



miguilim

revista eletrônica do netlli

volume 3, número 1, jan-abr 2014

DA POBREZA À SÚPLICA, DO DESESPERO AO MEDO: UMA ANÁLISE DAS CANÇÕES “SÚPLICA CEARENSE” E “POBREZA POR POBREZA” DE LUIZ GONZAGA



FROM POVERTY TO SUPPLICATION, FROM DESPAIR TO FEAR: AN ANALYSIS OF THE SONGS "SÚPLICA CEARENSE" AND "POBREZA POR POBREZA" OF LUIZ GONZAGA

Brennon BERNARDO
Roberto Viana de Oliveira FILHO
UNIVERSIDADE REGIONAL DO CARIRI, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | OS AUTORES
RECEBIDO EM 30/04/2014 • APROVADO EM 27/10/2014

Abstract



This work will make an analysis of the songs “Tristeza por tristeza” and “Súplica Cearense” aiming argue the suffering of lyrical voices from the dry land, the departure of the countrymen, the lack of action by government agencies, the divine neglect and the hunger. Still lyrical voices remain in the country person for believing that social conditions will not change elsewhere and believe, as well, that will not be able to make such a long trip for the south. The most interesting is that the suffering on dry land creates lyrical voices in the awareness that “with him [the interior] I [the lyric voice] willdry.” This is key to the significance of the site, because this is not any space for lyrical voices, but the place where their generations, past and quite possibly later, have been and will be in the same condition in which they find themselves. A place with a culture rooted and linked to moral principles that create social punishments for those who do not conform to what is given. In short, by discursive questions, we have two lyrical voices: one with very little degree of study (Súplica Cearense) and another (Tristeza por tristeza) with a knowledge, normative, a little more advanced than the first. This distinction is important because the first voice, the country person without knowledge refers to a supreme being to try to understand and/or improve your current situation. In the second voice, this firm his convictions and accepts his fate without charging, or even mention, a supreme being.

Resumo

O presente trabalho fará uma análise das canções “Pobreza por pobreza” e “Súplica Cearense” visando argumentar o sofrimento das vozes líricas por parte da terra seca, da partida dos conterrâneos, da falta de ação dos órgãos públicos, da negligência divina e da fome. Ainda assim as vozes líricas permanecem no sertão por acreditar que suas condições sociais não mudarão em outro lugar e por acreditarem, também, que não conseguirão fazer uma viagem tão longa, para o Sul. O mais interessante é que o padecer na terra seca cria nas vozes líricas a consciência de que “com ele [o sertão] eu [a voz lírica] vou secar”. Isso é fundamental para o significado do local, pois este não é um espaço qualquer para as vozes líricas, mas o local em que gerações suas, anteriores e muito possivelmente posteriores, estiveram e estarão nas mesmas condições em que elas se encontram. Um lugar com uma cultura enraizada e vinculada a princípios morais que socialmente criam punições para os que não se adequam ao que é determinado. Em suma, por questões discursivas, temos duas vozes líricas: uma com pouquíssimo grau de estudo (Súplica Cearense) e outra (Pobreza por pobreza) com um conhecimento, normativo, um pouco mais avançado que a primeira. Essa diferenciação é importante porque, na primeira voz, o sertanejo sem conhecimento recorre a um ser superior para tentar entender e/ou melhorar sua atual situação. Já na segunda voz, esta firma suas certezas e aceita seu destino sem cobrar, ou até mesmo fazer menção, a um ser superior.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Location. Hinterland. Punishment. Negligence.

PALAVRAS-CHAVE: Lugar. Sertão. Punição. Negligência.

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, analisaremos duas canções: *Pobreza por pobreza e Súplica Cearense*. Em *Pobreza por pobreza* há uma denúncia política, em *Súplica Cearense* há uma denúncia religiosa. Em ambas existe uma conscientização da situação da voz lírica somada a uma passionalidade surreal: “*Pobreza por pobreza / Sou pobre em qualquer lugar [...] E a mão é sempre a mesma / Que vive a me explorar*”.

Em *Súplica Cearense* o sertanejo tem consciência de seu estado social e utiliza-se dessa consciência para obter, em seu apelo, o auxílio de que precisa, embora recorra, neste caso, não ao poder público, mas ao discurso religioso: “*Oh! Deus, perdoe esse pobre coitado / Que de joelhos rezou um bocado / Pedindo pra chuva cair sem parar*”.

Há uma passionalidade nas vozes líricas, das canções de Luiz Gonzaga, que trabalharemos neste artigo, que só a experiência da negligência pode trazer. Há também uma caracterização do sertanejo e do sertão, por parte dos compositores do nordeste, somada a uma denúncia política clara. Ora, entrando no mundo da obra, quando a voz lírica prefere “adubar” no seu chão ao invés do chão alheio, temos aqui uma certeza de morte e um descaso total dos dois elementos compositores do sertão e seu sertanejo: Deus e o governo.

Apesar de também existirem músicas, na obra de Luiz Gonzaga, de cunho otimista – deixando claro, ainda, que estamos abordando as canções que ele delineia como figuras centrais o sertanejo e o sertão –, em sua maioria estas desenham um homem e seu lugar de forma genérica, ou seja: quase sempre o ambiente de castigo [sertão] e seu castigado [sertanejo].

Este trabalho se pauta numa leitura das canções *Súplica Cearense* e *Pobreza por pobreza*. Demonstraremos a *Súplica* numa ótica histórica, psicológica e poética, visando à compreensão da submissão, somada ao medo de ser castigado novamente, ante o Pai Celestial. A voz lírica, em questão, encontra-se numa hierarquia patriarcal em que – a divindade masculina – Deus ocupa o maior lugar. A presente música fora entregue à massa – para apreciação – na conhecida gravação de Luiz Gonzaga que, além de suas músicas, fazia grandes versões de outros compositores. A letra apresenta uma voz lírica masculina que, em forma de oração, pede perdão a Deus, personificado em uma figura também masculina, paternal e punitiva.

E em *Pobreza por Pobreza* a voz lírica não mostra uma submissão, mas, na verdade, uma coragem de enfrentar o destino quase sempre genérico do sertanejo: a seca selvagem e a ausência do governo. Nesta música a voz lírica não faz menção a um ser superior, todavia, como acontece em *Súplica*, há uma forte consciência destes deserdados da sorte.

Na dissertação de José Mauricio da Silva, ele afirma: “*Quando um homem é chamado de pai, isto deduz da mesma coisa, parentesco e autoridade são expressos*”

pelo mesmo nome de pai” (SILVA, 2007, p. 32). Em *Súplica*, o nordestino não chama Deus de Pai, mas fica subentendido que isto ocorre devido o contrato fiduciário em que Deus-Pai ocupa o maior lugar na hierarquia patriarcal em que o Homem-Filho é seu subordinado.

Adelita Neto Carleial em *Cultura Migratória*¹ reitera a tese de Cavalcante (1995) que:

[...] A migração segue uma prática social institucionalizada, orientada por certos valores, expectativas e modelos de conduta. Ela seria forçada, pois aparece como única possibilidade de solução de problemas individuais ou grupais, econômicos ou sociais. Esta idéia [sic] seria transmitida pela tradição e pela educação familiar. É, portanto, planejada e apoiada por extensa rede de parentes e amigos. (CARLEIAL, 2002, p. 2).

Entretanto temos em *Pobreza por Pobreza* uma voz lírica suficientemente forte para não se curvar ante a essa cultura forçada de migração. Esta que “funciona como promotora de um ciclo de ida e volta” (CARLEIAL, 2002, p. 2).

Em *Súplica* identificamos a forma de tratamento “*Senhor*”, que pode nos dar a compreensão de um profundo respeito do emissor para com o receptor do enunciado. Além de *respeito*, o pronome em questão pode nos dar margem à interpretação da submissão em que o enunciador do pronome se submete ao enunciatário. Nesse quesito, temos que frisar que, o locutor em questão tem pouco grau de instrução normativa. Ou seja, podemos pontuar aqui um prova para a argumentação do contrato supracitado.

O que se percebe, em *Pobreza por pobreza*, é que a voz lírica pretende, mesmo retratando todo sofrimento da terra seca, da partida dos conterrâneos, da falta de ação dos órgãos públicos e da fome, é permanecer no sertão por acreditar que sua condição social não mudará em outro lugar e por acreditar, também, que não conseguirá fazer uma viagem tão longa. O mais interessante é que o padecer na terra seca cria na voz lírica a consciência de que “*com ele [o sertão] eu [a voz lírica] vou secar*”.

Além disso, o trabalho dado pela Igreja Católica, aos jesuítas, capuchinos, beneditinos etc., fora tão bem feito que apenas quatro séculos foram necessários para o filho se conscientizar de que será punido quando quebra esse contrato na estrutura da familiar patriarcal. Em sua dissertação, Silva ainda vai além ao destacar:

Em Gn 38, 24, Judá mesma pronuncia a pena de morte para a nora, ao passo que, no Dt 21, 18-21, a punição para o filho rebelde é deixada para os mais velhos da cidade. Em Dt 21, 18 diz-se que o dever da criança é obedecer aos pais. O quarto mandamento “Honrar pai e mãe” deve ser estendido não somente à criança, mas a toda a unidade da casa. (SILVA, 2007, p. 32).

Ou seja, o medo da quebra desse contrato está tão contido no imaginário popular que nem as fronteiras do tempo ameaçam romper a submissão do sertanejo, e de todo crente, porque essa submissão saiu do campo da passividade, respeito e busca por ajuda, para entrar no mais profundo estágio de medo. Bedouelle e Giacone (1976 *apud* DELUMEAU, 2003, p. 10) reiteram:

O Cristianismo certamente não inventou a consciência nem a culpabilidade, nem aquela prodigiosa dinâmica da alma que sempre faz esforço para ir além de si mesma. Mas ele mobilizou as forças do ser num projeto sem precedentes [...] A existência torna-se o teatro de um combate ininterrupto entre o amor de Cristo e aquilo que doravante se chama pecado. (DELLUMEAU, 2003, p. 10).

As canções acima propostas têm dois laços fundamentais: o político e o religioso. Nosso objetivo é detalhá-las a ponto de vermos como a política e a religião formam essas vozes na obra. Nas seções que seguem abaixo, iremos abordar uma análise dos poemas sob os moldes proposto por Antônio Candido, em que o mesmo sugere três etapas para a compreensão da peça poética, a saber, o comentário, a análise e a interpretação.

ANALISANDO AS CANÇÕES

Analisaremos, a partir daqui, a letra da canção “Súplica Cearense”. Apresentaremos, a seguir, para que o leitor acompanhe a análise a letra da canção em análise:

SÚPLICA CEARENSE

Oh! Deus
Perdoe este pobre coitado
Que de joelhos
Rezou um bocado
Pedindo pra chuva
Cair sem parar

Oh! Deus
Será que o Senhor se zangou
E só por isso o sol arretirou

Fazendo cair toda chuva que há

Senhor

Eu pedi para o sol

Se esconder um tiquinho

Pedi pra chover

Mas chover de mansinho

Pra ver se nascia

Uma planta no chão

Oh! Deus

Se eu não rezei direito

O Senhor me perdoe,

Eu acho que a culpa foi

Desse pobre que nem sabe

Fazer oração

Meu Deus

Perdoe eu encher

Os meus olhos de água

E ter-lhe pedido

Cheinho de mágoa

Pro sol inclemente se arretirar

Desculpe

Eu pedir a toda hora

Pra chegar o inverno

Desculpe eu pedir

Para acabar com o inferno

Que sempre queimou

O meu Ceará. (BARBOSA, 2007, p. 326).

Os vocativos recorrentes em todas as estrofes da música, com exceção da última, indicam um forte apelo, em que a voz lírica masculina, pobre, com pouco grau de instrução e vítima de uma política pública falha, implora a Deus uma solução para o seu problema. Esse apelo, expresso por meio de uma linguagem

coloquial regional, pode ser evidenciado pelos verbos apresentados no discurso da voz lírica e reforça, também, a insatisfação do sertanejo ante as problemáticas provenientes do cenário político nacional da década de 60.

Nos versos: *“Oh! Deus, perdoe esse pobre coitado / Que de joelhos rezou um bocado / Pedindo pra chuva cair sem parar”*, a voz lírica se encontra em estado de medo latente, provocado pela realização do pedido feito hiperbolicamente. Sua terra, que há muito havia passado sem uma única gota d’água, sofre, pelo que percebemos em seu discurso, uma enchente, a passagem que confirma essa tese é *“Fazendo cair toda chuva que há”*.

No primeiro verso da estrofe supracitada, o sertanejo tem, mesmo que indiretamente, consciência de seu estado social e utiliza-se dessa consciência para obter, em seu apelo, o auxílio de que precisa, embora recorra, neste caso, não ao poder público, mas ao discurso religioso. Nesta perspectiva, percebemos um evidente sentimento de culpa da voz lírica – parece-nos que, ao expressar-se como culpado pela enchente, coloca em pauta o fato de que pedira excessivamente a Deus para que a chuva caísse no sertão e agora se sente responsável pelos transtornos que a enchente proporciona.

Durante todo o discurso utilizado pela voz lírica, evidencia-se que tudo que ela pede, quando direcionada a Deus, é de modo intenso e dramático. Para a chuva cair “sem parar”, rezou de joelhos demonstrando respeito, recorreu à “misericórdia divina” por meio de pedidos e, de certa forma, superdimensionou sua condição de flagelado da seca para chamar a atenção de Deus para sua dor existencial.

Nos versos: *“Oh! Deus, será que o Senhor se zangou / E só por isso o sol se arretrou / Fazendo cair toda a chuva que há”*, percebemos que a figura de Deus aparece como um ser punitivo, reforçada pela imagem patriarcal que a voz lírica atribui a Deus, e esta traz para si a condenação a que o ser divino o submete por sua suposta petulância. Em suma, a voz lírica parece buscar uma explicação para seus conflitos – tanto pela falta de água, quanto pelo aguaceiro que o estava impedindo de plantar – na projeção de uma relação baseada na hierarquia familiar, que estipula a figura paterna como o que estabelece a ordem e que pode proteger ou punir, de acordo com as ações efetivadas por seus subordinados. Daí surge à sensação de que Deus detém um plano e que, ao pedir chuva, a voz lírica parece boicotar o plano desse Deus patriarcal e, por isso, se vê à mercê da sua capacidade punitiva.

Nos versos: *“Senhor, eu pedi para o sol se esconder um tiquinho / Pedi pra chover, mas chover de mansinho / Pra ver se nascia uma planta no chão”*, o discurso apresentado pela voz lírica, no diminutivo, parece-nos uma tentativa de expressar afetivamente o pedido que fizera – lembra-nos a imagem de um filho que se utiliza da linguagem no diminutivo, enfatizando o tom emotivo do discurso, para reforçar seu pedido pungente de desculpas e amenizar a punição do pai.

A partir dos versos: *“Oh! Deus, se eu não rezei direito o Senhor me perdoe, / Eu acho que a culpa foi / Desse pobre que nem sabe fazer oração”* encontramos talvez o ponto máximo da letra. Podemos perceber a submissão desmedida de um homem, vítima de alienação, que se julga penalizado por Deus. Além de

negligenciado pelo governo, esse ser parece se submeter às misérias provenientes de sua devoção e o conduz a uma condição subumana. A miséria, a falta de educação, a impotência em relação à natureza, a alienação em decorrência da fé que o instiga à busca de soluções não por meio de reivindicações políticas e sim por meio da crença religiosa, por vezes, ineficiente, tornam sua existência um reduto de conflitos, angústias e irrealizações.

Nos versos: *“Meu Deus, perdoe encher os meus olhos de água / E ter-lhe pedido cheinho de mágoa / Pro sol inclemente se arretirar”*, ao pedir perdão, a voz lírica parece mostrar-se arrependida de ter feito um pedido magoado e, ante a fragilidade evidenciada pelo ato de “encher os [...] olhos de água”, coloca-se diante de Deus com a humildade de quem tivesse realizado uma afronta – segundo o imaginário da voz lírica – que, além de ter pedido “insolentemente” a retirada de um dos seus bens – o sol –, ainda o fez com mágoa. Ressalte-se o fato de que o sol aparece personificado reforçando a imagem da imponência de Deus que, na visão do sertanejo, detém o controle da natureza e seus elementos. Isso nos remete à ideia anteriormente apontada de que Deus representaria, nessa perspectiva, o ser de maior importância na projeção da hierarquia familiar realizada pela voz lírica.

Nos versos: *“Desculpe eu pedir a toda hora pra chegar o inverno / Desculpe eu pedir para acabar com o inferno / Que sempre queimou o meu Ceará”* identificamos que a presença do pronome possessivo no trecho “Que sempre queimou o **meu** Ceará” transforma o espaço em lugar. Baseamo-nos na sentença de Milton Santos que, remetendo-se ao assunto, afirma: “Quando o homem se defronta com um espaço que não ajudou a criar, cuja história desconhece, cuja memória lhe é estranha, esse lugar é a sede de uma vigorosa alienação” (SANTOS, 2006, p. 222).

Em outras palavras, o lugar tem um efeito diferenciado por conter todo o conjunto de valores culturais construído por cada homem em seu meio social. Ou seja, não é de um espaço qualquer que a voz lírica fala, mas do local em que gerações suas, anteriores e muito possivelmente posteriores, estiveram e estarão nas mesmas condições em que ela se encontra. Um lugar com uma cultura enraizada e vinculada a princípios morais que socialmente criam punições para os que não se adéquam ao que é determinado.

Analisaremos, agora, a letra da canção “Pobreza por Pobreza”. Apresentaremos, a seguir, para que o leitor acompanhe a análise a letra da canção em análise:

POBREZA POR POBREZA

*Meu sertão vai se acabando
Nessa vida que o devora
Pelas trilhas só se vê
Gente boa indo embora
Mas a estrada não terá*

*O meu pé pra castigar
Meu agreste vai secando
E com ele eu vou secar
Pra que me largar no mundo
Se nem sei se vou chegar
A virar em cruz de estrada
Prefiro ser cruz por cá*

*Ao menos o chão que é meu
Meu corpo vai adubar (2x)*

*Se doente, sem remédio
Remediado está
Nascido e criado aqui
Sei espinho aonde dá
Pobreza por pobreza
Sou pobre em qualquer lugar
A fome é a mesma fome
Que vem me desesperar*

*E a mão é sempre a mesma
Que vive a me explorar (2x). (BARBOSA, 2007, p. 297).*

Na primeira estrofe, a voz lírica começa expondo a situação do sertão dela. Aqui encontramos também presente a questão do pronome possessivo que figura no mesmo sentido da canção anterior quando no último verso a voz lírica afirma “o meu Ceará”. Essa transformação de espaço em lugar é efetivada quando a voz lírica cria um grau de afetividade com ele. Esta afetividade só pode ser alçada quando, a partir da vivência, cria-se um sentimento em relação ao espaço indefinido transformando-o em o lugar que ficará guardado na memória da voz lírica.

Este lugar, o sertão dela, está sendo consumido pelas intempéries da natureza com ajuda do tempo. E, por conseguinte, está causando o êxodo dos seus conterrâneos. Entretanto, a voz lírica deixa claro que ela não migrará como os conhecidos de sua terra. Pois, segundo o seu discurso, “já que é pra sofrer” a voz lírica prefere sofrer no seu amado lugar. Indo mais além, que se é dela morrer em terras alheias, ao menos, sirva para adubar a sua terra tão sofrida quanto ela.

Na segunda estrofe, temos uma denúncia política. A ausência do estado na situação do sertanejo é presente tanto na primeira quanto na segunda canção. O

sertanejo *luiziano*, nesta canção, tem consciência da exploração econômica do mais fraco por parte do mais forte. Esta consciência o faz chegar a seguinte conclusão: “Pobreza por pobreza / Sou pobre em qualquer lugar”.

A denúncia da condição social da voz lírica fica evidente nos versos: “Pobreza por pobreza / Sou pobre em qualquer lugar / [...] / E a mão é sempre a mesma / Que vive a me explorar”. De certa forma, é nesta denúncia que a voz lírica encontra forças para enfrentar a seca do Nordeste e até mesmo seu próprio fim. É nesse sentindo que, de maneira forte, o autor expressa sua revolta de caráter social-econômica e também a de caráter de classes, em que mais que a seca como fenômeno físico torna-se uma ação de exploração econômica: “E a mão é sempre a mesma / Que vive a me explorar”.

CONCLUSÃO

Em *O Pecado e o Medo*, Delumeau expõe duas formas de análise para o conceito de pecado ligado à Idade Moderna. Abordagens estas em que encontramos ligações para a interpretação das situações ocorridas em ambas as canções. Por isso, buscamos no presente trabalho nos apropriar da metodologia utilizada pelo historiador para tentar concluir um estudo sobre as vozes líricas das canções.

Delumeau constrói, em *O pecado e o Medo*, uma tese construída com base na “culpabilização maciça” e na “doença do escrúpulo”, em que o homem por mais certo que seja sempre levará a culpa ante à divindade. Inferimos que o imaginário dessas pessoas está repleto de representações sobre uma divindade que jamais errará: “Oh! Deus, se eu não rezei direito o Senhor me perdoe, / Eu acho que a culpa foi / Desse pobre que nem sabe fazer oração”.

É evidente que estamos abordando o assunto de um ângulo credor, ou seja: sabemos os estragos que as intempéries da natureza provocam. Todavia, em quesito de clareza, estamos estudando o ponto de vista da voz lírica que busca na fé as formas, por vezes, ineficientes, de solução.

A canção aborda esses dois elementos estudados por Delumeau. A culpa atribuída ao próprio homem por sua forma “pecadora” de pedir em demasia. A culpa por receber também em demasia o que ele mais queria – a chuva – e nisso reside à bondade, na mente da voz lírica, de Deus: em sempre desculpá-lo por seus atos pecadores.

Em *Pobreza por pobreza* esboçamos uma composição do sertanejo ante à ausência política. Um homem que lança sua vida à vontade intempestiva da natureza. Que não aceita ter seu serviço explorado pelas cidades do Sul. Ao afirmar: “Meu agreste vai secando / E com ele eu vou secar” a voz lírica expressa seu ponto máximo de amor por aqueles torrões que outrora lhe dera sustento para viver até a presente data do testemunho.

A despreocupação de viver ou morrer, ou, indo mais além, a exacerbada certeza de que morrerá no seu sertão (“A virar em cruz de estrada / Prefiro ser cruz

por cá / Ao menos o chão que é meu / Meu corpo vai adubar”) é o que, a nosso ver, destaca-se nesta em detrimento das demais canções de Luiz, pois entendemos que a voz lírica de Tristeza por tristeza tem um olhar pessimista, mesmo que inconsciente, ao sistema social-econômico.

Em suma, por questões discursivas, temos duas vozes líricas uma com pouquíssimo grau de estudos e outra com um conhecimento (normativo) mais avançado que a primeira. Essa diferenciação é importante porque, na primeira voz, o sertanejo com pouco conhecimento recorre a um ser superior para tentar entender e/ou melhorar sua atual situação. Já na segunda voz, esta firma suas certezas e aceita seu destino sem cobrar, ou até mesmo fazer menção, a um ser superior.

As ausências, tanto de plano religioso quanto do governamental, nessas composições sertanejas luiziana, as tornam obras singulares. E, apesar de todas as questões negativistas que apresentamos no trabalho, temos a certeza de que tudo o que as vozes líricas sertanejas não querem é: que a modernidade invada o seu amado sertão.

O que as vozes líricas reivindicam, tanto do plano religioso quanto do plano governamental, são condições necessárias para a sua manutenção naquelas terras. Nada de mudança de costumes e nada de industrialização excessiva – até porque, parece-nos que são esses os fatores, entre inúmeros outros, que culminam no regresso dos sertanejos luizianos a suas terras amadas. Isso, é claro, quando eles conseguem se libertar do regime sulista, indiretamente escravista, ao qual se submetem para a manutenção de suas estadias por aquelas terras estranhas.

Notas

¹ Trabalho apresentado no XIII Encontro da Associação Brasileira de Estudos Populacionais, realizado em Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil, de 4 a 8 de novembro de 2002.

Referências

BARBOSA, José Marcelo Leal. **Luiz Gonzaga: suas canções e seguidores**. Teresina, PI: Halley, 2007.

CÂNDIDO, Antônio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas Publicações / FFLCH/USP, 1996.

CARLEIAL, Adelita Neto. **Cultura Migratória** – Trabalho apresentado no XIII Encontro da Associação Brasileira de Estudos Populacionais, realizado em Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil de 4 a 8 de novembro de 2002.

DELUMEAU, Jean. **O pecado e o medo**: a culpabilização no ocidente (séculos 13-18) / Jean Delumeau; tradução de Álvaro Lorencini. Bauru, SP: EDUSC, 2003.



NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira**: utopia e massificação (1950 – 1980). 3. ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008. (Repensando a História).

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**: Técnica e Tempo, Razão e Emoção 4. ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. (Coleção Milton Santos; 1).

SILVA, José Mauricio da. **O lugar do pai**: uma construção imaginária. Belo Horizonte, 2007.

Para citar este artigo

BERNARDO, Brennon; FILHO, Roberto Viana de Oliveira. Da pobreza à súplica, do desespero ao medo: uma análise das canções “Súplica cearense” e “Pobreza por pobreza” de Luiz Gonzaga. **Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 3, n. 1, p. 87-98, jan.-abr. 2014.

Os autores

Brennon Bernardo é graduando em Letras pela Universidade Regional do Cariri (URCA). Membro do Núcleo de Pesquisa em Estudos Linguísticos e Literários (NETLLI) da mesma Instituição. Atua no estudo de problemas da oralidade em suas relações com a cultura popular. Bolsista de extensão do projeto “No rastro das artes da oralidade: Visibilidade social dos artistas e intelectuais do povo e constituição do acervo do Behetchoho Núcleo de Pesquisa e Extensão em Cultura Popular”.

Roberto Viana de Oliveira Filho possui graduação em História pela Universidade Regional do Cariri (URCA), formação complementar em Artes/Teatro. Membro do Laboratório de História, Imagem e Memória – LABHIM. Interessa-se pelas seguintes áreas: História do Medo, práticas religiosas penitenciais, História e oralidades, História da Arte, Teatro Épico.