉ, 2006, p. 31)

O texto revela uma representação das personagens femininas que dialoga com os padrões sociais e culturais do sertão nordestino. Dorotéia, Madalena e Maria Rosa são apresentadas de forma gradativa, cada uma com atributos específicos, mas que, em conjunto, delineiam um ideal de feminilidade muito presente no imaginário popular. A descrição de Dorotéia sugere uma personalidade que alia recato e um certo zelo por si mesma ou por seu entorno — características associadas à mulher virtuosa e socialmente adequada. Madalena é destacada pela distinção e formosura, atributos que reforçam uma visão estetizada e idealizada da mulher como objeto de contemplação e desejo. Por fim, a caçula, Maria Rosa, é apenas chamada de “bela”, evidenciando uma redução de sua identidade a um atributo físico que reforça ainda mais o caráter idealizador presente no poema.

Em “As proezas de Sabina”, Patativa do Assaré apresenta uma figura feminina dotada de forte personalidade e valores morais firmes. A personagem é descrita como “dereita, Munta honestidade tem, / Não apoia nem aceita / Brincadeira com ninguém” (ASSARÉ, 2006, p. 54). Tais versos evidenciam um arquétipo tradicional da mulher séria e honesta, que não se deixa levar por galanteios nem demonstra tolerância com investidas masculinas desrespeitosas. No contexto sociocultural do sertão cearense, o adjetivo “séria” é sinônimo de honra e retidão, associado à mulher que preserva sua dignidade, não trai o marido e não permite nenhuma forma de insinuação masculina que possa ser má interpretada.

O poeta acrescenta que Sabina era “Atrevida e renitente, / Que, quando pega a falá, / Nem o Satanás resiste.” (ASSARÉ, 2006, p. 54), traços que apontam para uma personalidade assertiva e combativa. Trata-se de uma mulher destemida, que não se intimida diante dos homens, expressando-se com liberdade e vigor. Segundo o texto, essas características já se manifestavam desde a infância: entre as colegas de escola, Sabina “rasgava livro e sacola”, maltratava os gatos e quebrava pratos à hora das refeições. Apesar dos castigos aplicados pela mãe, que tentava discipliná-la, os comportamentos persistiam, sugerindo uma rebeldia nata.

Ao atingir a juventude, Sabina “ficou moça munto bela, / Era um anjo, era um tesôro”. Entretanto, contrariando as expectativas da sociedade patriarcal, nunca se apaixonou nem manteve relações amorosas. Sua postura altiva e distante fazia com que os pretendentes fossem rejeitados de forma humilhante, gerando respeito e temor por parte da comunidade. A narrativa se transforma, no entanto, quando João Pompeu, um jovem que a pede em casamento sem sequer ter tido um namoro com ela, entra em cena — ponto que marca uma possível mudança na trajetória da personagem e que exige análise mais aprofundada da

sequência do poema.

Ela ouviu e foi dizendo:
 Lhe dou a minha promessa,
 Mas porém, fique sabendo:
 Nós tem que casá depressa,
 Pois você não continua
 Na minha casa e na sua
 Se virando em lançadêra.
 Veja que o nosso noivado
 Não era pra fica guadado
 Como carne em geladêra.
 (ASSARÉ, 2006, p. 57)

Neste trecho, Patativa do Assaré atribui à personagem feminina uma fala firme, direta e espirituosa, revelando traços de autonomia e controle sobre a situação amorosa. Sabina aceita o pedido de casamento de João Pompeu, mas impõe uma condição clara: o matrimônio precisa acontecer com urgência. O uso do verbo "casá" com o advérbio "depressa" reforça a noção de que ela não está disposta a tolerar uma relação indefinida, sem compromisso formalizado, contrariando a ideia de haver um longo noivado. A metáfora irônica “o nosso noivado / não era pra fica guadado / como carne em geladêra” é um exemplo de como o poeta emprega o humor popular e a oralidade nordestina para conferir vivacidade à voz feminina. Com esse verso, Sabina recusa a ideia de um noivado estagnado, que perde sentido com o tempo, assim como a carne que, guardada por muito tempo, pode perder seu valor e sabor. A comparação é simples, cotidiana, mas de forte impacto simbólico: ela não quer um relacionamento frio ou paralisado, mas algo concreto, vivenciado e socialmente reconhecido. É uma fala significativa no contexto da literatura de cordel e da poética de Patativa, pois contraria o modelo de uma mulher passiva, submissa às decisões do homem. Aqui, é ela quem dita os termos do compromisso, o que representa uma inversão dos papéis de gênero convencionais e confere à personagem um tom transgressor dentro do universo sertanejo, ainda fortemente patriarcal. O humor e a firmeza da linguagem colocam Sabina como uma figura feminina de destaque, que reúne virtudes como honestidade, coragem e autonomia — características que enriquecem a diversidade das representações da mulher na obra de Patativa do Assaré.

Casaram-se em cinco dias e formaram um casal unido, sem confusão entre si. Ele saía com os amigos, com permissão da esposa, que pediu certo dia:

João, você nunca se esqueça,
 Sempre cedo me apareça,
 Pois você já me compreende,

Tome suas cachacinha,
Mas não vá saí da linha,
Se não você se arrepende.

Este consêio eu lhe dou,
Pra você toma cuidado,
Pois já conhece quem sou,
Não se casou inganado.
Oiça bem o que lhe digo,
Ande com os seus amigo,
Pode fazê o seu gasto
Nos botequim, por aí,
Mas nunca me chegue aqui
Fazendo de um pé dois rasto.
(ASSARÉ, 2006, p. 60)

Vemos a continuidade da construção de uma figura feminina forte, decidida e consciente de sua posição dentro do casamento. Sabina, agora casada, dirige-se ao marido João Pompeu com uma fala que mistura afeto, autoridade e sabedoria popular. O tom é firme, mas não agressivo; ela estabelece regras claras de convivência, sem renunciar ao humor típico da linguagem sertaneja. Ela demonstra um equilíbrio entre permissividade e vigilância quando aceita que João tome sua “cachacinha” — uma bebida culturalmente comum no cotidiano sertanejo — mas impõe limites, avisando que não tolerará excessos. Há uma compreensão da realidade masculina do campo, em que o consumo de bebida e a convivência com amigos são normais, mas Sabina exige respeito mútuo e bom senso, mostrando que não se deixará dominar ou desrespeitar. A personagem reforça ainda que João sabia exatamente com quem estava se casando, o que retoma a ideia de uma mulher transparente, que não esconde sua personalidade — forte, assertiva e independente. Também permite ao marido a liberdade de circular, gastar e encontrar os amigos, mas deixa claro que não aceitará infidelidade ou comportamento desonesto.

Ao usar a fala de Sabina para articular esses limites, Patativa apresenta uma mulher que não é submissa nem ciumenta de forma irracional, mas justa e exigente, segura de si e conhecedora do seu valor. Essa representação confere à personagem uma força ética e moral, ao mesmo tempo em que humaniza a figura feminina no cordel, dando-lhe voz, agência e consciência crítica. Reafirma sua sensibilidade poética ao construir uma mulher que é ao mesmo tempo guardiã do lar e senhora do próprio destino, impondo respeito com sabedoria popular e astúcia linguística — características marcantes de sua poética social. Sabina mostrou ser uma mulher compreensiva e amiga com o marido, porém não deixa de apresentar seu ar de superioridade quando lhe dá um conselho ao mesmo tempo que fala sobre ele se arrepender, caso não a obedeça. Essa forma de falar despertou nele uma tremenda inquietação,

pensando consigo mesmo que iria fazer o que quisesse e não iria obedecê-la. Assim o fez e foi sua derrota, pois levou tamanha surra que não quis mais nem sair de casa, começando, inclusive, a ajudar com os filhos. O poeta nos revela com a personagem Sabina, aspectos importantes do mundo feminino, que muitos não conseguem escrever, representando identidades que se deslocam dos paradigmas tradicionais propostos para a mulher. a noção de representação ganha um novo sentido, traduzido em termos de representatividade das diversidades sociais e, em especial, de identidades femininas antipatriarcalistas. O poeta revela, desnuda a mulher, que permaneceu por tanto tempo silenciada na literatura e na realidade extraliterária.

Patativa do Assaré estabelece um diálogo com sua neta, Toinha, no poema “A derrota de Pedro Topa Tudo e a vingança de Biluca”, no qual declara que a jovem herdou o dom da poesia, pois “sabe versejar bem”. No mesmo poema, Biluca é apresentada como a esposa de Pedro, um homem considerado valentão, conhecido por matar os bichos mais perigosos da mata, até que um dia é surpreendido e espancado por uma assombração. Apesar de tê-lo alertado previamente, Biluca se mostra indignada com a situação, especialmente ao ter de lavar a calça suja de fezes do marido. Sua forma de vingança foi trocar-lhe o apelido para “Pedro Topa Bosta”. Ao apresentar Biluca, Patativa retrata uma mulher do povo, insatisfeita com a vida que leva, mas cuja resistência se expressa apenas pela linguagem, sem uma ação transformadora de sua realidade.

Já no poema “Crítica Construtiva”, o autor homenageia a poetisa Vilani Soares, também natural de Assaré, o que lhe proporciona grande alegria. Patativa tece-lhe elogios e reconhece seu talento e engajamento social, chegando a afirmá-la como “poetisa social, / Por ser forte e destemida” (ASSARÉ *apud* PORTELLA, 2006, p. 126). Ele destaca que Vilani se posiciona em defesa das classes oprimidas “contra a medonha injustiça”, e reforça seu apoio ao movimento dos trabalhadores sem-terra, dizendo: “Vai, Vilani, para frente, / vai defender o Sem-Terra” (ASSARÉ *apud* PORTELLA, 2006, p. 127). Além disso, afirma que a autora “é um orgulho / Para seus familiares” (ASSARÉ *apud* PORTELLA, 2006, p. 128). O gesto de Patativa demonstra não apenas generosidade para com a colega de ofício, mas também a humildade de reconhecer e valorizar a competência e a força de uma mulher em sua produção poética.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gil Vicente e Patativa do Assaré destacam-se como figuras importantes na literatura por sua maestria em explorar e reelaborar o repertório linguístico e cultural que emana das classes populares, notadamente aquelas em situação de vulnerabilidade socioeconômica ou em contextos de menor acesso à educação formal ou acervo cultural. Em suas respectivas obras, os autores desvelam contradições sociais e verdades frequentemente encobertas por narrativas hegemônicas que se dissociam da realidade factual. Tais características conferem um valor singular à sua produção, tornando o estudo de seus textos um campo fascinante sob múltiplas perspectivas de investigação. A análise aprofundada da trajetória e da obra desses autores não só enriquece o panorama literário e acadêmico, mas também subsidia a compreensão dos saberes históricos, regionais e sociais inerentes às suas escritas. Adicionalmente, esse estudo contribui para a mitigação da dicotomia entre o popular e o erudito, conferindo às suas produções a devida relevância e posicionando-as em pé de igualdade com os poetas consagrados pelo cânone literário global. Também, eleva o grau de discussão em relação ao papel feminino na literatura, enquanto personagens que representam o mundo real, que traduzem o pensamento de uma geração, assim, tendo um olhar que afeta os leitores positiva ou negativamente.

Poder-se-ia supor que já não haveria mais o que descobrir em relação à produção dos autores; no entanto, trata-se de um engano, pois escritores dessa magnitude sempre revelam novas possibilidades de estudo, constituindo fontes inesgotáveis de aprendizagens, revelações e inspirações. A análise das intersecções entre seus textos preenche lacunas deixadas por outros estudos – ainda que mínimas – e, quando examinados em conjunto, seus trabalhos se mostram particularmente impressionantes. A observação sobre o diálogo estabelecido entre as obras de Gil Vicente e Patativa do Assaré, no que diz respeito à figura feminina, contribui para a construção de uma literatura mais igualitária, justa, crítica e reflexiva. Isso porque ambos trabalharam a palavra com simplicidade, mas profundamente, promovendo reflexões sobre a existência, a vida, os sentimentos e as ações humanas, bem como sobre a relação do indivíduo com o espaço em que vive. Torna-se evidente, diante de suas produções, que a sociedade contemporânea necessita valorizar mais a poesia, o teatro e a arte em geral, pois estas provocam inquietações e suscitam emoções diversas relacionadas ao universo social, em um contexto em que o “ter” se sobrepõe ao “ser”, seja no campo social, econômico ou intelectual.

No processo criativo de Gil Vicente e Patativa do Assaré, a oralidade e a voz ocupam um papel central, configurando-se como um elemento poético e performático. Essa voz não apenas emana da subjetividade do sujeito lírico, mas se constitui como uma presença viva e

interativa – uma palavra ouvida – que se integra diretamente à expressão e ao pensamento do autor. Sua função, por conseguinte, é primariamente aglutinadora e apelativa, estabelecendo uma íntima ressonância com o receptor. Conforme postula Walter Ong (1998, p. 88), a “palavra falada agrupa os seres humanos de forma coesa”, evidenciando o poder da vocalidade na criação de laços comunitários e na transmissão cultural. A prevalência dessa matriz oral nas obras dos dois autores – seja no teatro vicentino, concebido para ser encenado e ouvido na corte, seja na literatura de cordel de Patativa, destinada à declamação em diversos espaços – materializa um sentido unificador e um desejo de aproximação com o outro. Assim, a escrita do dramaturgo e do poeta constrói-se pela força dessa voz que, ao se fazer ouvir, estabelece um canal de comunicação imediato e multidirecional, essencial para a eficácia de sua crítica social.

Como observa Ong (1998, p. 89), “a palavra falada é sempre um acontecimento, um movimento no tempo, completamente desprovido do repouso coisificante da palavra escrita ou impressa”. Essa afirmação sublinha a natureza efêmera, viva e dinâmica da oralidade, colocando a voz no campo do instante, do irrepetível, do que se realiza apenas quando é proferida. A fala, nesse sentido, está intimamente ligada ao tempo e ao espaço em que ocorre, carregando as marcas da entonação, da emoção e da interação com o interlocutor. Ao afirmar que ela é “completamente desprovida do repouso coisificante da palavra escrita”, Ong contrapõe a fluidez e a temporalidade da oralidade à fixidez e permanência da escrita. A palavra falada não é objeto; ela não pode ser armazenada em sua totalidade no mesmo estado em que surgiu. O que se conserva, quando muito, é um registro imperfeito — seja na memória, seja em gravações —, mas o acontecimento em si é único e não se repete da mesma forma. Essa visão também destaca o caráter relacional da fala: enquanto a escrita pode ser lida solitariamente e preservada por séculos, a fala pressupõe um encontro, uma presença — física ou simbólica — que dá vida à mensagem. Ela é, por natureza, acontecimento social e humano, e seu sentido pleno se constrói no ato de ser ouvida. Essa noção de escrita “coisificante”, presente tanto em Ong quanto em Platão¹⁵, remete à materialização do dito, à permanência da palavra registrada, e à concepção de uma voz ressoante, que representa o espaço e o tempo da poesia. É para essa voz, que se concretiza em cada indivíduo, que direcionamos nossa análise.

Os autores edificaram verdadeiros impérios literários tendo a voz como elemento fundante, mas sem se restringirem a ela, incorporando também outras formas de expressão

¹⁵ Ao mencionar que a escrita coisificante “remete à materialização do dito, à permanência da palavra registrada”, está justamente apontando para um ponto comum entre os dois pensadores: a passagem da palavra viva (voz) à palavra-objeto (escrita). A “voz ressoante”, que representa o espaço e o tempo da poesia, é o elo entre esses dois mundos — o da oralidade e o da escritura —, porque, mesmo materializada no texto, a voz poética preserva a vitalidade da palavra falada, evocando a presença do sujeito que a pronuncia e do ouvinte que a revive.

artística que ampliam o alcance e o impacto de suas obras. Como destaca Feitosa (2003, p. 181), “aqui a voz e o ritual ganham movimento, são dinâmicos, movem-se como máquinas de produção de sentidos”. A voz, enquanto instrumento ativo, não apenas veicula a palavra, mas engrandece sua potência comunicativa, expandindo-se no texto poético por meio da cantoria ou da dramatização. Assim, adquire autoridade e se torna elemento fundamental na transmissão oral, integrando o poeta à tradição, conforme defende Zumthor, e estabelecendo pontes entre o passado e o presente.

Essa concepção reforça a intertextualidade entre Gil Vicente e Patativa do Assaré: embora oriundos de contextos temporais, geográficos e sociais distintos, ambos exploraram a voz como recurso estruturante de sua criação, inserindo-se em uma linhagem de autores que transformam a oralidade em patrimônio cultural. Nesse sentido, imaginar um sarau poético-teatral que reunisse esses dois mestres da palavra é mais do que um exercício de fantasia — é a materialização simbólica da convergência de suas linguagens e sensibilidades. Tal encontro, ainda que impossível no plano histórico, revela-se fecundo no plano simbólico, pois evidencia o diálogo que a pesquisa busca estabelecer: um diálogo capaz de transformar o público, provocando inquietações e convidando-o a repensar sua relação com a arte e com a realidade social. Nesse palco imaginado, atores declamariam, cantariam e encenariam as angústias, os dissabores e as injustiças que atravessam a sociedade contemporânea, mas o fariam com a beleza e a singularidade próprias da linguagem poética e teatral. Como acontece no contato direto com suas obras, o espectador seria conduzido a uma dimensão menos material e mais espiritualizada, em que a palavra — viva, sonora e ressonante — transcende a simples comunicação para se tornar espaço de reflexão, memória e resistência. Assim, a oralidade, em sua forma mais plena, não apenas preserva a tradição, mas a reinventa, estabelecendo novas formas de intertextualidade e de diálogo entre culturas, tempos e vozes.

Os autores demonstram profundo domínio da linguagem, fruto não apenas do talento individual, mas também do exercício contínuo de suas práticas artísticas. Conforme afirma Mário de Andrade (1975, p. 14), a técnica de produção de obras de arte se estrutura em três etapas: “o artesanato, que é o aprendizado do material com que se faz a obra; a outra é a virtuosidade, o conhecimento e prática das diversas técnicas históricas da arte; e finalmente a solução pessoal do artista no fazer a obra de arte”. Tanto Gil Vicente quanto Patativa do Assaré conheciam com profundidade o material que utilizavam em suas criações, dominavam as técnicas pelo hábito e pela experiência, e sabiam manejar com precisão os recursos da linguagem. Em ambos, era o talento que determinava a forma final da expressão artística. As leituras realizadas ao longo de suas trajetórias permitiram-lhes apropriar-se da linguagem padrão, fazendo do livro um instrumento essencial para o enriquecimento de ideias, o aprimoramento do talento e o domínio dos códigos linguísticos.

Refletir sobre a cultura popular por meio da escrita desses autores significa oferecer instrumentos de estudo não apenas para filósofos, professores e escritores, mas também colocar em evidência cantadores e dramaturgos oriundos do povo — representantes das camadas mais humildes da sociedade, portadores de marcas legítimas de quem vive à margem do cânone literário. Valorizar tal produção significa reconhecer a sabedoria que emerge das pessoas simples, cujas experiências são frequentemente esquecidas pela História, mas que, por meio da palavra — especialmente a poética —, buscam questionar e desestabilizar as bases da sociedade em que vivem. Nota-se que, nas últimas décadas, essa rejeição à produção popular tem diminuído, à medida que textos acadêmicos e científicos abordam o tema e pesquisas passam a ser desenvolvidas com maior atenção a esse universo.

Nas obras de Gil Vicente e Patativa do Assaré, percebe-se uma harmonia e coesão que se manifestam na integração entre expressão e pensamento. Ao refletirem sobre a vida e o mundo, transformam o ato de pensar e o de dizer em um único movimento criativo, inserindo-se em uma tradição na qual o pensamento age e a palavra concretiza essa ação. Neles, há uma coesão entre autor, obra e público, entre tradição e renovação. O que pensam e dizem corresponde ao que o povo espera e sugere, estabelecendo uma sintonia que se expressa sobretudo pela oralidade. Pensar, dizer e ouvir tornam-se, assim, três dimensões interligadas por um mesmo sentimento de mundo.

Ao iniciar esta pesquisa, havia o propósito de compreender e identificar diversas características presentes nas obras de Gil Vicente e Patativa do Assaré. Assim, durante a análise das suas obras, examinamos pontos de aproximação e divergência entre os dois autores, especialmente no que se refere à representação feminina por meio da composição de suas personagens, levando-se em conta que Gil Vicente escrevia para o teatro, enquanto Patativa se expressava sobretudo por meio de canções e declamações. A elaboração desta tese fundamentou-se em pesquisa bibliográfica, com especial atenção a poemas presentes em livros, bem como a artigos científicos, capítulos, dissertações e teses. Esse tipo de abordagem se mostrou pertinente por possibilitar a análise de textos produzidos em diferentes épocas e localidades, superando barreiras de distância e tempo que poderiam inviabilizar um levantamento presencial. Ademais, permitiu transpor obstáculos linguísticos, uma vez que muitas fontes consultadas estão em idiomas que a pesquisadora não domina, sendo necessário recorrer a traduções. As obras utilizadas, devidamente atualizadas do ponto de vista ortográfico e semântico, facilitaram tanto a compreensão leitora quanto a interpretação e a sistematização dos dados obtidos.

Na introdução, foram abordadas a literatura, cultura e poesia popular, apresentando um panorama geral que incluiu breves conceitos de linguagem, interligações textuais e a estrutura da presente tese, também foi introduzida a temática central, analisada sob diferentes

perspectivas à luz de estudiosos da área. Gil Vicente e Patativa do Assaré são reconhecidos como autores de grande relevância por incorporarem, em suas obras, as vozes da população, transmitindo mensagens explícitas ou implícitas que refletem necessidades, desejos, alegrias, conquistas e superações. Ambos vieram do meio do povo, o que lhes confere autenticidade e legitimidade na representação dessas experiências. Esse capítulo, portanto, apresenta a organização geral do trabalho e suas diretrizes.

O segundo capítulo dedica-se à vida e obra de Gil Vicente, um dos autores analisados nesta pesquisa. Nele, são expostos aspectos de sua biografia, o contexto histórico em que viveu e produziu seus textos teatrais, bem como a análise de algumas de suas escritas. Sua trajetória artística desenvolveu-se durante os reinados de D. Manuel I (1469–1521) e de seu filho D. João III (1502–1557). O dramaturgo, ativo entre os séculos XV e XVI, produziu peças teatrais marcadas por crítica social de caráter moralizante, nas quais figuravam personagens populares. Uma questão ainda não conclusivamente esclarecida sobre sua vida é a possível atuação como ourives da corte — tema que permanece em aberto por falta de provas definitivas, mesmo entre os pesquisadores mais especializados.

No terceiro capítulo, examinou-se a vida e a obra do poeta cearense Patativa do Assaré, cuja poesia expressa tanto sentimentos e comportamentos negativos relacionados à condição humana quanto mensagens de transformação e aprimoramento pessoal. Um exemplo dessa dualidade aparece no poema “História de Abílio e seu cachorro Jupí”. Nele, dois irmãos, movidos por inveja e maldade, articulam a morte do irmão mais novo após ficarem órfãos. Contudo, ao enfrentarem severos castigos, reconhecem as consequências de seus atos, aceitam sua sina e, por fim, tornam-se pessoas humildes e arrependidas.

No quarto capítulo, foram analisadas as relações de semelhanças e diferenças sobre a figura feminina nos textos de Gil Vicente e Patativa do Assaré, ou seja, como os autores mostraram as mulheres em algumas de suas obras. É certo que ambos são autores conhecidos por muitas gerações, sendo estudados e declamados, como referenciado antes. Dessa forma, utilizam-se da escrita para levarem suas mensagens a diversos lugares e em tempos diferentes, buscando criticar a sociedade do seu tempo, com palavras de denúncias, de protestos, usando de metáforas e paródias, mas também contando histórias irônicas e bem-humoradas.

Por fim, essas considerações finais que revisita todo o percurso desenvolvido ao longo da tese, articulando as ideias construídas durante a pesquisa e o processo de escrita. Partindo da análise das obras de Gil Vicente e Patativa do Assaré, constatou-se que, embora separados por séculos, contextos e formas de expressão, ambos compartilham a capacidade de dar voz ao povo, traduzindo em suas produções os anseios, críticas e vivências das camadas

populares. O estudo evidenciou a riqueza da tradição oral, a força da palavra falada e a relevância da poesia e do teatro como instrumentos de transformação social e cultural. A pesquisa também destacou a importância de valorizar manifestações que, muitas vezes, permanecem à margem do cânone literário, mas que carregam em si o poder de inquietar, inspirar e provocar reflexões profundas sobre a condição humana. Assim, o trabalho reafirma que a literatura, seja ela erudita ou popular, é um campo fértil para o diálogo entre tempos, culturas e vozes diversas.

Como já mencionado, os autores estudados nesta pesquisa são reconhecidos como poetas populares, apesar de Gil Vicente atuar no ambiente da nobreza, o que torna imprescindível uma reflexão mais aprofundada sobre a poesia popular. Essa manifestação cultural exige grande sensibilidade tanto de quem a produz quanto de quem a aprecia, exercendo um forte poder de atração que justifica seu estudo detalhado. Trata-se de um fenômeno cultural inesgotável, capaz de gerar continuamente novas descobertas e interpretações. Como prática social, renova-se ao longo do tempo e em diferentes contextos geográficos, revelando-se uma atividade humana plural que abarca variados gêneros textuais e assume múltiplas formas de expressão, seja na oralidade, na escrita, na visualidade ou em outros suportes comunicativos.

Nos textos de Gil Vicente e Patativa do Assaré, observam-se vozes que denunciam ausências e carências do mundo que os cercava, revelando indignação diante das adversidades da vida. Ao mesmo tempo, constroem, por meio da palavra, um mundo possível, sem deixar de retratar o real, muitas vezes marcado pelo assombro. Seus versos iluminam o cotidiano, preenchendo vazios com a linguagem dos sonhos, desejos e esperanças, oferecendo ao leitor a possibilidade de uma renovação da vida e da confiança no porvir. Assim, as obras de ambos se configuram como espaços de resistência e de criação simbólica, onde o olhar crítico convive com a sensibilidade poética.

A construção textual desses autores revela rigor e engenhosidade, em que se transformam a realidade e as vivências cotidianas em sementes vivas de poesia, tecendo imagens e sentidos que, embora diversos em forma, têm sempre o ser humano como centro da experiência. Retratam a vida popular em suas dificuldades, incertezas, crenças, costumes e aspirações, selecionando cuidadosamente as palavras e estruturando cada verso como quem costura uma colcha de retalhos, em sintonia harmônica. Essa escrita conserva a agilidade e espontaneidade da oralidade, mantendo-se fiel às raízes culturais de onde brotou.

Ambos demonstram um profundo vínculo com a cultura e o saber oriundos de seus contextos de vida, associando imaginação criativa a domínio técnico. São, como diria Mário

de Andrade (1975, p. 11), “artesãos do verso”, lapidando cuidadosamente suas composições com rima, métrica e ritmo. Essa poesia, embora ancorada na linguagem do cotidiano, opera desvios e deslocamentos que ampliam os sentidos e seduzem o leitor, no que Perrone-Moisés (1990, p. 14) define como o extremo da experiência poética. Em Gil Vicente e Patativa do Assaré, o encantamento não se limita à linguagem, mas integra outros elementos — rima, ritmo, melodia — que conferem musicalidade ao texto e o inscreve no território da tradição oral e da arte literária.

Nesse cenário, os autores se destacam porque suas obras ultrapassam definições rígidas de poesia. Seus versos, ora líricos, ora satíricos, registram angústias coletivas, criticam estruturas sociais e, ao mesmo tempo, arrancam sorrisos por meio do humor e da ironia. Dialogam com a prosa ao incorporar elementos narrativos, seja no teatro, na música ou no cordel, e não se restringem à métrica ou à rima perfeita, embora se valham delas para potencializar a mensagem. Suas temáticas sociais permanecem atuais, ecoando problemáticas que, mesmo surgidas em outros tempos, ainda ressoam na contemporaneidade, o que confirma a força e a permanência da poesia popular como patrimônio cultural vivo.

Compreendendo a poesia popular não como mero fenômeno folclórico, mas como manifestação literária dotada de uma ampla diversidade de gêneros discursivos, tornou-se desafiador investigar a obra de ambos os autores e as temáticas que abordam. A comparação entre eles apresenta elevado grau de complexidade, uma vez que cada qual possui méritos próprios, estilos singulares e particularidades estéticas, sendo reconhecidos como fontes valiosas para estudos teóricos e críticos. Tal reconhecimento justifica a atemporalidade de suas obras, que permanecem como objetos de pesquisa em diferentes campos e níveis acadêmicos, da produção de artigos a teses. Os poetas estudados são amplamente exaltados por sua desenvoltura poética e literária, por suas trajetórias pessoais e pelo legado que deixaram. Mais do que simples observadores de seu tempo, foram intérpretes sensíveis das realidades vividas, assumindo o papel de porta-vozes de segmentos sociais frequentemente silenciados, oprimidos e excluídos do discurso oficial, revelando, assim, um compromisso com a denúncia e a expressão da voz coletiva.

Destaca-se que os acontecimentos do presente são, em grande parte, consequência direta de processos históricos passados, razão pela qual a reflexão sobre a poesia popular oferece subsídios para compreender a formação da sociedade contemporânea. Por meio da literatura, é possível acessar e interpretar comportamentos, concepções e valores que moldaram — e ainda moldam — o imaginário de uma nação. Nesse sentido, estudar a tradição poética implica reconhecer a riqueza das produções vinculadas às tradições

populares, elaboradas por e para o próprio povo. Assim, a realização de um estudo comparativo entre a poesia de um dramaturgo português e aquela oriunda da vivência de um agricultor cearense, brasileiro, revelou-se uma tarefa que, à medida que avançou, adquiriu crescente complexidade. A leitura aprofundada permitiu constatar que ambos oferecem vasto material para reflexão, seja por meio da crítica social, seja pela valorização de princípios éticos e humanos.

Essa investigação contribui para preencher lacunas no campo dos estudos literários comparados, especialmente no que tange às relações entre poesia portuguesa e brasileira, considerando variáveis temporais, geográficas, sociais e intelectuais. Ao adentrar o universo da poesia popular, foi possível não apenas conhecer suas características intrínsecas, mas também identificar elementos que dialogam com o processo criativo dos autores. A análise incluiu momentos de leitura e apreciação de poemas que enriqueceram e ilustraram as descobertas realizadas, além de suscitar questões diversas. Foram também examinados gêneros discursivos presentes na obra de ambos, como canção, cordel, poema matuto e teatro.

Além disso, observou-se a centralidade da oralidade como meio de difusão da poesia popular, reconhecendo-se que a expressão oral antecede o próprio desenvolvimento da fala articulada e constitui prática natural e espontânea na interação humana. A oralidade, nesse contexto, manifesta-se como processo comunicativo universal, não restrito às relações humanas, e é aprendida em múltiplos ambientes informais do cotidiano. Essa característica, por sua vez, confere maleabilidade à linguagem, permitindo variações que se adaptam às necessidades comunicativas e à compreensão mútua.

Na análise comparativa entre Gil Vicente e Patativa do Assaré, observamos que ambos, em suas especificidades históricas e culturais, conferem à literatura uma função que ultrapassa o mero entretenimento estético. O dramaturgo português, no contexto medieval, e o poeta sertanejo, no contexto contemporâneo, atribuem à arte o papel de denunciar desigualdades, questionar valores e revelar o modo de vida das camadas populares. Essa relação entre o sublime e o simples, entre a corte e o campo, evidencia o potencial da poesia e do teatro em problematizar a realidade e propor reflexões críticas. Constatamos, ainda, que os recursos estilísticos — como a rima, a musicalidade, a subjetividade e a linguagem acessível — cumprem uma função essencial de aproximação entre autor e público, possibilitando a identificação, a emoção e a transmissão de valores culturais e sociais. A escrita de ambos demonstra que a literatura pode ser, ao mesmo tempo, expressão artística e instrumento de conscientização, um espaço onde o estético se alia ao ético e ao político.

Ao observar a representação da mulher nas obras de Gil Vicente e de Patativa do Assaré, nota-se que ambos revelam, cada qual em seu tempo, a condição feminina marcada por limitações sociais, inclusive por gestos de resistência. Em Gil Vicente, sobretudo em *A farsa de Inês Pereira*, a mulher é apresentada dentro das amarras de uma sociedade patriarcal, onde suas escolhas de vida e de casamento são condicionadas pelas convenções da época; ainda assim, a protagonista insinua, por meio de sua astúcia, uma crítica ao lugar submisso que lhe é imposto. Já em Patativa, a mulher sertaneja surge associada ao trabalho árduo no campo, ao cuidado com a família e à luta cotidiana pela sobrevivência, configurando-se como símbolo de força e de dignidade. Desse modo, a leitura comparativa evidencia que, embora oriundos de contextos distintos, os dois autores reconhecem na figura feminina um espaço de tensões entre submissão e empoderamento, revelando como a literatura pode registrar e problematizar os papéis sociais destinados às mulheres ao longo da história. Assim, a presente pesquisa reforça que tanto Gil Vicente quanto Patativa do Assaré são representantes de uma tradição literária que se sustenta na crítica social e no engajamento, cada qual inserido em sua temporalidade. Ambos nos convidam a refletir sobre o ser humano, sua dignidade e seu lugar no mundo, mostrando que a arte permanece viva e necessária sempre que se alia à verdade, à justiça e à esperança.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia de. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas: Mercado de Letras, 2011.

ACOSTA, Rossana Paiva. **Personagens femininas da literatura e seu impacto nas gerações**. Disponível em: https://www.redeicm.org.br/revista/wp-content/uploads/sites/36/2019/10/Personagens-femininas-da-literatura_ok.pdf. Acesso em: 24 abr. 2025.

ANDRADE, Cláudio Henrique Sales. **Aspectos e impasses da poesia de Patativa do Assaré**. 2008. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

ANDRADE, Mário de. **O baile das quatro artes**. São Paulo: Livraria Martins, 1975.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e notas de Eudoro de Sousa. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

ASSARÉ, Patativa do. **Antologia poética**. Organização e prefácio de Gilmar de Carvalho. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2007.

ASSARÉ, Patativa do. **Balceiro: Patativa e Outros Poetas de Assaré**. Fortaleza: [Editora não especificada], 1991.

ASSARÉ, Patativa do. **Cante lá que eu canto cá**. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

ASSARÉ, Patativa do. **Digo e não peço segredo**. Organização e prefácio de Luiz Tadeu Feitosa, São Paulo: Escrituras, 2001.

ASSARÉ, Patativa do. **Eu e meu Campina**. 2. ed. Fortaleza: Edições UFC, 2005.

ASSARÉ, Patativa do. **Inspiração nordestina**. Rio de Janeiro: Circuito, 2018.

ASSARÉ, Patativa do. **Ispinho e fulô**. São Paulo: Hedra, 2003.

ASSARÉ, Patativa do. **Melhores poemas de Patativa do Assaré**. Seleção de Cláudio Portella. São Paulo: Global, 2006. (Coleção Melhores Poemas, Direção Edla Van Steen).

ASSARÉ, Patativa do. **Patativa do Assaré: uma voz do Nordeste**. São Paulo: Vozes, 1999.

AYALA, M; AYALA, M. I. N. **Cultura popular no Brasil: perspectiva de análise**. São Paulo: Editora Ática, 1987

ÁVILA, E.; NASCIMENTO, G.; GOIS, S. Ensino de oralidade: revisitando documentos oficiais e conversando com professores. In: LEAL, T. F.; GOIS, S. (org.). **A oralidade na escola: a investigação do trabalho docente como foco de reflexão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 37-56.

BARROS, José D'Assunção. O acorde conceitual da poesia. **Revista EntreLetras**. Araguaína, v. 15, n. 2, p. 381–399, maio/ago. 2024. Disponível em:

<https://periodicos.ufnt.edu.br/index.php/entreletras/article/view/16382>. Acesso em: 4 out. 2025.

BARROSO, Maria Helenice. **No palco das reminiscências**: as cores do cordel no Brasil e em Portugal. Tese (Doutorado em História). Universidade de Brasília. Brasília: 2013.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**: seguido de novos ensaios críticos. Trad. Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2. ed. Prefácio de Leyla Perrone Moisés. Tradução Mario Laranjeira. Revisão da tradução Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**, v. I, II. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BILAC, Olavo. **Poesias**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BRITO, Antonio Iraildo Alves de. **Poética sertaneja**: aspectos do sagrado em Patativa do Assaré. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade) — Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2009.

BURKE, Peter. **Linguagens e comunidades nos primórdios da Europa moderna**. Trad. Cristina Yamagami. São Paulo, Unesp, 2010.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**: Europa 1500-1800 / Peter Burke; trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

CALDAS, Tatiana Alves Soares. A farsa de Inês Pereira: a figura feminina num mundo em transição. In: **Cadernos do CNLF**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 8, 2005.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. **A literatura e a formação do homem**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Viva, 2000.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: **vários escritos**. 3. ed. revista e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CARIRY, Rosemberg (Direção e edição). **Filme Patativa do Assaré**: ave poesia. Fortaleza: Cariri Filmes, 2007. (84 min.), son., color. Disponível em: <https://youtu.be/PJmGVyavkvk?si=ZHCXcvH2xZVE84wB>. Acesso em: 16 mar 2024.

CARVALHO, Gilmar de. **Patativa do Assaré**. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2001.

CARVALHO, Gilmar de. **Patativa do Assaré**: a poesia de um trovador do sertão. São Paulo: Hedra, 2009.

CARVALHO, Gilmar de. **Patativa do Assaré**: pássaro liberto. Fortaleza: Museu do Ceará / Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2002b.

CARVALHO, Gilmar de. **Patativa**: poeta pássaro do Assaré. Fortaleza: Omni, 2002a.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1984.

CHASCA, Edmund de. **El arte juglaresco en el "Cantar de mio Cid"**. Madrid: Gredos, 1967.

CHIARADIA, Daniel. **O cordel de Leandro Gomes de Barros, um estudo de poética da cultura**. 2020. 219 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

COBRA, Cristiane M. **Pluriuniversos**: poesia popular, movência e distinção. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2016.

COSTA, Claudia de Lima. O Leito de Procusto: gênero, linguagem e as teorias feministas. **Cadernos Pagu**, n.2. 1994. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/issue/archive>. Acesso em: 30 dez. 2025.

CURRAN, Mark. J. **A Presença de Rodolfo Coelho Cavalcante na Moderna Literatura de Cordel**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1987.

DEBS, Sylvie. **Patativa do Assaré**: a poesia de um trovador do sertão. São Paulo: EDUSP, 2000.

EAGLETON, Terry. O que é literatura? In: EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 1-25.

EVARISTO, Conceição. **Entrevista à jornalista Juliana Domingos de Lima, para o Nexo Jornal**. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2017/05/26/Concei%C3%A7%C3%A3o-Evaristo-%E2%80%98minha-escrita-%C3%A9-contaminada-pela-condi%C3%A7%C3%A3o-de-mulher-negra%E2%80%99>. Acesso em: 22 out. 2025.

EYLER, Flávia Maria Schlee. Linguagem e poder no teatro de Gil Vicente. In: **Cadernos do IL**, Porto Alegre, n. 49. p. 159-175. 2014.

FEITOSA, Luiz Tadeu. **Patativa do Assaré**. Cidade de Publicação: Escrituras, 2003.

FERNANDES, Geraldo Augusto. *A inversio no Cancioneiro geral de Garcia de Resende: adynata e sinquises*. **Via Atlântica**. São Paulo, n. 30, p. 275-287, dez. 2016. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/50365/1/2016_art_gafernandes2.pdf. Acesso em: 21 set. 2025.

FERNANDES, Geraldo Augusto. *El Cancioneiro Geral português y algunas distinciones de su congénere, el Cancionero General*. In: **Letras**. Buenos Aires, v. 1, n. 65-66, p. 231-242. 2012.

FERNANDES, Geraldo Augusto. O reino português e os descobrimentos: poemas de Garcia de Resende abordam a colonização e a degeneração social. In: **Antares**: Letras e Humanidades, Caxias do Sul, v. 11, n. 22, jan./abr. 2019. p. 93-115.

FERRÉ, Pere. Gil Vicente e a cultura popular. In: BERNARDES, José Augusto Cardoso; CAMÕES, José (coords.). **Gil Vicente**: compêndio. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 2018. p. 85–98. DOI: 10.14195/978-989-26-1548-6_4

FIGUEIREDO, J FILHO. de. **Patativa do Assaré**: novos poemas comentados. Fortaleza, Imprensa Universitária, 1970.

FILHO, Álvaro da Costa. **Patativa do Assaré**: um poeta da gente. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará (UFC), 2005.

FILIPOUSKI, Ana Mariza Ribeiro. Para que ler literatura na escola? in: FILIPOUSKI, Ana Mariza Ribeiro; MARCHI, Diana Marchi; RETTENMAIER, Miguel (org.). **Onde está a literatura?**. Passo Fundo: Ed. UPF, 2005. p. 223-231.

FREIRE, A. Braamcamp. **Vida e obras de Gil Vicente**: trovador, mestre da balança. 2 ed. Lisboa: Ocidente, 1944.

GUYARD, Marius-François. **A literatura comparada**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1956.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LEMAIRE, Rita. Rer Patativa do Assaré: redescobrir um mundo. In: CARVALHO, G. (org.). **Patativa em sol maior**: treze ensaios sobre o poeta pássaro. Fortaleza, UFC, 2009.

LIMA, Stélio Torquato. **Auto da Barca do Inferno**. [Adaptação em cordel]. Fortaleza: Rouxinol do Rinaré Edições, 2020.

LIMA, Stélio Torquato. **O pranto de Maria Parda**. [Adaptação em cordel]. Fortaleza: Rouxinol do Rinaré Edições, 2021.

LUYTEN, Joseph Maria. O que é literatura popular. In **Coleção Primeiros Passos**. 2. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. 73 p.

MALHEIROS, Maria Luiza C. A poesia popular nas obras de Camões e Patativa do Assaré. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 20, n. 2, 2010.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Da fala para escrita**: atividades de retextualização. São Paulo: Cortez, 2001.

MARINHO, Ana Cristina; PINHEIRO, Hélder. **O cordel no cotidiano escolar**: São Paulo: Cortex, 2012.

MARQUES, Francisco C. Alves; SILVA, Esequiel Gomes da. A literatura de cordel brasileira: poesia, história e resistência. In: **Literatura de cordel contemporânea**. Campinas-SP: Mercado das Letras, 2020. p. 21-48.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 28. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. **Teatro de Camões**. Rio de Janeiro: Raquel, 2014.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. Anrique da Mota: diálogos dramáticos e questões políticas no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. **Limite**. Santiago de Compostela, v. 10, n. 2, p. 27-48, 2016. ISSN 1888-4067. Disponível em: file:///C:/Users/profr/Downloads/Dialnet-AnriqueDaMota-6162741.pdf. Acesso em: 21 set 2025.

NOGUEIRA, Carlos. A literatura de cordel portuguesa. In: **eHumanista**, v. 21, 2012, p. 195-222.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**: a tecnologização da palavra. Campinas: Papirus, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PETERS, M. **Pós-estruturalismo e filosofia da diferença**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

PIDAL, Ramón Menéndez. **Estudios literarios**. Madrid: Espasa-Calpe, 1962.

PINHEIRO, Maria do Socorro. Mulher e erotismo na poesia de Patativa do Assaré. In: BRITO, Antonio Iraldo Alves de. PINHEIRO, Maria do Socorro. **Um sertão encantado**: homenagem aos 110 anos de Patativa do Assaré. 2019.

PIRES, Leicina Alves Xavier. **Alcoviteira e misoginia na literatura ocidental**: contribuições ao teatro de Gil Vicente. 2023. 186 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2023.

PONTES, Carlos Gildemar. **A natureza e o homem integral na poesia de Patativa do Assaré**. 2019. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/48246> Acesso em: 05 nov. 2021.

REBELLO, Luiz Francisco. O teatro português, da ditadura à liberdade. In: **Boletim do Centro de Estudos Portugueses "Jorge de Sena"**. Araraquara, n. 17-18, p. 263-268, jan.-dez. 2000.

RECKERT, Stephen: **Gil Vicente, espírito y letra**. I. Estudios. Ed. Gredos. Madrid, 1977.

REIS, Roberto. Canôn. In: Jobim, José Luis (org.). **Palavras de crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 65-92.

RIBEIRO, Lêda Tâmega. **Mito e poesia popular**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1986.

ROJAS, Fernando de. **Celestina**. Primeira edição (anônima) como Comedia de Calisto y Melibea, 1499. Versão completa como Tragicomedia de Calisto y Melibea, 1502.

ROMERO, Silvio. **Estudos sobre a poesia popular do Brasil**. Petrópolis: Vozes/Governo do Estado de Sergipe, 1977.

SALGADO, Carmen D. S. Mulher idosa: a feminização da velhice. Tradução de Sérgio Antonio Carlos; revisão de Breno Serafini. **Estudos Interdisciplinares sobre o envelhecimento**. Porto Alegre, v. 4, p. 7–19, 2002. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/RevEnvelhecer/article/view/4812>. Acesso em: 14 out. 2025.

SANTANA, Doralice Pereira de. AGUIAR, Marígia Ana de Moura. Peleja virtual: um novo gênero do discurso? In: **Investigações**. Linguística e Teoria Literária. Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística / UFPE. V.21, n. 2, jul/2008 – pp.185-198. Recife: UFPE

SANTOS, Vanusa Mascarenhas. **Cultura popular e nacionalidade no Brasil**: tessituras, conflitos e cumplicidades. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2013.

SARAIVA, Antônio José. LOPES, Oscar. «Gil Vicente, reflexo da crise» em História da cultura em Portugal, In: **Jornal do Foro**, Lisboa, 1955, v. 2, p. 231-368.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Trad. de Guacira Lopes Louro. **Educação e realidade**. Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 5-19, jul./dez. 1990.

SILVA, Luiz Antonio da. Oralidade em contos de Luiz Vilela. In: Preti D (org.). **Oralidade em textos escritos**. São Paulo: Humanitas; 2009. p. 151-187.

TEYSSIER, Paul. **Gil Vicente**: o autor e a obra. Trad. Álvaro Salema. Lisboa: ICALP, 1982.

TUFIC, Jorge. **Curso de arte poética**. Fortaleza: Ao Livro Técnico, 2002.

TYNIANOV, Yuri. Da evolução literária. In: EIKHENBAM *et al.* **Teoria da Literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 106-118.

VICENTE, Gil. **Auto da alma**. Belém: Universidade da Amazônia – NEAD, 2018. Disponível em: www.nead.unama.br. Acesso em: 17 set. 2024.

VICENTE, Gil. **Auto da barca do Inferno**. 3. ed. São Paulo: SOL, 1997.

VICENTE, Gil. **Farsa ou auto de Inês Pereira**. Belém: Universidade da Amazônia – NEAD, 2018. Disponível em: www.nead.unama.br. Acesso em: 17 out. 2024.

VICENTE, Gil. **O velho da horta**. In: A obra-prima de cada autor. São Paulo: Editora Martin Claret, 2007

ZOLIN, Lúcia Osana. **Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina**. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2005. p. 182-189.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lucia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.