

A LETRA E A VOZ: A TRADUÇÃO DO SERTÃO

Considerações a partir de *Inspiração Nordestina*, primeira coletânea de poemas escrita do poeta Patativa do Assaré¹

Antonio Iraildo Alves de Brito²

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC), São Paulo, SP

Resumo

O poeta Patativa do Assaré como intérprete e tradutor do sertão. Inicialmente em viva voz, declamando versos na aldeia, bem como através do rádio, e posteriormente essa voz deitada na letra. Seleciona-se neste artigo sua primeira obra escrita, *Inspiração Nordestina*, observando alguns fragmentos de poemas. Para tanto, faz-se antes um passeio pela importância da oralidade e a relevância da mesma na história da cultura e na construção da cidadania. Considera-se o poeta como herdeiro da tradição oral, tendo nela o primado de toda a sua obra.

Palavras-chave: cidadania, voz, cultura, mediação, Patativa do Assaré.

Introdução

Seu nome é Antônio Gonçalves da Silva, conhecido e afamado por Patativa, uma ave canora do sertão. Nome apropriado para um poeta que durante toda a vida (1909-2002) preferiu declamar seus versos ao invés de simplesmente lê-los. Isso porque sua poesia, mesmo a escrita, parece reclamar a presença da voz. Como afirma Zumthor, não há arte sem voz (ZUMTHOR, 1993, p.72).

Patativa do Assaré, poeta popular no sentido original da palavra, porque poeta do povo. Ele compôs poesia erudita também, fazendo cair por terra os rótulos rígidos, as dicotomias abissais. Poeta que no princípio fora violeiro, repentista, cordelista. E ao longo da vida foi isso tudo junto. Expressões essas oriundas de um saber ancestral, que lhe legaram a forma primordial da linguagem: a fala. Sua poesia é voz, um eco herdado dos tempos originais.

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação para a Cidadania do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC), bolsista CAPES. Email: ira.brito@gmail.com

A poética do vate sertanejo, impreterivelmente, passa pela voz e nela tem seu lugar essencial. Nele atualiza-se, por assim dizer, a tradição dos cantadores e aboiadores de todos os tempos, desde os gregos, os bardos celtas, os profetas bíblicos e outros. Usando uma expressão de Zumthor (1993, 73), referindo-se aos intérpretes medievais, insere-se aqui Patativa como um “eco de um tempo poético muito vivo”. Isso para dizer que Patativa tem por trás de si uma tradição de poetas cantadores que fizeram da voz e do corpo a expressão da palavra e do gesto.

O tema da letra, por sua vez, em Patativa seria tão-somente por uma questão de mediação (MARTÍN-BARBERO, 2003). Ao poeta bastaria a voz e os aspectos constitutivos da performance. Neste artigo, tendo a voz como primazia, discorre-se sobre a convergência entre voz e letra, especificamente a partir da primeira obra escrita do poeta, *Inspiração Nordestina*.

O Poeta e a Memória

Para uma consideração breve da voz no tempo, vale uma referência à Antiga Grécia (séculos XII-VIII a.C.). Ali a voz exercia o papel principal na cena social e cultural. Mesmo com o advento da escrita, a voz tinha o seu primado. Enquanto a escrita ocupava tão-somente função coadjuvante. Trata-se, pois, de um tempo regido pela voz. Neste sentido, os poetas constituíam figuras centrais na transmissão de valores, ou como informa Vernant (1973, 76), eles “eram os arquivos de uma sociedade que nasceu sem escrita”.

Nesse ambiente de oralidade, o verso era o meio de se preservar qualquer texto até que obras em prosa começassem a ser escritas, o que só vai ocorrer por volta do final do século VI a.C. (THOMAS, 2005, 159). O verso era, portanto, o modo de guardar a memória coletiva, e o responsável direto por isso era o poeta. Havelock informa que,

na Grécia sem escrita, e nas culturas pré-gregas onde só peritos-letrados dominavam a escrita, as condições de preservação eram mnemônicas, envolvendo o uso de ritmo verbal e musical, pois cada pronunciamento tinha de ser lembrado e repetido (HAVELOCK, 1996, 85).

Isso para dizer do papel da voz e do seu aspecto expansivo, seu caráter portador de memória. “A memória, em primeiro lugar, pela presença de alguns textos constantes e, em segundo lugar, pela unidade dos códigos ou por sua invariância ou pelo caráter ininterrupto e regular de sua transformação” (LOTMAN, 1996, 157). Memória que tem que ver com o tecido e patrimônio da cultura, que por sua vez é entendida não como um depósito de

informações, mas “um mecanismo organizado, de modo extremamente complexo, que conserva as informações, elaborando continuamente os procedimentos mais vantajosos e compatíveis. Recebe as coisas novas, codifica e decodifica mensagens, traduzindo-as para outros sistemas de signos” (Cf. FERREIRA, 2004, 73)

A Voz

Considerando o lugar da voz ou de uma relação de complementaridade entre oral e escrito, convém também se referir à Idade Média, longo período, que Zumthor denomina de oralidade predominante: estender-se-ia do século IV d.C. até aos começos da Era Industrial ou Idade Moderna, por volta do século XV, quando se passa de uma vivência mais espontânea e comunitária, isto é, movida pela voz, a uma vida mais voltada ao indivíduo, justamente porque a letra vai aos poucos se tornando hegemônica.

Embora esse período seja uma época fortemente regida pela escritura, o que ainda contava era a palavra vocalizada. Por exemplo, a lei era a palavra do rei, dita em “viva voz” pelos agentes régios, os arautos, porta-vozes encarregados de tornar a palavra real declarada em praça pública.

Zumthor informa que no século XIV ou XV, qualquer corte de alguma importância tinha seus menestrais: “Ainda por volta de 1500, a rainha Ana, o rei Carlos VIII mantêm perto de si *rhétoriques* célebres, Jean Lemaire, André de La Vigne. Esses poetas designam a si próprios pelo termo *orador*, com o qual, aparentemente, evocam a função tradicional de porta-voz” (ZUMTHOR, 1993, 64).

De igual modo, mesmo entre os dignitários eclesiásticos, de acordo com Zumthor, havia quem contratasse poetas e cantores para o encargo da publicidade da igreja junto aos peregrinos. “Na região de Santiago de Compostela (e mais de uma dúzia de pequenos santuários locais), devemos a esse costume os cantos de romaria que foram conservados por alguns cancioneros ibéricos” (ZUMTHOR, 1993, 64).

A Idade Média, como o tempo da voz, é também uma época característica do uso da memória e da musicalidade poética. Considerando a vastidão desse período, Zumthor apresenta o tema da oralidade, distinguindo-a em três níveis: *a primeira e imediata, a oralidade mista e a oralidade segunda*.

A primeira e imediata é aquela que não apresenta contato algum com a escrita. Esse tipo de oralidade encontra-se apenas nas sociedades desprovidas de todo sistema de

simbolização gráfica ou nos grupos isolados e analfabetos. O autor considera que esse foi o caso de amplos setores do mundo camponês medieval.

A *oralidade mista* se caracteriza por uma influência parcial da cultura escrita. Aqui o oral e o escrito coexistem, no entanto a ascendência do escrito permanece externa, parcial e atrasada. Nesse caso a oralidade procederá de uma cultura “escrita”.

A *oralidade segunda* é típica de uma “cultura letrada”, nela toda expressão é marcada mais ou menos pela presença da escrita. Dessa maneira, inicia-se um processo de censura à oralidade. Tudo se recompõe com base na escritura num meio onde este tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário. Conforme o autor, esses tipos de oralidade variam de acordo não somente com as épocas, mas com as regiões, as classes sociais e também com os indivíduos.

A Voz e a Letra

De acordo com Zumthor, todo texto escrito cobra a presença da voz: “acontece-nos frequentemente perceber no texto o rumor, vibrante ou confuso, de um discurso que fala da própria voz que o carrega” (ZUMTHOR, 1993, 35). É como se no interior de cada texto, nalgum momento de sua existência, houvesse o indício da intervenção da voz humana. Para o autor, o texto foi um acontecimento oral, existiu antes de tudo na atenção e memória dos indivíduos. De maneira que todo texto é, de algum modo, essencialmente oral. Nessa mesma perspectiva, Palmer defende que toda linguagem escrita apela para uma reconversão na forma falada; apela para um poder perdido.

As palavras orais parecem ter o poder quase mágico, mas ao tornarem-se imagens visuais perdem muito desse poder. A literatura usa palavras de modo a tirar o máximo partido da sua “eficácia”, mas, no entanto, muito do seu poder se esgota quando a audição se converte num processo visual de leitura (PALMER, 2006, 26-27).

Para Palmer, a linguagem oral tem a vantagem de ser mais facilmente “compreendida” do que a linguagem escrita. Segundo ele, mesmo romances e poemas compostos para serem lidos em silêncio, à medida que são lidos é possível que o leitor imagine sons, como se a letra ao alcance dos olhos cobrasse a participação do ouvido. E mais que isso, nos dizeres de Palmer, “toda a leitura silenciosa de um texto literário é uma forma disfarçada de interpretação oral” (PALMER, 2006, 28). Dessa forma, a escrita em sua forma visual encontraria sua plenitude, recorrendo à sua forma originária, isto é, à sua dimensão oral.

A voz como teatro

Dizer a palavra, vocalizar algo exige certa complexidade. A letra certamente é uma criação complexa. No entanto, ela não é a única forma de registro e conhecimento, como se quis inculcar nas mentes ocidentais. Nesse sentido, dirá Wagner, “a definição e a extensão de uma palavra ou outro elemento simbólico constituem fundamentalmente uma mesma operação” (WAGNER, 2014, 80). Define-se por extensão; conceitua-se por empréstimo. Sem embargo, uma realidade distinta daquela em que um sujeito “originalmente” se situa será sempre e necessariamente por ele decodificada em função de metáforas e analogias capazes de traduzir o diferente em termos que lhe são próprios. Pensar no processo de juntar sílabas e dizer, por exemplo, C+A=CA; S+A=SA = CASA, exige várias articulações e movimentos, todo o corpo se envolve neste processo. Trata-se, pois, de uma ação complexa. Complexo como entende Morin:

Aquilo que foi tecido junto. De fato, há complexidade quando elementos diferentes são inseparáveis constitutivos do todo (como o econômico, o político, o sociológico, o afetivo, o mitológico), e há um tecido interdependente, interativo e introativo entre o objeto de conhecimento e seu contexto, as partes e o todo, o todo e as partes, as partes entre si. Por isso a complexidade é a união entre a unidade e a multiplicidade (MORIN, 2003, 38).

Daí a importância de se ressaltar a questão do ato performático, através do qual o poeta se torna voz pura, texto e obra se mesclam. As partes e o todo se unem para que a palavra seja dita. Zumthor ensina que a performance é o exercício de um esforço em vista da consumação de uma “forma”:

No momento em que diz, a voz transmuta o simbólico produzido pela linguagem, ela tende a despojá-la do que ele comporta de arbitrário; ela o motiva com a presença deste corpo de onde emana. À extensão prosódica, à temporalidade da linguagem, a voz impõe assim sua espessura e a verticalidade de seu espaço (ZUMTHOR, 2005, 145-146).

A performance se constitui como momento privilegiado de recepção: aquele em que um enunciado é *realmente* recebido. “Num instante determinado, este texto foi transmitido por uma voz humana e que (mesmo que ele fosse, por outro lado, objeto de cem leituras solitárias, puramente visuais) este exato instante o transformou em um monumento incomparável, porque único” (ZUMTHOR, 2005, 141).

A voz, portanto, extrai a “obra” do texto. Obra no sentido daquilo que é poeticamente comunicado aqui e agora: texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais, unindo as partes constitutivas da *performance*: Corpo, poesia, teatro.

Patativa do Assaré: a Voz na Letra

O tema abordado até aqui tem relação direta com o poeta Patativa do Assaré. Batizado com o nome de Antônio Gonçalves da Silva, depois “crismado” como Patativa, uma ave canora do sertão. Essa representação icônica da ave pequenina, de canto mavioso deu ao vate ainda mais a marca da oralidade, da musicalidade. Isso para dizer que a poética patativana é antes de tudo um acontecimento oral, e ao passar para a letra, deixa em si, como lembra Zumthor, os “índices de oralidade”.

Assim, considera-se aqui sua primeira coletânea de poemas que da voz passaram à letra: muitos poemas o poeta ditava para que outros os datilografassem. E é graça a esse material impresso ou à sua voz gravada que se pode estudar hoje a complexidade de sua poética. O objeto formal neste item é, portanto, o texto escrito. Lembra-se, a modo de esclarecimento, que enquanto se apresenta fragmentos da antologia, também se procura destacar alguns temas específicos, partindo do fragmento e expandindo seu sentido, naquilo em que Amálio insiste: “as partes de um texto podem e devem pertencer também a outros textos” (AMÁLIO, 2013, 28). Além disso, aduzem-se referências no que tange ao estudo, à divulgação e à amplificação da voz de Patativa em sua tradução do sertão.

Inspiração Nordestina: a verdade nas folhas

A primeira obra escrita de Patativa, *Inspiração Nordestina*, foi publicada em 1956 por Borsi Editor, Rio de Janeiro. O poeta tinha 48 anos de idade. A iniciativa partiu de José Arraes de Alencar, cearense radicado no Rio de Janeiro, filólogo e apreciador de poesia. Estando de férias na cidade de Crato, sua terra natal, ouviu Patativa recitando através da emissora local, Rádio Araripe. Fascinado e percebendo que se tratava de uma poesia digna de apreciação e divulgação, procurou o poeta e o incentivou a publicar.

Num primeiro momento o poeta teria hesitado por não ter condições financeiras para custear a publicação. Mas Arraes insistiu e prontificou-se a cuidar inicialmente da parte financeira. Um amigo seu, Moacir Mota, datilografou os poemas ditados por Patativa que os tinha todos “arquivados” na mente. Com a venda dos exemplares o poeta quitou o investimento, e a partir dessa publicação sua poética tomou dimensões mais alargadas, superando as fronteiras da Região do Cariri, no Ceará. O sucesso possibilitou uma segunda

edição em 1966, com acréscimo de novos textos e o título *Cantos de Patativa*. Sobre a edição do primeiro livro o poeta expressou: “Aquilo foi um sonho realizado que eu nem sequer esperava na minha vida!” (CARVALHO, 2002, 66-67).

Em 2006, quarenta anos depois, portanto, esta obra foi relançada com o selo da editora Hedra de São Paulo. A coletânea contém 351 páginas, com 82 composições. O livro traz, logo nas primeiras páginas, uma autobiografia de Patativa escrita em 1955 para a primeira edição; constitui importante relato da vida do poeta. Não contempla, porém, o prefácio de José Arraes de Alencar, escrito também para aquela edição. Segundo informa Andrade (2003), naquele prefácio Arraes enfatiza a importância cultural da obra de Patativa, tanto pela sua forma de linguagem “cabloca”, quanto pela escrita em “norma culta”. Assim o prefaciante expressou:

Recitando-me inúmeras poesias de sua lavra e declamando ágeis improvisos e repentinos, impressionou-me imediatamente, pela delicadeza e arrojo das imagens, pela suavidade lírica de muitos temas, pela mordacidade cortante de algumas composições, pela filosofia que ressumbra de quase toda a sua obra e, ainda, pelo fenomenal poder de sua memória (ALENCAR, apud ANDRADE, 2003:45).

Esse testemunho de quem acompanhou e incentivou o poeta em sua primeira publicação é de sua importância. É como se indicasse ter achado um “objeto” precioso que deveria a partir de então ser guardado com apreço, justamente por sua qualidade. De fato, a edição de *Inspiração Nordestina* marca um novo rumo na arte de Patativa.

O livro também apresenta o texto de José Carvalho de Brito a respeito do poeta, publicado pela primeira vez em 1930, no livro *O Matuto Cearense e o Caboclo do Pará*. Esse texto foi outro material de considerável relevância para a divulgação inicial de Patativa e de sua poesia. Quanto ao *Inspiração Nordestina* em si, no primeiro poema, intitulado *Ao leitor*, o poeta assim se expressa:

Leitô, caro amigo, te juro, não nego,
Meu livro te entrego bastante acanhado,
Por isso te aviso, me escute o que digo,
Leitô, caro amigo, não leia enganado.
(...)
Tu nele não acha tarvez, com agrado
Um trecho engraçado que faça uma escôia,
Mas ele te mostra com gosto e vontade,
A luz da verdade gravada nas fôia.³

O tema da verdade é recorrente em Patativa, e como tal está muito presente em sua primeira obra escrita. Daí a advertência ao leitor quanto à simplicidade de sua lira, no

³ As citações dos fragmentos referem-se à ASSARÉ, 2006.

entanto essa teria a marca da verdade. A verdade na perspectiva do poeta tem que ver com sua missão de “escolhido de Deus” para defender o sertão e sua gente. Como herdeiro de um “saber natural”, de uma dádiva divina, seu encargo seria cantar os valores constituintes desse povo e denunciar as possíveis interferências destrutivas desses valores. Nesse sentido, não é custoso perceber que o livro está permeado de composições que ressaltam as tradições e costumes sertanejos, com suas festas, crenças, ritos e celebrações comunitárias. Poemas como: *Eu e o sertão*, *Vida sertaneja*, *A fogueira de São João*, *O puxadô de roda* dentre outros, se expressam nessa direção. Para tanto, o poeta antes de tudo se apresenta como *O poeta da roça*.

Sou fio da mata, cantô da mão grossa,
(...)
Só canto o buliço da vida apertada,
(...)
Eu canto o cabôco com suas caçadas,
(...)
Eu canto o mendigo de sujo farrapo.

Sendo poeta da roça, canta na “linguagem matuta”, isto é, nos códigos comuns a seus pares, companheiros na lida, no sofrimento, nos sonhos e na esperança. Canta ainda o mendigo, sinalizando seu olhar também para o mundo urbano. Um traço marcante em *Inspiração Nordestina* é o ensinamento para a vida: há uma “lição de moral” em praticamente todas as composições. É como se o poeta se sentisse no papel de animador e guia de sua comunidade ouvinte/leitora. Em *A escrava do dinheiro*, por exemplo, ele apresenta os “estragos” que o dinheiro pode causar na vida de uma pessoa, se essa não souber fazer bom uso dele. A narrativa trata de uma sertaneja muito bela, de nome Regina.

Regina era minha noiva,
Meu amô, minha inlusão.
A morena mais bonita
Do meu querido sertão.
Seus grandes óia prefeito
Fazia quarqué sujeito
Tropeçá no brocotó,
Era vê no mês de maio
Dois grande pingo de orvão
Tremendo na luz do só.

A moça, porém tinha um grave defeito: era escrava do dinheiro, só queria saber de luxo, de pulseiras, de colares. O namorado, por sua vez, era “um cabôco dos matos”, só possuía a roça e o cavalo de corrida. Sentia-se chateado com a obsessão da noiva, mas não tinha iniciativa para acabar o noivado porque “estava louco de amor” e queria muito se casar com ela. Já tinha preparado a casa e a data do casório estava até marcada, seria na

festa do mártir Sebastião, em 20 de janeiro: data tradicional no sertão, propícia para um abençoado casamento. Porém, nas vésperas de Natal, quando todos celebravam a festa do nascimento do Filho de Deus e se divertiam, chega ao povoado um homem que,

Pelo jeito parecia
Que o sujeito era ricaço,
Tinha um relajo no peito
E ôto na cana do braço.
E mais ôtas fantasias,
Na hora que ele se ria
A bôca⁴ era oro só,
E além dos ôro dos dentes
Uma bonita corrente
Na gola do palitô.

Pela descrição da aparência do sujeito e a tendência da bela Regina para o dinheiro, pode-se antever o desfecho da narrativa. Aos poucos a alegria que preenchia o coração daquele sertanejo apaixonado vai se transformando em amargura, pois o forasteiro não demorou a perceber o olhar ambicioso da moça para seus anéis e correntes de ouro, e fez questão de abrir a carteira abarrotada de notas de dinheiro. Foi a “gota d’água”:

Regina se transformou
E com inveja sem fim
Piscava os óio pra cara,
Sem querê sabê de mim.

Enfeitiçada pelo dinheiro a moça “perde o juízo”, a capacidade de julgar e ter a liberdade de dizer: “isto eu devo fazer, isto eu não devo fazer”. Apenas vê as aparências e sem o mínimo de consideração pelo outro, neste caso seu noivo, ela vai embora com o forasteiro, deixando para trás uma história de afeto, aconchego familiar e comunitário. Parte para o desconhecido sem perspectiva alguma, interessa apenas a contingência ao alcance de seus olhos, age sem a razão porque é escrava do dinheiro. Assim, sua atitude não poderia ser considerada um ato livre, porque condicionada pela ambição de possuir; ela era serva da “grana” e do luxo. Desse modo o cantador conclui seu relato com uma lição de moral:

Dinhêro é um fogo ardente
Que faz munto coração
Se derretê como a cera
Na quentura do tição.
Dinhêro tresforma tudo,
Faz de um alegre um sisudo,
Dá nó e desmancha nó,
E finalmente o dinhêro
É o maió feiticêro,
É o Reis do Catimbó.

⁴ No livro está escrito “bôra”, provavelmente seja erro de grafia. Pelo sentido é mais provável que seja boca.

O dinheiro pode ser interpretado aqui como metáfora de tudo o que escraviza a pessoa e tira a harmonia da comunidade. Nesse sentido, Regina é o protótipo de alguém muito condicionado, que tem os olhos turvados pelas influências exteriores, ou seja, ela preferiu as riquezas materiais vindas de fora ao valor local e à riqueza imaterial que seriam, dentre outros, os laços de amizade construídos ali na aldeia: o caráter do moço da roça, o tempo de namoro com ele, o carinho e suor com os quais ele e a família tinham preparado casa, marcado a data e planejado a festa do casamento.

Além disso, o texto poderia ser visto numa perspectiva de tensão no que se refere às influências globais numa cultura local. O rapaz rico que chega ao povoado vem aparentemente muito “enfeitado”, mas suas intenções não são outras senão tirar a harmonia de uma cultura baseada no respeito e nas relações desinteressadas. O dinheiro, portanto, é o grande desestabilizador. O cantador, que é a vítima, sente-se no dever de contar sua história para que ela sirva de lição. Na antepenúltima estrofe ele sinaliza que já “está velho e cansado”, mas essa dor experimentada na juventude ainda o faz padecer. Isso ressalta a dimensão do estrago e a gravidade de uma atitude que leva em conta apenas o dinheiro e não o amor, ou por outra, o valor da pessoa e do espírito comunitário.

Considerações finais

Para este artigo, pautou-se em apresentar o poeta Patativa do Assaré em seu estado “original”, considerando sua primeira obra tirada da voz para a letra. A escrita, como se pode notar nos fragmentos, preserva o som, a vocalização, as entonações da variedade linguística peculiar do homem da roça.

Inspiração Nordestina caracteriza-se pela defesa dos valores locais em tensão com outros valores externos. A tensão se dá, sobretudo, quando esses valores de fora chegam para escravizar o sertanejo. Tanto o escravizar materialmente, pela exploração do trabalho, quanto pela “colonização da mente”, isto é, pelas interferências de ideias contrárias à tradição local.

“Dizer a verdade”, expressão cara e gratuita do poeta logo na poesia que introduz a coletânea, é mostrar um sertão que, embora sofrido, é belo. Pode até ser pobre, mas tem em si a potência de assegurar aos seus a garantia de felicidade, sem as pretensões grandiosas de riqueza fruto da exploração do outro. “Dizer a verdade” ainda é fazer da voz um grito de denúncia a um modelo de política que prefere fechar os olhos às potencialidades do sertão e

à força e resistência do sertanejo. Por isso, diz-se que seu livro é a “verdade gravada nas folhas”, é o registro de um canto que se entoa em nome da aldeia e daí encontrar brechas para o mundo.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Cláudio Henrique Sales. **Patativa do Assaré: as razões da emoção** (capítulo de uma poética sertaneja). Fortaleza: UFC/São Paulo: Nankim Editorial, 2003.

ASSARÉ, Patativa do. **Inspiração nordestina**. São Paulo: Hedra, 2006.

CARVALHO, Gilmar de. **Patativa Poeta Pássaro do Assaré**. 2 ed. Fortaleza: Omni Editora Associados Ltda, 2002.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da Memória e outros ensaios**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

HAVELOCK, Éric A. **A musa aprende a escrever**. Lisboa/Portugal: Gradiva, 1996.

_____. **A revolução da escrita na Grécia e suas consequências**. São Paulo: UNESP/Paz e Terra, 1996.

LÓTMAN, Iuri, **La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto**. Tradução de Desiderio Navarro. Valência: Frónesis Catedra, 1996.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: comunicação e hegemonia**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: editora UFRJ, 2013.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. 8ª ed. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: Unesco, 2003.

PALMER, Richard E. **Hermenêutica**. Trad. Maria Luisa Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2006.

PINHEIRO, Amálio. **América Latina. Barroco, cidade, jornal**. Intermeios: SP, 2013.

THOMAS, Rosalind. **Letramento e Oralidade na Grécia Antiga**. São Paulo: Odysseus, 2005.

VERNANT, J. P., **Mito e Pensamento entre os gregos**. São Paulo: Difel, 1973.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. Cosacnaify: São Paulo, 2009.

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

_____. ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.