

**UFRRJ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DOUTORADO EM HISTÓRIA**

TESE

**PELEJAS DE UM SONHO DE ESCRITURA:
UM OLHAR SOBRE A HISTÓRIA INTELECTUAL DE ARIANO
SUASSUNA À LUZ DE SEUS ROMANCES**

Jossefrania Vieira Martins

2020



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**PELEJAS DE UM SONHO DE ESCRITURA:
UM OLHAR SOBRE A HISTÓRIA INTELLECTUAL DE ARIANO
SUASSUNA À LUZ DE SEUS ROMANCES**

JOSSEFRANIA VIEIRA MARTINS

Sob a Orientação do Professor
José Costa D'Assunção Barros

Tese apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de **Doutora em
História**, no Curso de Pós-Graduação
em História, Área de Concentração
Relações de Poder e cultura.

Seropédica, RJ
Março de 2020

Ficha catalográfica elaborada com os dados
fornecidos pelo(a) autor(a)

M379p Martins, Jossefrania Vieira, 1985-
PELEJAS DE UM SONHO DE ESCRITURA: UM OLHAR SOBRE
A HISTÓRIA INTELLECTUAL DE ARIANO SUASSUNA À LUZ DE SEUS
ROMANCES / Jossefrania Vieira Martins. - Currais
Novos/RN, 2020.
280 f.

Orientador: José Costa D'Assunção Barros.
Tese(Doutorado). -- Universidade Federal Rural do Rio
de Janeiro, Doutorado em História, 2020.

1. História Intelectual. 2. Literatura. 3. Ariano
Suassuna. 4. Autoria. 5. Cultura brasileira. I.
Barros, José Costa D'Assunção, 1967-, orient. II
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.
Doutorado em História III. Título.

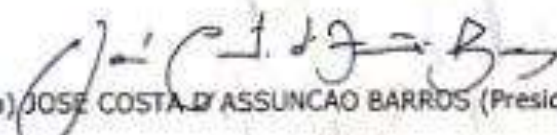
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – MESTRADO E
DOUTORADO


JOSSEFRANIA VIEIRA MARTINS

Tese submetida como requisito parcial para obtenção do grau de
DOUTORA EM HISTÓRIA, no Programa de Pós-Graduação em História –
Curso de DOUTORADO, área de concentração em Relações de Poder e
Cultura.

TESE APROVADA EM 02/03/2020

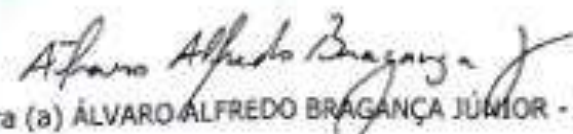
Banca Examinadora:


Doutor (a) JOSE COSTA D'ASSUNCAO BARROS (Presidente e Orientador)


Doutor (a) PEDRO HENRIQUE PEDREIRA CAMPOS – UFRRJ


Doutora (a) REBECA GONTIJO TEIXEIRA – UFRRJ


Doutora (a) DANIELI MACHADO BEZERRA - UFF


Doutora (a) ÁLVARO ALFREDO BRAGANÇA JÚNIOR - UFRJ

AGRADECIMENTOS:

Quando embarquei nesta aventura acadêmica tinha consciência de que a solidão essencial que acompanha todo pesquisador seria a minha principal companhia. Todavia, escrevo estes agradecimentos em forma de dedicatória para todos aqueles que foram e são essenciais em meu caminho não somente acadêmico, mas de vida. Começo então, agradecendo à minha família nas figuras de meus pais José e Francisca que me deram a vida e fundaram o elo dos “Vieira Martins”. Eles que muitas vezes mesmo não compreendendo minhas decisões, respeitaram-nas e me ensinaram sempre o valor da humildade. Agradeço também ao meu irmão Emanuel, meu melhor amigo, companheiro de profissão e sonhos, por sua crença inabalável no meu potencial em todos os momentos e por entender o que este trabalho representa para mim.

Não poderia deixar de registrar minha profunda gratidão pelos meus amigos conterrâneos que residem no Rio de Janeiro e que foram fundamentais para o meu processo de adaptação a um contexto completamente diverso daquele de onde venho. Para Luciene, Luciana, Silene, Sineide, Mauro e Inaldo meu carinho e amizade eternos. Nosso convívio me trouxe inúmeros aprendizados e a honra de me sentir parte da “família buscapé”.

O percurso dessa pesquisa iniciou no Rio, mas continuou no Ceará, onde trabalho e resido desde meados de 2016. Transitando pelo interior, do Centro Sul ao Vale do Jaguaribe, conheci muitas pessoas, algumas das quais se tornaram grandes amigas. Dividir-se entre estudo e trabalho não é uma tarefa fácil, por isso essas pessoas foram fundamentais para a minha adaptação em terras cearenses com seu acolhimento e palavras de incentivo cotidianamente. Gostaria, pois de deixar registrados aqui a gratidão e carinho aos meus queridos amigos e colegas de trabalho Ailton, Camila, Débora, João Paulo, Lunian, Ariela, Natália, Neto, Elielvir, Benigna, Marcelo, Márcio e Jailma. Potiguares, cearenses e paraibanos que aprendi a querer bem e que me devolveram o sentido de amizade com seu afeto e companheirismo. Aproveito para agradecer também à Rebeca e Márcio que, de Recife, me ajudaram na aquisição da tese de livre docência de Suassuna.

Na esfera acadêmica, registro meus agradecimentos ao professor José D’Assunção pela orientação e aos professores que aceitaram gentilmente compor a banca de avaliação desse trabalho. Não poderia deixar de agradecer ao Programa por ter acolhido esta pesquisa e se mostrado sempre disponível às particularidades das minhas demandas. Sintetizo essa

imagem na pessoa de Paulo Longarini, sempre atencioso e competente em seu trabalho na secretaria da Pós, por todo suporte durante esse período.

Por fim, mas não menos importante, destino toda a minha gratidão à Ágatha, estrela e luz infinda em minha vida. Aquela que esteve comigo em absolutamente todos os momentos me apoiando, fortalecendo e me fazendo sentir viva e possível quando em algumas situações eu já nem acreditava nisso. A você, meu bem, que me ensinou sobre amor, respeito, aceitação, companheirismo, agradeço por definitivamente tudo e te dedico este trabalho, ele é nosso! E muito embora nem mesmo a palavra gratidão seja suficiente para expressar de modo pleno o sentimento que lhe tenho, devo dizer: obrigada, vida!

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil – (CAPES) – Finance Code 001.

RESUMO:

MARTINS, Jossefrania Vieira. **Pelejas de um sonho de escritura: um olhar sobre a história intelectual de Ariano Suassuna à luz de seu romance**. 2020. 271p Tese (Doutorado em História). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Departamento de História, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2020.

Esta pesquisa problematiza a história intelectual do escritor paraibano Ariano Suassuna (1927-2014) a partir de seus romances. Mais conhecido por seu teatro, sobretudo com a peça *Auto da Compadecida*, Suassuna atuou em diferentes campos. Foi professor universitário, diretor do departamento de extensão da UFPE, onde germinou o Movimento Armorial, ocupou cargos políticos ligados à pasta da cultura tanto na prefeitura de Recife quanto no Estado de Pernambuco, disseminou suas concepções histórico-culturais no projeto itinerante das aulas-espetáculos, escreveu colunas para diferentes jornais de circulação regional e nacional, dentre outras atividades. Isso garantiu ao mesmo tanto visibilidade como também a legitimação de uma dada autoridade discursiva acerca de alguns temas e questões, dentre os quais principalmente a cultura popular. Considerando as relações interdisciplinares entre História e Literatura, à luz, especificamente, das contribuições e provocações teórico-metodológicas da Crítica Literária ao campo da História Intelectual, pós *virada linguística*, partimos da perspectiva de que autor e obra são construídos conjuntamente. Nesse sentido, buscamos analisar o romance de Suassuna problematizando suas aproximações e seus distanciamentos em relação ao conjunto de sua obra e ao *lugar intelectual* que forjou para si. Os seus romances que são fonte-problema desta investigação foram o *Romance d'A Pedra do Reino* (1971), *O Rei Degolado* (1977) e o *Romance de Dom Pantero* (2017) – este último publicado postumamente. Este itinerário analítico foi conduzido num diálogo com as proposições, dentre outros, de Paul Ricoeur (1994, 1997), Michel Foucault (2009) e Roland Barthes (2004).

Palavras-chave: Ariano Suassuna; História Intelectual; Literatura.

ABSTRACT:

MARTINS, Jossefrania Vieira. **Pelejas de um sonho de escritura: um olhar sobre a história intelectual de Ariano Suassuna à luz de seu romance**. 2020. 271p Tese (Doutorado em História). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Departamento de História, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2020.

This research problematizes the intellectual history of the writer Ariano Suassuna from his literary production (1927-2014). The writer, who was born in the Brazilian state of Paraíba, is best known for his work as a playwright, especially the play *Auto da Compadecida*. Suassuna acted in different fields. He was a professor, director of the extension department of UFPE (Pernambuco Federal University) where the Armorial Movement germinated; he also held political positions related to the cultural portfolio in both town hall of Recife and Pernambuco State, disseminated his historical-cultural conceptions in the itinerant project of lecture shows, wrote columns for different regional and national newspapers, among other activities. This ensured him not only visibility but also the legitimation of a given discursive authority on some themes and issues, including mainly popular culture. Considering the interdisciplinary relations between history and literature, in the light, specifically, of the contributions and theoretical-methodological provocations of literary criticism to the field of intellectual history, post *linguistic turn*, we start from the perspective that author and work are built alongside. In this sense, we seek to analyze Suassuna's novel problematizing his approaches and distances in relation to the whole of his work and the intellectual position he forged for himself. His novels *Romance d'A Pedra do Reino* (1971), *O Rei Degolado* (1977), and *Romance de Dom Pantero* (2017) - the latter published posthumously - are the problem source for this research. This analytical itinerary was conducted in a dialogue with the propositions, among others, of Paul Ricoeur (1994, 1997), Michel Foucault (2009) and Roland Barthes (2004).

Keywords: Ariano Suassuna; Intellectual history; Literature.

SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I:	
1. ARIANO, UM SERTANEJO? OS SUASSUNAS E O SERTÃO	31
1.1 Sobre espaços, histórias e sertões	31
1.2 Sertão em cena nordestina	35
1.3 Ariano, um erudito popular?	39
1.4 Um berço patriarcal e aristocrático	41
1.5 O patriarca na política, qual sertão no poder?	45
1.6 A Aliança Liberal e a Revolta de Princesa	52
1.7 O poder entre a honra e o sacrifício	54
1.8 O “complô” e o destino do patriarca	59
1.9 Os Suassunas e a carta-testamento	63
1.10 Memórias, sertão, família e patriarca	67
CAPÍTULO II:	
2. UM SERTÃO-REINO ARMORIAL NUM “SONHO DE ESCRITURA”: AVENTURAS DE ARIANO SUASSUNA ROMANCISTA	73
2.1 Ser Suassuna, ser alguém	73
2.2 UFPE, teatro e cultura popular	76
2.3 Cultura, identidade nacional e política	80
2.4 Movimento Armorial e suas inspirações	86
2.5 Experimentações, diálogos e disputas	89
2.6 A cultura popular no âmbito da arte armorial	94
2.7 Geografia armorial, tradição e região	96
2.8 Ariano romancista, uma nova estreia	100
2.9 O Romance d’A Pedra do Reino	106
2.10 Genealogia e sertão-reino	109
2.11 Encantamento poético de um sertão-reino	115
2.12 Um sertão-reino castanho	118
2.13 Um sertão-reino armorial-aristocrático	121
CAPÍTULO III:	
3. O “SONHO DE ESCRITURA” EM PERIGO: O ROMANCE O REI DEGOLADO	126
3.1 A “missão” armorial em questão	126
3.2 O <i>sonho de escritura</i> em trilogia	138
3.3 O Rei Degolado – Ao Sol da Onça Caetana	144
3.4 A história dramatizada?	148
3.5 Tons e sobretons armoriais	158
3.6 O enigma poético da morte	166
3.7 A morte armorial sertaneja	169
3.8 Do épico ao memorial?	173
3.9 O Rei Degolado - As infâncias de Quaderna	175
3.10 Um romance para o esquecimento?	179

CAPÍTULO IV:	
4. O SONHO EM (RE)ESCRITURA: DOM PANTERO E A <i>ILUMIARA</i>	186
4.1 Desencantamento	186
4.2 A Despedida	193
4.3 Ínterim	202
4.4 O retorno	205
4.5 Imortal	214
4.6 Outra vez secretário	218
4.7 Em tela(s)	225
4.8 O romance prometido	229
4.9 <i>A Ilumiara</i> e o encantamento	235
4.10 O Jumento Sedutor	240
4.11 O Palhaço Tetrafônico	246
CONSIDERAÇÕES FINAIS	252
REFERÊNCIAS	261
Jornais	274

INTRODUÇÃO:

As páginas que se seguem abordam a história intelectual de Ariano Suassuna à luz de seus romances. Paraibano radicado em Recife/PE, o referido escritor construiu uma carreira exitosa nos vários campos em que atuou, muito embora tenha alcançado visibilidade inicial como dramaturgo ainda na década de 1950 por meio de sua peça teatral mais famosa, o *Auto da Compadecida*. Desde então e mesmo após o seu falecimento, em 2014, a obra suassuniana permanece sendo consumida e celebrada, seja na Literatura, no legado do Movimento Armorial que ele concebeu e promoveu, nas políticas de cultura que empreendeu através dos cargos políticos que ocupou, seja nas famosas aulas-espetáculos que ministrou até o final da vida.

Em função disso, a percepção do contínuo interesse no discurso de Suassuna foi, a princípio, uma questão norteadora para o desenvolvimento dessa pesquisa. Alguns questionamentos se sobressaíam, tais como: qual a natureza do seu discurso? Do que e como fala? O que legitima e/ou deslegitima? Quais reflexões ele suscita? Como aconteceu com boa parte de uma geração de brasileiros, o meu primeiro contato com o universo suassuniano deu-se por meio da adaptação do *Auto da Compadecida* para a televisão, no formato de minissérie exibida pela Rede Globo em 1999. Posteriormente, esta mesma obra esteve entre os livros de literatura indicados para o vestibular que prestei na UFRN em 2003. Àquela altura, o que chamava a minha atenção era a comicidade da história e o fato de se passar no Nordeste, considerando, pois, a minha condição de nordestina.

Anos depois, já cursando a graduação em História, participei de um projeto de iniciação científica intitulado *Poéticas Sebastianistas: entre o nacionalismo português e a cultura popular brasileira*¹, no qual tive a oportunidade de conhecer outra célebre obra de Suassuna: o *Romance d'A Pedra do Reino e do Príncipe do Sangue do Vai-e-volta*. Tempos depois, durante o mestrado, eu pesquisei a concepção de sertão presente nesse romance. O resultado foi a dissertação *O Reino Encantado do Sertão: uma crítica da produção e do fechamento da representação do sertão no romance de Ariano Suassuna*, concluída em 2011.²

Para a investigação do sertão em seu discurso foi necessário entrar em contato com aspectos da trajetória intelectual de Ariano, sobretudo a formulação de suas principais ideias

¹ Sob a orientação do Prof. Dr. Joel Carlos de Souza Andrade, DHC-CERES-UFRN e financiado pela Pró-Reitoria de Pesquisa (PROPESQ) entre 2005/2006.

² Sob a orientação do Prof. Renato Amado Peixoto, no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGH-UFRN), cuja área de concentração é “História e Espaços”.

sobre região, cultura e identidade. Para isso, tive como inspiração inicial *A Invenção do Nordeste e outras artes* - estudo fundamental construído pelo professor Durval Muniz de Albuquerque Júnior - e problematizei a ideia de sertão proposta por Ariano no sentido de sua conexão ao ideal de identidade regional ancorado na tradição.

Um dos principais alicerces da concepção cultural de Suassuna era a literatura de cordel, na qual enxergava a reminiscência, via tradição oral, do imaginário medieval ibérico composto por elementos fantásticos e míticos das novelas de cavalaria que havia continuado e perdurado no Brasil, mais precisamente no sertão do Nordeste. Nesse sentido, o *Romance d'A Pedra do Reino* era a expressão da fusão erudito-popular que Ariano Suassuna buscou representar ao longo de sua trajetória intelectual. As metáforas nobiliárquicas ibéricas através das quais revestiu o sertão do Brasil eram, segundo ele, estratégias para descortinar a universalidade cultural que supostamente resistiam aqui.

A questão é que, mesmo afirmando-se nacionalista, crítico ferrenho da globalização cultural e do neoliberalismo político-econômico, ou seja, contra movimentos que segundo ele “fragilizariam” as fronteiras da identidade e cultura nacionais, denunciando os perigos do etnocentrismo estadunidense ao Brasil, Ariano não chegou a propor um caminho necessariamente anticolonialista. No final das contas, conforme demonstrei já em minha dissertação de mestrado, a sua leitura reverberava numa visão eurocêntrica disfarçada na universalidade que atribuía à cultura brasileira. Isso porque esta condição universal era justificada pela capacidade do sertão do Nordeste resguardar e cultivar as “mais profundas raízes e tradições culturais” repassadas e apreendidas pelo contato dos nativos com os conquistadores europeus, mais precisamente ibéricos.

Seu argumento era sustentado na concepção armorial compreendida como discurso e ação realizados pela “fusão dos contrários”. A visão armorial seria, portanto esta ideia de mistura de elementos distintos que sintetizados resultavam numa cultura híbrida, cuja tendência era “harmonizadora”. No sentido étnico-racial, isso estaria espelhado na fusão de europeus, africanos e indígenas, que originou a cultura brasileira, e, conseqüentemente, delimitou a identidade nacional. Com base na influência que teve de outros intelectuais como Sílvio Romero e Euclides da Cunha, Suassuna defendia a ideia de uma miscigenação não somente racial, mas, sobretudo “cultural” cuja imagem era sintetizada no conceito interpretativo que ele propôs: *ser castanho*.

A questão, porém, é que na formulação armorial é predominante o viés europeu com o estabelecimento de uma conexão espaço-temporal entre o sertão do Nordeste e a Ibéria

Medieval ilustrada na utilização de metáforas nobiliárquicas. No Movimento Armorial, a fonte popular funciona como a via que permite o acesso a essas referências europeias, a partir das quais se orientariam as experimentações dos artistas nas diferentes linguagens, desde a música, a dança, até a própria literatura. Para Suassuna, o *popular* do sertão do Nordeste do Brasil possuía íntima relação com um conjunto de tradições populares originárias da Península Ibérica na transição de mentalidade do Medievo para o Renascimento. Isso faria do sertão, em sua visão, um reduto de tradições na construção de uma narrativa que pretendia delimitar a autenticidade nacional.

A estes elementos soma-se outro demasiado problemático: o *lugar social*³ a partir do qual Ariano elaborou a sua visão de mundo. Identificado e celebrado como “defensor” da cultura brasileira e da cultura popular, a sua origem social foi, por vezes, confundida com o seu discurso. Falando “do” e “pelo” povo, não foram poucas as ocasiões nas quais foi definido como “homem do povo” e de “origem popular”. Suassuna, porém, era oriundo das elites paraibanas, seu pai foi governador da Paraíba, ligado às forças políticas coronelistas características da chamada “República Velha”. E mesmo após a morte do patriarca, ele e sua família mantiveram-se na esfera dos privilegiados, continuando os estudos e mantendo um padrão socioeconômico estável.

No entanto, as condições nas quais se deu a morte de seu pai – um assassinato por motivação política no contexto pré-revolucionário de 1930 – fomentaram em Ariano o sentimento de injustiça. Por conseguinte, o primeiro fato a se considerar no processo de desconstrução de seu discurso é a perspectiva que ele tinha sobre si e sobre a esfera social da qual era oriundo – identificado como “atrasado”. Suassuna nutria um sentimento de injustiça e viu o pedaço do mundo com o qual se identificava ser preterido pelo discurso de modernidade.

Nesse sentido, ele buscou fazer de sua obra uma resposta – ou teria sido uma “negação”? – ao “novo mundo”, às novas relações e aos padrões socioculturais então valorizados. A sua inspiração foi sempre o seu pai, pois queria que a obra refletisse o seu legado, ou seja, tudo que aquela figura representava para Ariano e também aquilo que podia representar para o povo brasileiro: um novo entendimento da cultura e identidade nacional com o olhar voltado às tradições. Por isso, para Ariano o futuro tinha a imagem de um

³ Como destacou Michel de Certeau (2002), uma das considerações fundamentais para a *operação historiográfica* é problematizar o lugar do qual parte o discurso, o que pode descortinar aspectos ideológicos e a intencionalidade que permeia os saberes, sua difusão e seu consumo.

passado acessado pela tradição e ilustrado em seu apreço pelo patriarcado rural nos sertões de tensões “harmonizadas”.

Obviamente essa perspectiva gerou questionamentos; afinal, ele teria sido um denunciador de injustiças sociais ou um escamoteador das mesmas? Ariano Suassuna foi um intelectual revolucionário ou reacionário? Observando, pois, que suas ideias continuam a ser disponibilizadas, compartilhadas e consumidas e que estes questionamentos em torno de seu discurso e obra perturbaram o próprio escritor ao longo de sua vida, optei por neste trabalho de doutorado oportunizar uma conversação entre Ariano, seu texto e as leituras no seu e em nosso tempo.

De sua vasta obra, defini o gênero romance como recorte principal para, a partir do mesmo, estabelecer conexões com outros gêneros e experiências que o escritor produziu e vivenciou. Entretanto, cabe lembrar que nesta categoria dos romances de Ariano Suassuna estão, além do *Romance d’A Pedra do Reino* (1971), outros dois: um menos conhecido *O Rei Degolado* (1975-1977) que é, em tese, a continuação do primeiro e o último *Romance de Dom Pantero* (2017) publicado postumamente e que foi aguardado como conclusão dos anteriores. Apesar disso, na prática, é uma nova história escrita na perspectiva de uma autobiografia romanceada na qual são revisitados não somente fatos marcantes da biografia do autor, como também momentos e experiências importantes de sua história intelectual.

Entre um romance e outro, ocorreram projetos literários, políticas e movimentos culturais, entrevistas e colunas em jornais, aulas, adaptações audiovisuais, reescrituras, revisionismos, incertezas. A opinião de Suassuna sobre diferentes temas era exacerbadamente requisitada, até que veio o silêncio – pausa na carreira – “anunciado” é verdade, mas existente. Não obstante, podemos entender tal silêncio como um sintoma da construção concomitante entre autor e obra, da liberdade a qual a leitura e a interpretação expõem o texto, da instabilidade do controle idealizado na *função-autor*. (FOUCAULT, 2009).

Dessa forma, o estudo de história intelectual, cujo objeto é a literatura, faz-nos refletir sobre temas e problemas como a complexa relação entre autoria e discurso que na tradição da crítica literária definiu o sentido do texto espelhado na intenção do autor. Por outro lado, nota-se uma tendência de abordagem pautada no entrecruzamento texto/contexto, quase sempre restringindo a literatura a um arquivo que espelha o passado. Nesse sentido, ao convergir teórico-metodologicamente dois polos – a história intelectual e a interdisciplinaridade entre História e Literatura – essa pesquisa enfrenta o íngreme percurso que conduz à

problematização da autoria reconhecendo as aporias impostas por sua “morte” postulada com a *virada linguística*.⁴

Diante disso, compreende-se que a *morte do autor*⁵ representa uma provocação não somente para a crítica literária, mas também para a historiografia. A noção clássica de autor como sujeito centrado, universal e autoconsciente herdada pela modernidade passou a ser questionada. Para Foucault (2009) o limite entre o sujeito empírico e o autor está situado no que denominou de *função-autor* e que consiste no instrumento através do qual os discursos tornam-se localizáveis e identificáveis na sociedade. Com isso Foucault pretendia chamar atenção para as relações de poder que administram o funcionamento e a circulação desses discursos, tornando-os possíveis ou não. No que concerne à literatura, a *função-autor* refere-se ao estatuto conferido ao texto literário, cuja autoridade pode variar historicamente.

Desse modo, a “morte do autor” implica reconhecer que a escrita seria um espaço de despersonalização da autoria e não necessariamente de sua “iluminação”. De acordo com Barthes (2004), a exclusividade do sentido do texto na figura do autor é uma ilusão, pois ambos se constroem concomitantemente. Ainda segundo ele, a concepção de um “autor”, empírico e biográfico, tende a limitar o texto dotando-o de um único significado. Tais observações nos levam a indagar: quais seriam, então, as possibilidades da pesquisa no campo da história intelectual, considerando esta premissa da presença-ausência do autor?

A saída, em nossa visão, é a perspectiva da desconstrução do texto cuja execução exige entender as categorias de autor e obra como sendo relacionais, não autossuficientes e tampouco únicas. O caminho que a virada linguística apontou tanto para a crítica literária quanto para a historiografia foi a leitura compreendida enquanto uma ação que pluraliza os sentidos de um texto, libertando-o do significado único atribuído pelo autor. Ao abordar um texto de maneira relacional, levando em conta a ação recriadora da leitura, o historiador caminha para a relativização do autor, identificando tanto as convergências quanto os embates interpretativos. Assim, um texto é sempre um espaço de tensões e relações de poder que desnudam rupturas e continuidades de sentido, apropriação, difusão, consumo.

⁴ Chama-se “virada linguística” também conhecida como “giro linguístico” e “linguistic turn” o redirecionamento da Filosofia no decorrer do século XX. Este movimento demarcou um processo de descentralização do sujeito como problema filosófico principal buscando identificar e refletir sobre as relações entre a produção do conhecimento e a linguagem. Assim, os limites de alguns paradigmas foram revisitados, tais como a verdade, o discurso, a universalidade da categoria de sujeito, dentre outros. Esse mergulho na linguagem como campo essencial para entender a produção de significações avançou seus territórios até às ciências humanas, contribuindo significativamente para a reflexão sobre elaboração da inteligibilidade de tudo que existe: o tempo, o espaço, a cultura, a sociedade. Desde então, a filosofia da linguagem contribuiu significativamente para campos como a análise do discurso, nos quais se destacam as proposições de Michel Foucault, Jacques Derrida, Roland Barthes e tantos outros.

⁵ Nos termos formulados por Roland Barthes em *A Morte do Autor* e por Michel Foucault em *O que é um autor?*

Mas quanto à leitura, ela faz o autor desaparecer ou voltar a aparecer? A princípio podemos afirmar que, apesar de uma tradição pautada no autor como princípio do texto, através da leitura, o sentido do mesmo será sempre diverso, mas nunca restaurado. Quanto ao autor, ele é também um intérprete do texto que ao escrever despossui. Segundo Dominick LaCapra (2013), quando direcionado à pesquisa histórica, este conjunto de questionamentos suscita a instabilidade do sentido e a perspectiva da intertextualidade como espaço de compreensão de sua polifonia. Mas ele também ressalta que quando essa busca pelo sentido não se localiza no autor tende a ser rastreada no contexto, sendo este um método ainda bastante usual na pesquisa histórica quando se trata da literatura.

Todavia, se o autor não deve ser entendido como anterior ao texto, o contexto também não deve sê-lo. Em consequência disso, como o historiador poderá superar esse domínio do contexto em relação ao texto? É verdade que, pensados no âmbito da História, os textos são documentos. Por isso, para LaCapra (2013), os mesmos exigem abordagens mais críticas e distanciadas do simplismo empírico de um “modelo documental objetivista”. Ele lembra que a ampliação dos campos e das fontes da pesquisa histórica precisa estar acompanhada de um novo tratamento narrativo e de uma análise discursiva diferente, pois as fontes não são somente registros a serem identificados, catalogados e descritos pelo historiador.

Quanto ao que define como “textos significativos”, LaCapra (2013, p. 114) observa que os historiadores raramente os veem “como eventos importantes em si que apresentam problemas complexos de interpretação e têm relações intrincadas com outros eventos e vários outros contextos pertinentes”. Por isso, mais do que descrevê-los o historiador precisa, sobretudo, interrogá-los. Diante disso, uma estratégia possível seria expor o texto a uma abordagem metodológica retórica, pois a mesma o impeliria a um diálogo temporal evidenciando as múltiplas vozes que o habitam e as leituras dele possíveis. Nesse sentido, Pomian (2003) nos lembra que os documentos pertencem sempre a dois tempos: o passado ao qual remetem e o presente onde se conservam. Logo, reduzir o texto ao simples reflexo de um contexto geralmente associado a uma história factual é retirar-lhe de sua própria potência histórica, ou seja, de sua condição de transeunte temporal. Além do que, como destacou David Halan (2014, p. 35):

[...] antes que os historiadores possam colocar um texto em seu contexto putativo, eles devem (re)constituir este contexto – o que é em si mesmo um ato poético – e então interpretá-lo, do mesmo modo como se ele próprio fosse um texto. Em outros termos, nós não podemos conhecer um “contexto” que não tenha sido já textualizado.

Quando se trata da Literatura, esta questão torna-se ainda mais evidente, por isso é preciso superar aquela visão empirista de buscar no texto literário a história factual refletida, pois a questão da referência possui limites claros na relação linguagem/mundo⁶. Deve-se ter em vista que o movimento da linguagem é demarcado por relações de poder que desvelam a intencionalidade da produção discursiva sobre o mundo. A conceituação, idealização e legitimação dos discursos do mundo e a própria invenção do real como uma categoria possível são construções operadas através da linguagem e não meramente refletidas por ela. Torna-se necessário, pois, reconhecer que o próprio discurso do historiador expressa sempre uma versão interpretativa e não totalizante e refletida dos acontecimentos. Nunca teremos a totalidade da experiência materializada em um relato, pois as fontes que acessamos são lacunares e não complementam todos os sentidos do vivido.

Conforme salienta David Halan (2014), dentre as consequências da virada linguística para a História, destaca-se o “retorno da literatura” e com ele os novos caminhos teórico-metodológicos apontados pela crítica literária. Por sua vez, dos campos da História, talvez aquele que mais seja afetado por este novo horizonte para os estudos da linguagem é a história intelectual. Definindo-a como “disciplina responsável por manter viva nossa memória cultural e nossas tradições intelectuais”, Halan (2014, p. 17) problematiza as relativizações em torno da autoria salientando as aberturas e resistências dos historiadores para com as mesmas. Isso posto, sugere como alternativa “uma abordagem que abandonasse a tentativa de recuperar a intenção do autor, que fosse comparativa e não que dissesse respeito não à busca das origens textuais, mas à recolocação de textos históricos” (HALAN, 2014, p. 51).

Esta “recolocação de textos históricos” se aproxima de uma abordagem retórica dos textos conforme proposto por LaCapra (2013) e do entendimento de que estes, enquanto documentos, possuem uma dupla inscrição temporal, flutuando entre passado e presente, consoante exposto por Pomian (2003). Sendo assim, “recolocar os textos” significa lê-los e interpretá-los em diálogo com o nosso tempo, o que torna necessário entendê-los no sentido de sua influência, ou seja, considerando que são as interpretações deles feitas que os tornam possíveis e vivos.

Nesse sentido, os textos que interessam à história intelectual são aqueles através dos quais possa se estabelecer uma conversação, mas nos termos propostos por Paul Ricoeur (1997), ou seja: onde o *mundo do texto* pode se aproximar ou se distanciar do *mundo do*

⁶ Nesse sentido, a compreensão dos limites da verdade é essencial ao exercício historiográfico, pois como destaca Frank Ankersmit (2012), este deve ser entendido como produtor de representações, estas por sua vez consistem sempre em *aspectos* e não em reflexos totalizantes.

leitor. Esse movimento é guiado pela leitura, a qual é a chave que abre o texto para a conversação através da ação de um *leitor desconfiado*. Este, no caso da história intelectual, pode ser o próprio historiador que a partir de uma *leitura reflexionante* ousa interrogar o autor, a obra e o discurso tornando-se seu intérprete. Considerando essas premissas, esta pesquisa objetivou o desafio de realizar uma *leitura reflexionante* do romance de Ariano Suassuna e orientada por uma *leitora desconfiada* tentou “realocar” o texto suassuniano considerando suas múltiplas vozes e implicações. Esta, porém não foi uma tarefa simples diante da natureza política das leituras e interpretações de sua obra.

Há inúmeros estudos sobre a obra suassuniana, que a compreendem desde a literatura – poesia, teatro, romance –, suas adaptações audiovisuais, o Movimento Armorial até as aulas-espetáculos. Esses trabalhos foram e são desenvolvidos em diferentes áreas de conhecimento, nas ciências humanas de modo geral, mas também na comunicação e nas artes – plásticas, cênicas, musicais –, a maior parte concentrada na área de Letras. Muito em função da popularidade alcançada pelo *Auto da Compadecida*, o teatro de Suassuna é o maior alvo das pesquisas, suscitando as mais diversas problemáticas.

No que se refere ao romance, há uma quantidade considerável de estudos que variam entre graduação, mestrado e doutorado, alguns dos quais resultaram em livros publicados. Todavia, um balanço dessas produções demonstra que elas basicamente privilegiam o *Romance d’A Pedra do Reino*, sendo ainda pouquíssimas aquelas que se destinam especificamente a *O Rei Degolado*. Quanto ao último deles, o *Romance de Dom Pantero*, tendo sido publicado há pouco menos de dois anos – ou seja, muito recentemente – ainda despertará maior atenção dos interessados na obra de Ariano Suassuna⁷. Para tanto, quais perspectivas lançadas por essa fortuna crítica são predominantes? E quais aproximações e distanciamentos esta pesquisa estabelece com a mesma? Na impossibilidade de detalhar todos eles no espaço dessas páginas, elencamos abaixo alguns trabalhos para introduzirmos uma conversa sobre a obra suassuniana.

Um dos primeiros trabalhos foi o de Elisabeth Marinheiro (1977)⁸ que, inclusive, compôs a banca examinadora da tese de livre-docência de Suassuna defendida em 1976⁹. O seu estudo analisou a presença de fontes populares e eruditas no *Romance d’A Pedra do Reino*

⁷ O único trabalho que conseguimos mapear sobre o *Romance de Dom Pantero* foi o artigo *Em nome do Pai, a Ilumiara* contra a cruel Moça Caetana de Marcos Paulo Torres Pereira, publicado em livro em 2017. Apesar disso, a problemática do artigo é centrada na morte e o romance em questão é mais citado do que propriamente analisado.

⁸ MARINHEIRO, Elisabeth. A intertextualidade das formas simples (aplicada ao *Romance d’A Pedra do Reino*). Rio de Janeiro: Olímpica, 1977.

⁹ Intitulada *A Onça Caetana e a Ilha Brasil*.

inspirado nas noções bakhtinianas de carnavalização, paródia e alegoria. Marinheiro concluiu que o uso dessas fontes populares por Suassuna se deu a partir da intertextualidade.

Ainda para essa estudiosa, o romance suassuniano “quebra padrões literários”¹⁰ ao estabelecer um entrecruzamento das *formas simples* (populares) com as *formas literárias* (eruditas), num exercício de fusão, portanto tipicamente armorial. Nesse sentido, outra estudiosa, Guaraciaba Micheletti (2007), entende que essas formas estão no romance sob a perspectiva de uma confluência que se opera via memória¹¹.

Voltando a Marinheiro (1977), ela defendeu também que o privilégio dado por Suassuna à fonte popular se dava por sua “identificação” e não por “simpatia”. Entretanto, ponderamos que essa ideia de “identificação” precisa ser entendida como construída, engenhosamente inventada e legitimada, situada na esfera das estratégias de validação de seu discurso.

Contemporâneas às de Marinheiro (1977), as análises de Rudolf Lind (1977, 1980), adaptador do *Romance d’A Pedra do Reino* para o alemão, também destacam o uso da fonte popular na referida obra, enfatizando o tratamento dado a ela ao ser apropriada pela linguagem erudita do texto suassuniano. Sobre as citações de obras literárias, o estudioso ressaltava a predominância de textos e autores que chamava de “pré-mordernistas”¹², fator que corroborava o contexto cultural que Ariano pretendia valorizar. O mesmo ocorre com as citações que, eruditas ou populares, são redimensionadas para a narrativa a serviço do discurso de Quaderna/Suassuna pautado na lógica de “harmonização das contradições”, ou seja, efetuando a própria dinâmica armorial. Outro ponto assinalado por Lind foi a questão autobiográfica presente no romance.

A esse respeito, o trabalho de Sônia Lúcia Ramalho de Farias (2006)¹³ salientou que a demanda do personagem Quaderna e a demanda do próprio romance se confundem no interior do discurso suassuniano. Tais demandas encontram-se situadas em três níveis: mítico-messiânica, política – com ênfase na *Guerra de Princesa* – e pessoal. Esta última relacionada à questão das marcas que a perda do pai legou a Ariano. Para Farias (2009) a ideologia

¹⁰ Tal perspectiva permanece vigente em alguns trabalhos mais recentes, tais como os de Idelle Santos (1999), Christiane Szesz (2007), Eguimar Vogado (2008), Juliana Maioli (2008) dentre outros.

¹¹ MICHELETTI, Guaraciaba. (org.) Discurso e Memória em Ariano Suassuna. São Paulo: Paulistana, 2007.

¹² Dentre esses autores anteriores ao Modernismo citados por Quaderna no romance podemos destacar: José de Alencar, Nuno Marques Pereira, Gonçalves Dias, Antônio Attico de Souza Leite, Ademar Vidal, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac, Álvares de Azevedo, Augusto dos Anjos, Leandro Gomes de Barros, Gustavo Barroso, Homero, Rui Barbosa, Antônio Vieira, Miguel de Cervantes e Machado de Assis.

¹³ FARIAS, Sônia Lúcia R. O Sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2006.

presente no romance desnuda-se em seu comprometimento com o culto à memória de ordem coronelística na qual seu pai atuou e da qual sua família é oriunda.

Outro aspecto dessa ideologia é, segundo a referida autora, a conexão do sertão do Nordeste com o Medieval¹⁴, entendida como resposta ao processo industrial e de urbanização no Brasil e a descaracterização cultural que teria promovido aqui. Nesse sentido, para Farias (2006) o elemento medieval no *Romance d'A Pedra do Reino* estaria a serviço do posicionamento do sertão na esfera da dicotomia rural *versus* urbano, ao projetá-lo privilegiando uma sociedade patriarcal e pré-capitalista.

Tal dicotomia perpassa os diferentes campos da obra suassuniana e está intimamente relacionada à visão de cultura que ele defendia e que procurou expressar em sua literatura, no Movimento Armorial e nas aulas-espetáculos. Um dos estudos mais interessantes a esse respeito é o de Eduardo Dimitrov (2006)¹⁵, o qual analisou como a questão biográfica, sobretudo envolvendo a figura do pai, inspirou o teatro de Ariano no sentido do enfoque em histórias e relações vivenciadas no sertão rural. Segundo o autor, as memórias familiares atuaram de modo decisivo na construção da visão de mundo de Suassuna, sugerindo que sua obra remete à tentativa de valorizar o contexto histórico-cultural do qual o pai era representante. Idealizado no âmbito rural, o sertão de Ariano é uma arena de binarismos múltiplos: do céu ao inferno, da justiça e da injustiça. Neste sertão, ele efetua uma transfiguração poética de seu pai.

No âmbito da fortuna crítica sobre Suassuna, Dimitrov é aquele que mais se aproxima do perfil de *leitor desconfiado* ao empreender quase uma batalha com o roteiro (auto)biográfico que o próprio Ariano impôs sobre si mesmo ao longo da vida. Problematizar a relação entre a obra suassuniana e a figura quase onipresente do pai do autor nela é uma tarefa complexa, mas necessária. A história de sua família, entendida por ele como uma “Grande Tragédia Sertaneja”, serviu-lhe de inspiração, mas foi também tomada como parâmetro para sintetizar a própria história do país. Entendido como um dos intérpretes do Brasil¹⁶, ele se colocava na arena do debate com um discurso parcial que apresentava lacunas.

¹⁴ É importante salientar que esta questão da referência medieval que Suassuna confere ao sertão não se restringe ao romance. Lígia Vassalo em seu trabalho *O Sertão Medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna* (1993) investigou as matrizes europeias das fontes populares oriundas do sertão utilizadas por Suassuna em suas peças teatrais, demonstrando a ocorrências das formas e temas medievais, como a comédia, a religião, a farsa, a ideia de herança, os valores como a honra dentre outros.

¹⁵ DIMITROV, Eduardo. O Brasil dos espertos: uma análise da construção social de Ariano Suassuna como “criador e criatura”. Dissertação de Mestrado. São Paulo/SP: Universidade de São Paulo, 2006. Tal estudo resultou numa edição em livro, homônima, publicada em 2011 pela editora Alameda.

¹⁶ Argumento que pondera a tendência generalizante do discurso suassuniano utilizado pela estudiosa Bete Rabetti (2008).

Segundo Dimitrov (2006), ao partir de sua história familiar para abordar a crise do patriarcado rural na Paraíba e no Brasil, Ariano acabou por tecer uma visão romantizada e dramatizada da história e da cultura brasileira.

Esta perspectiva também orientou a concepção do Movimento Armorial. Sobre o mesmo gostaríamos de destacar dois trabalhos indispensáveis àqueles que pretendem se iniciar nos estudos sobre Ariano Suassuna e sua obra, são eles: o de Maria Thereza Didier Moraes (2000)¹⁷ e o de Idelette Santos (1999)¹⁸. A primeira buscou problematizar a fomentação da ideia armorial no âmbito do debate sobre cultura e identidade nacional nos anos da Ditadura Militar no Brasil. Ao se colocar em meio ao binarismo tradição *versus* modernidade, a crítica armorial era destinada “à sociedade industrial e à arte industrializada tem como pressuposto a preservação da identidade cultural do país”. (MORAES, 2000, p. 52).

Outra questão problemática era a abordagem do popular feita pela arte armorial nos termos propostos por Suassuna. Esta arte se pretendia, antes de tudo, como erudita, feita por eruditos e quase sempre visando um público igualmente erudito. Por outro lado, a arte popular ocupava o lugar de fonte, de matéria-prima, seus artistas teriam o papel de preservar as formas e os temas. Logo, tanto o folheto quanto o cantador, por exemplo, eram concebidos como documentos “vivos”.

Responsável pela versão do *Romance d’A Pedra do Reino* para o francês, a francesa Idelette Santos (1999) dedicou-se a apresentar o papel fundamental de Ariano Suassuna na formulação da concepção e do Movimento Armorial. Ela destacava a busca pela infância obsessiva como via de acesso à cultura popular por parte dos artistas armoriais, numa clara tentativa de justificar a perspectiva de Suassuna. Para Santos (1999), o Movimento Armorial teria representado uma tentativa de renovação da cultura brasileira pautada na visão original de Ariano.

Percebe-se que muitos estudiosos da obra de Suassuna, ao habitarem uma “zona de influência” do próprio autor, fizeram de seus trabalhos espaços de justificativa das concepções do mesmo. Muitos foram próximos e até trabalharam com Ariano, como foi o caso de Carlos Newton Júnior¹⁹, um dos poucos estudiosos de sua poesia, mas também um dos principais conhecedores do conjunto de sua obra. Newton Júnior (1999) se aproxima de outra estudiosa,

¹⁷ MORAES, Maria Thereza Didier. *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000.

¹⁸ SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda de poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1999.

¹⁹ Newton Júnior foi secretário pessoal de Suassuna, alguém da confiança do autor a ponto de ser responsável pela digitação do *Romance de Dom Pantero*, tornando-o, assim, um dos principais conhecedores do processo de construção desse livro póstumo.

Maria Aparecida Nogueira (2002), quando o assunto é a orfandade paterna de Ariano; ambos tratam-na numa perspectiva “simbólica”, enfatizando um caráter “poético”, quase idílico, sem se aprofundar em como esse fato se relacionou a determinadas escolhas em sua obra e a aspectos fundamentais de seu discurso. Para Marcos Pereira (2017), esse tema da morte do pai é um impulsionador de sentido e não apenas uma homenagem ao mesmo por parte do filho.

Está claro que a orfandade paterna foi um dos elementos a partir dos quais se articulou a sua visão de mundo suassuniana. Mas João Suassuna não está na obra do filho apenas como um “homenageado”, pois também funciona como um “marcador de sentido”, um campo argumentativo a partir do qual o filho justifica suas ideias e ações. Tornou-se uma base sentimental tanto quanto ideológica.

Apesar deste e de outros eventos marcantes de sua vida terem se constituído como elementos presentes nas análises acerca de sua obra, não encontramos trabalhos acadêmicos sobre Suassuna no campo das biografias. As tentativas mais próximas disso são os livros de Juliana Lins e Adriana Victor (2007)²⁰ e de Bráulio Tavares (2007)²¹. Ambos foram publicados no âmbito das comemorações pelo aniversário de 80 anos de Ariano e trazem algumas informações sistematizadas sobre sua vida e sua obra. Além disso, foram escritos por pessoas próximas ao autor, o que resulta numa leitura muitas vezes complacente, compreensiva e pouco questionadora.

Ainda nessa atmosfera (auto)biográfica, há pouquíssimos trabalhos dedicados a *O Rei Degolado*. Não que este romance não apareça nas análises com enfoque em outras obras, mas são raras as pesquisas especificamente sobre o mesmo, das quais destacamos as dissertações de mestrado de Evelin Pereira (2007)²² e Lucimara Andrade (2011)²³. A primeira considera que a obra de Suassuna é mais que um projeto literário, trata-se de um “projeto de vida” e aborda *O Rei Degolado* observando a intertextualidade de sua trama com os romances carolíngios no que concerne aos valores. A segunda discute uma parte d’*O Rei Degolado*

²⁰ LINS, Juliana; VICTOR, Adriana Victor. Ariano Suassuna: um perfil biográfico. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2007.

²¹ TAVARES, Bráulio. ABC de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007. Tavares, inclusive colaborou com Suassuna na adaptação do *Romance d’A Pedra do Reino* para a televisão e mais recentemente foi responsável pela escritura de um espetáculo musical de caráter biográfica sobre a vida e obra de Suassuna chamado *Suassuna - O Auto do Reino do Sol* dirigido por Luiz Carlos Vasconcelos (2017).

²² PEREIRA, Evelin Guedes. O rouco e castanho cantar de Ariano Suassuna: O rei degolado nas caatingas do sertão ao sol da Onça Caetana, Uma proposta de leitura dos valores carolíngios. 206 f. Dissertação [Mestrado]. Mestrado em Estudos Românicos. Universidade de Lisboa. Faculdade de Letras. Departamento de Estudos Românicos, 2007.

²³ ANDRADE, Lucimara. De Reis, de Circo e de Pedra: O Sonho ou as Memórias das Infâncias do Menino Quaderna. Dissertação [Mestrado] Mestrado em Letras. Universidade Federal de São João Del Rei. 2011.

publicada somente no *Diário de Pernambuco* e ainda inédita em livro, as chamadas *Infâncias de Quaderna* compreendendo-as numa perspectiva memorialista.

As produções de Ariano Suassuna continuam despertando o interesse de pesquisadores, mas poucos são os que trazem novas abordagens. A maioria tende a repetir, com mais ou menos detalhes e informações, as premissas básicas que citamos aqui. Por fim é interessante citar os trabalhos de Ester Suassuna Simões (2016)²⁴, neta de Ariano, que também se dedica a estudar a obra do avô e aponta para os aspectos biográficos com enfoque em temas como a morte e o luto.

Obviamente, estes não são os únicos trabalhos que versam sobre Ariano Suassuna e sua obra, por consequência não são também as suas únicas leituras possíveis. Cabe ressaltar que nem mesmo esta pesquisa pretende tornar-se algo como uma “leitura final da obra suassuniana”. Intencionamos construir uma interpretação revisando novos temas e/ou questões que até já foram discutidas, mas que merecem aprofundamento e reflexão. Para isso, além dos romances de Suassuna e da fortuna crítica sobre os mesmos, optamos por explorar algumas outras fontes que nos ajudassem a problematizar a trajetória intelectual do escritor em questão.

Dentre essas fontes, destacam-se os vários periódicos, sobretudo jornais, que utilizamos nessa pesquisa a partir de três objetivos principais: primeiramente compreender a construção da “vilania” atribuída aos Suassunas ou sua “perseguição” na imprensa no contexto da Revolução de 1930 – argumento demasiadamente usado por Ariano para justificar muitas de suas posições políticas ao longo da vida –, identificar aspectos e informações a respeito do processo de escrita, publicação, divulgação e consumo dos romances estudados, ou seja, a sua historicidade e, por fim, examinar as flutuações do discurso de Suassuna em entrevistas que concedeu a diferentes jornais, assim como as colunas semanais que assinou no *Diário de Pernambuco* onde percebemos sua “inserção” no debate político dos anos 1970 no Brasil, ou seja, em pleno auge da Ditadura Militar. Sem esquecer que um dos romances investigados, *O Rei Degolado*, foi publicado na íntegra no supracitado jornal em formato de folhetins, de modo que a segunda parte, *As infâncias de Quaderna*, só está disponível lá.

O acesso à maior parte dos jornais aqui citados deu-se através do amplo arquivo de periódicos digitalizado da Biblioteca Nacional conhecido como “Hemeroteca Digital”. Disponível gratuitamente na *internet*, o seu acervo é rico e diverso, além de fundamental, no caso dos periódicos, à preservação da memória da imprensa nacional e a um manancial de

²⁴ SIMÕES, Ester Suassuna. A morte, o feminino e o sagrado: uma leitura intersemiótica das iluminogravuras de Ariano Suassuna. Dissertação [Mestrado] Universidade Federal de Pernambuco. 2016.

objetos, temas e métodos para o pesquisador interessado. Para a seleção dos jornais e das publicações utilizamos algumas palavras-chaves como filtros, dentre as quais: João Suassuna, Revolta de Princesa, João Pessoa, João Dantas, Coronel José Pereira, Ariano Suassuna, A Pedra do Reino, Rei Degolado, Quaderna, Movimento Armorial, etc.

A partir disso, conseguimos construir um banco de notícias, informações, reportagens, matérias que tinham a ver com as questões abordadas nessa pesquisa e a partir delas construir os diálogos possíveis entre os romances de Suassuna e seus tempos, estabelecer uma conversação entre os mesmos. Nesses termos, ser a tal *leitora desconfiada* que Ricouer (1997) recomendou requer problematizar a autoria suassuniana lendo o seu texto de modo *reflexionante*. Logo, se Suassuna perseguiu a vida toda a coerência de sua obra, esta pesquisa aqui está para *desconfiar reflexivamente* dela.

Considerando, pois, que toda leitura e toda conversa são formas de viajar, apresentamos agora o nosso itinerário analítico. No *Capítulo I: Ariano, um sertanejo? Os Suassunas e o sertão*, utilizando o sertão como metáfora, incursionamos por alguns aspectos da história familiar de Ariano Suassuna problematizando a identificação construída por e para ele com categorias tais como popular, nordeste, cultura popular e o próprio sertão. É um caminho desconstrucionista que visa preparar o leitor para a compreensão e reflexão em torno da construção da figura pública de Ariano Suassuna, bem como do entendimento de algumas temáticas abordadas por ele ao longo de sua carreira intelectual.

Destacamos também a associação comumente até hoje feita entre ele, o sertão e a cultura popular problematizando a construção de sua alcunha de “mestre” que expressa a legitimação de sua fala como “autorizada” sobre a cultura popular, o seu “defensor”. Para isso, percorremos sua origem social salientando a ascensão política de seu pai, João Suassuna, nas primeiras décadas do século XX. Identificamos as características de seu governo, a crise vivida no interior da oligarquia que dominava aquele estado e as disputas que culminaram na Revolta de Princesa (1930) no plano local e na Revolução de 1930 no plano nacional com as mortes de líderes políticos paraibanos como João Pessoa (1878-1930), João Dantas (1888-1930) e o próprio João Suassuna (1886-1930).

Como nosso interesse é entender como se construiu uma imagem negativa em torno do pai de Ariano – porque é deste aspecto que ele se apropriou e ressignificou em seu discurso – buscamos reconstituir esse cenário de desavenças e acusações explorando os bastidores políticos nos periódicos da época. E a partir da *carta-testamento* deixada pelo seu pai antes de

morrer, problematizamos o seu legado “moral” a ser cultivado pela viúva na criação dos filhos.

Em linhas gerais, este capítulo problematiza o *lugar social* originário de Suassuna marcado pelo privilégio socioeconômico ainda que ele se percebesse sob a condição histórica de um representante de um sistema derrotado. Algumas falas suas, sobretudo em entrevistas e na própria posse na Academia Brasileira de Letras, expõem essa filiação identitária ao universo do pai transfigurado no sertão como metáfora, síntese de um “mundo perdido” cujos traumas foram difíceis de administrar.

No Capítulo II: Um Sertão-Reino armorial num “sonho de escritura”: aventuras de Ariano Suassuna romancista destacamos sua relação e experimentação com a literatura como um caminho para lidar com o trauma da morte do pai e defender seu legado. Assim, enveredam-nos por sua formação, sua experiência nos grupos de teatro nas décadas de 1950/60, sua estreia literária com a poesia, seu reconhecimento nacional e internacional com o teatro, sua atuação como chefe da extensão e professor da UFPE, a concepção e realização do Movimento Armorial nos anos 1970, a participação como membro fundador do Conselho Federal de Cultura (CFC) durante a Ditadura Militar, dentre outros fatores que constituem capítulos de sua trajetória intelectual.

Exploramos ainda suas posições em relação a contextos políticos como, por exemplo, sua crítica ao governo de Juscelino Kubitschek (1902-1976) e sua adesão ao golpe civil-militar de 1964. Sua literatura mantém um diálogo entre tempos distintos, pois avesso à industrialização e urbanização e seus efeitos no campo da cultura, Suassuna acabou direcionando seu olhar ao passado, ao contexto brasileiro rural pré-1930 em diálogo com referências ibero-medievais e barrocas semeadas ainda no período de nossa colonização.

Isto posto, adentramos no seu *Romance d’A Pedra do Reino*, que representa o empreendimento de um “sonho de escritura”, ou seja, o objetivo de escrever uma obra-prima da literatura. Lançado em 1971 o referido romance alcançou um respaldo significativo da crítica. Nele, Suassuna recorreu à memória familiar, dialogou com a visão de cultura que construiu concomitantemente no Movimento Armorial lançando mão, sobretudo, do sertão e da literatura de cordel como categorias centrais da elaboração de seu discurso.

Para isso, realizamos uma desconstrução do romance, atentando para os processos de sua concepção salientando tempo de escritura, temas e questões abordadas, horizonte estético pautado na literatura de cordel, conexão com o discurso armorial, o enredo, os rastros autobiográficos e ideológicos, a apropriação dos eventos históricos, bem como a natureza da

recepção do público e da crítica. A intenção foi apresentar ao leitor a história do romance, destacando não apenas o seu universo temático, mas a articulação de sua produção e consumo. Foi preciso desmontá-lo, fragmentá-lo para compreender a montagem de seu discurso conectada às interpretações do mesmo, interpelando-o do ponto de vista de sua relação com o *sonho de escritura* idealizado por Suassuna.

Por fim, no que diz respeito à análise temática do romance, discutimos, dentre outras, duas questões demasiado relevantes ao seu entendimento. Trata-se de dois recursos que o autor utiliza: a interconexão e síntese temporal na narrativa e o efeito discursivo do encantamento enquanto estratégia armorializante. Por conseguinte, o que lhe oferece suposta coerência é a retomada do mito do sebastianismo. Ao mesmo tempo, ele também é a metáfora para Suassuna construir uma representação nobiliárquica para o sertão partindo da recriação da sedição sebastianista ocorrida em Pernambuco entre 1836 e 1838 e que ficou conhecido como *Reino Encantado* ou *Pedra Bonita*.

Outra questão é a abordagem da literatura de cordel que visava, dentre outras coisas, provocar um “efeito de maravilhamento”, haja vista a tentativa do autor em recompor um “mundo perdido da infância” que no romance se efetua pela referência a uma ordem do maravilhoso numa acepção edênica ao passado pré-1930. Este se constitui, portanto como um espaço introdutório ao sonho de escritura de Ariano Suassuna, salientando o que podemos chamar de seu “auge”, condição que estabelece íntima ligação com a própria construção de sua representação de autoria.

No *Capítulo III: O “sonho de escritura” em perigo: desventuras do romance Rei Degolado* continuamos a problematização iniciada no capítulo anterior acerca do *sonho de escritura* projetado por Suassuna, tomando como objeto de análise o romance *O Rei Degolado*. A princípio, o mesmo foi pensado como uma continuação da história abordada no primeiro, o *Romance d’A Pedra do Reino*. Como informamos anteriormente, dando-se conta de que um só romance seria pouco espaço para trabalhar todos os temas que desejava, Suassuna intencionou construir uma trilogia literária cuja estrutura, segundo Idelette Santos (1999), seria formada respectivamente pelo *Romance d’A Pedra do Reino*, *O Rei Degolado* e, por fim, o *Romance de Sinésio, o Alumioso*. Este último, porém, não chegou a ter nenhum de seus volumes publicados.

Nesse sentido, *O Rei Degolado* possui uma função dupla com relação ao sonho de escritura: foi a continuidade do projeto, mas ao mesmo tempo resultou numa das motivações de sua pausa. Continuidade porque este romance teve a princípio sua concepção atrelada à

trilogia; e pausa em função de, após sua publicação, Suassuna ter decidido abandonar primeiramente a literatura e depois a própria trilogia, pois nem mesmo seu novo romance, publicado postumamente em 2017, pode ser entendido como a parte última dessa história.

Desse modo, investigamos as razões pelas quais é possível entender *O Rei Degolado* como um romance de cisão não somente no que se refere à trilogia, mas ao próprio futuro do *sonho de escritura*. Quase não estudado, ele representa um “desvio” no que Suassuna idealizou de início para o conjunto de sua obra, especialmente para os romances. Esta curva narrativa mostrou-se para ele perigosa em função da ocorrência de rastros autobiográficos explícitos. Quaderna - o personagem principal que se destacava no *Romance d’A Pedra do Reino* pela maneira engenhosa e esperta com a qual lia o mundo ao redor, inclusive sua herança familiar “sanguinária” - retomou suas aventuras n’*O Rei Degolado* num tom diferente; saudoso e reverberando uma figura paterna que não aparece de maneira tão recorrente no primeiro romance.

Este “atestado” de desvio do personagem e da própria narrativa em relação ao romance anterior, cuja função inicial era continuar a trilogia, fora uma das justificativas utilizadas por Ariano para não ter prosseguido com a escritura do romance. Porém “reconhecer” isto que sentenciou como um “deslize”, não mais tem a ver com o direcionamento que Suassuna buscava dar à construção de sua própria crítica. Ao apontar ele mesmo esses desvios, acabava estabelecendo uma perspectiva de controle e/ou ordem das interpretações possíveis de si e do seu discurso. Este fato particularmente nos chama atenção: a vontade de controlar não apenas o que diz de si próprio, mas também o que os outros dizem. Nada parecia poder escapar, tanto que boa parte dos estudiosos de sua obra eram inclusive seus amigos, pupilos, admiradores o que acabou por construir uma perspectiva quase sempre elogiosa de suas ideias e decisões. Nesse sentido, é interessante notar como, apesar de sua importância, *O Rei Degolado*, é mais coadjuvante do que protagonista nas pesquisas sobre Suassuna.

Para problematizar o lugar que esse romance ocupa na obra suassuniana, algumas conexões nos parecem imprescindíveis. Primeiramente a relação que se pode estabelecer entre *O Rei Degolado* e o segundo momento do Movimento Armorial, chamado de fase romançal num período onde Ariano esteve à frente da Secretaria Municipal de Educação e Cultura do Recife, na gestão de Antônio Farias (1932-1988).

Outro aspecto é que este romance possui dois livros, volumes e/ou partes publicadas em formato de folhetim semanal no *Diário de Pernambuco*. A primeira parte intitulada *Ao Sol da Onça Caetana* no período de 15 de novembro de 1975 a 25 de abril de 1976; a segunda

parte denominada *As infâncias de Quaderna* no intervalo de 02 de maio de 1976 a 19 de junho de 1977. Ainda em 1977, *Ao Sol da Onça Caetana* foi lançada em formato de livro impresso. É interessante perceber o espaço notável de que Suassuna desfrutou no *Diário de Pernambuco*, que por sua vez, não poupava esforços em exaltar o projeto do romance folhetinesco em suas edições diárias, assim como enaltecer também o seu autor.

Por fim, há também uma ligação possível entre *O Rei Degolado* e a carta de despedida escrita por Suassuna e publicada no *Diário de Pernambuco* em 1981, na qual anunciava o desligamento da literatura. Tal romance, além de ser a última produção literária de Suassuna antes da carta, também foi assinalado por ele como sendo um fator decisivo para interrupção de sua até então intensa atividade literária, aprofundamos essas questões no *Capítulo IV: O sonho em (re)escritura: Dom Pantero e a Ilumiara*.

Neste quarto e último capítulo demonstramos como, de fato, autoria e obra são construções concomitantes. No caso de Ariano Suassuna isso se atesta pela demanda de alcançar o seu *sonho de escritura* através do romance. Por isso, mergulhamos nas fontes, interrogando-as a fim de compreender os meandros do desencantamento que levou Suassuna a escrever e publicar a famosa carta de despedida em 1981 na qual anunciava o fim de suas atividades literárias. Analisamos ainda a repercussão de sua decisão entre leitores, amigos e críticos, destacando o “tempo de silêncio”, um *ínterim* de quase dez anos longe dos holofotes, mas não dos bastidores políticos, afinal, a Ditadura Militar entrava em ruínas e com elas também a “antiga” crença de Suassuna nos “setores nacionalistas” das Forças Armadas e na monarquia.

A reabertura democrática veio e trouxe com ela a aposentadoria de Suassuna como professor e a sua volta à cena cultural com obras inéditas, a filiação ao Partido Socialista Brasileiro (PSB), as muitas entrevistas explicando a opção pelo silenciamento anos antes, a eleição para a Academia Brasileira de Letras, as adaptações de sua obra para a televisão e o cinema, as homenagens em desfiles das escolas de samba e blocos nos carnavais do Rio de Janeiro, São Paulo e Recife, os novos cargos políticos que assumiu nas administrações das famílias amigas Arraes e Campos, as novas polêmicas com a cultura pop, as famosas aulas-espetáculos e tantas outras atividades às quais, durante os últimos quase trinta anos, ele se dedicou e se dividiu.

Mas havia uma cobrança: quando Ariano Suassuna publicaria o livro inédito, aquele que continuaria – ou não! – a história de Quaderna? Na medida em que a publicação não se realizava e era adiada, este livro “desejado” aos poucos empenhou a (re)escritura da obra

suassuniana e se transformou numa espécie de “dívida” tanto em relação às contínuas previsões da imprensa e da crítica quanto do próprio Suassuna em relação à conclusão do seu *sonho de escritura*.

Entre muitas idas e vindas, datas prometidas, aguardadas e malsucedidas, o *sonho de escritura* veio à tona somente após a sua morte. Publicado em 2017, ou seja, três anos e poucos meses após o seu falecimento, o novo livro intitulado *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores* foi a fonte-objeto de análise nesse capítulo. Idealizado como um exercício de revisão e integração de sua obra, dando-lhe a tal coerência desejada, este romance é uma das peças interessantes que compõe a trama discursiva dessa autoria.

Ainda que não seja a continuidade da trilogia anunciada por Suassuna nos anos 1970, também não escapa da lógica do *sonho de escritura* almejado e renomeado por ele de *Ilumiara*, um castelo literário para sua obra. Em sua composição, o *Romance de Dom Pantero* possui dois livros: *O Jumento Sedutor* e *O Palhaço Tetrafônico* respectivamente. Não obstante, ao longo de suas 1012 páginas desponta como um projeto de reescrita de toda a obra suassuniana, uma espécie de “revisão final” possível e/ou “obra-síntese”.

Em formato epistolar, neste romance Suassuna avaliou sua atuação na literatura, no Movimento Armorial, nos órgãos públicos que dirigiu e nas famosas aulas-espetáculos que ministrou. Além disso, aproveitou a oportunidade para rever posições assumidas ao longo da vida e endossar algumas outras. *Dom Pantero* figura, portanto, como algo semelhante a uma “obra testamento”, às “últimas palavras” de seu autor sobre sua obra e... ele mesmo! Nele está também a marca trágica de sua vida, a morte/perda do pai, a perspectiva de julgamento que norteia a narrativa e do ponto de vista literário as multifacetadas de um autor. No mais, como nos outros romances, o sertão também figura a partir de uma representação própria tendo em Taperoá uma constante espacial.

Já Quaderna, protagonista dos outros romances, não saiu de cena, mas também não é mais o personagem principal que conduz a narrativa. Quem dita o ritmo agora é Dom Pantero, máscara literária criada por Suassuna para sintetizar o seu próprio trânsito autor-personagem-ator. Em termos comparativos, tem-se em Quaderna e Dom Pantero nuances e arranjos da (des)personalização literária capitaneada por Suassuna. A dinâmica desse jogo é um autor para uma obra, um personagem para a trama e a faceta de ator enquanto aquele que atua sobre o próprio discurso, oferecendo-lhe camadas a mais.

Sendo assim, nosso objetivo, ao longo das páginas a seguir, foi problematizar a história intelectual de Ariano Suassuna à luz de seus romances entendendo-os como

expressivos dos limites do controle enquanto projetado pela coerência autor-obra buscada por Ariano. Com base nisso, é possível identificar no *Romance d'A Pedra do Reino* a cena inaugural dessa representação vislumbrada no *sonho de escritura* que tem n' *O Rei Degolado* um capítulo autobiográfico “dramático” ao colocar em perigo o projeto literário e a própria idealização do sujeito-autor enquanto universal. E, por fim, através do *Romance de Dom Pantero*, verificam-se as dificuldades desse anseio e a cartada final para recuperar a vocação universal da obra literária ao fazer da narrativa o tribunal de sua autodefesa e, contraditoriamente, um último suspiro de sua própria voz.

CAPÍTULO I

1. ARIANO, UM SERTANEJO? OS SUASSUNAS E O SERTÃO

1.1 Sobre espaços, histórias e sertões

A humanidade é, ao mesmo tempo, personagem e autora da própria história e, no enredo que elabora, dois componentes são norteadores e, portanto indispensáveis: o *tempo* e o *espaço*. Com eles, os sujeitos estabelecem diferentes tipos de relação e estes perpassam as disputas e/ou diálogos entre as gerações através da memória. Consequentemente um tecido é produzido por retalhos distintos entre si que são aproximados por técnicas distintas de costura. Tecer essas histórias constitui-se, então, como um gesto temporal, espacial e humano pautado na experiência.

No que tange especificamente às relações entre história e espaço, Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2005) argumenta que por um longo tempo vigorou entre os historiadores uma perspectiva que condicionava a espacialidade à função de cenário, ou seja, como lugar onde a trama se desenvolve. Por consequência, era mencionado somente para efeito de informar a localização dos fatos e/ou cenas.

No entanto, seria possível abordá-lo também como cena? Neste caso, a cena tem o sentido de história e, por isso requer uma reflexão sobre a noção de experiência. Num viés fenomenológico, Yi-Fu Tuan (1983, p. 09) nos chama atenção para o fato de que este conceito deve ser entendido como “um termo que abrange as diferentes maneiras através das quais uma pessoa conhece e constrói a realidade”. Logo, somos levados a compreender que os espaços são significados pelas experiências que com eles mantemos não sendo indicado reduzi-los a categorias fixas, supostamente imunes ao nosso pensamento, ao nosso corpo, aos nossos desejos e, sobretudo à linguagem com a qual operamos a inteligibilidade do mundo.

A experiência da linguagem e/ou a linguagem como experiência, no caso dos espaços, confere aos mesmos valores e sentidos. Abordando sobre esta questão no âmbito do cotidiano, Michel de Certeau (1994, p. 200) destacou o fato de que a linguagem é um tipo de *prática do espaço*, ou seja, é um modo de dar sentido ao mesmo, pois “os relatos cotidianos ou literários são os nossos transportes coletivos”. Nesse sentido, não seria inadequado acrescentar que a própria história opera também como um desses relatos, ou seja, como “ação narrativa”.

Diante disso, é preciso ressaltar as imbricações entre sujeitos, espaços e culturas e o modo como conduzem à produção de identidades e pertencimentos nas mais diferentes

escalas, sejam elas globais, continentais, nacionais, regionais e/ou locais – para citar as camadas espaciais mais tradicionalmente (re)conhecidas. Isso extrapola a condição de localizador espaço-temporal enquanto uma única via, abrindo caminho às maneiras como a humanidade atua e (re)significa o mundo, revelando assim a polissemia presente no gesto que une sujeitos e espaços.

Inspirando-nos nessa perspectiva, ao adentrarmos nos longínquos limites do território brasileiro fazemos, pois, uma parada no sertão, em suas camadas polifônicas e polissêmicas. Como ressaltou Janaina Amado (1995, p. 145-146), é notável que ao longo da história brasileira esta categoria espacial foi objeto das mais diferentes abordagens, inclusive na esfera do pensamento social, especialmente aquele construído na transição do século XIX para o XX:

"Sertão" é uma das categorias mais recorrentes no pensamento social brasileiro [...] No período compreendido entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX, mais precisamente entre 1870 e 1940, "Sertão" chegou a constituir categoria absolutamente essencial (mesmo quando rejeitada) em todas as construções historiográficas que tinham como tema básico a nação brasileira.

No referido recorte temporal experimentou-se o sertão como ingrediente que alimentou toda uma discussão em torno da história e da identidade nacional que não se realizou sem a interação com a categoria regional. De modo geral, a produção literária promoveu uma intensa abordagem do sertão enquanto elemento cultural, sobretudo na virada do século XIX para o XX, com o florescimento dos regionalismos. Portanto, como bem salientou Janaína Amado (1995, p. 145), “a literatura brasileira povoou os variados sertões que construiu com personagens colossais, poderosos símbolos, narrativas míticas, marcando com eles forte, funda e definitivamente, o imaginário brasileiro”.

Dentre as muitas experiências e significações construídas em torno do sertão, uma delas perpetuou-se de maneira significativa no imaginário brasileiro: aquela em cuja paisagem prevalece a aridez da caatinga num misto de poeira, pedra e sol. Mais ainda: esta imagem legitimou-se como atrelada a um recorte regional que se desenhava à época, o Nordeste, tornando-se uma espécie de paradigma. Sobretudo no senso comum, sertão e Nordeste passaram a ser tratados como categorias sinônimas, espelhares uma à outra.

Não obstante, uma obra ainda do final do século XIX possui papel determinante neste processo: *Os sertões*, do escritor Euclides da Cunha (1866-1909). Nela figura um retrato avassalador daquela terra e sua gente em meio à luta travada na *Guerra de Canudos* (1896-

1897). Como correspondente jornalístico do referido conflito *in loco*, Cunha foi um pouco além da tarefa de informar a guerra. O estranhamento diante daquele lugar e daquela gente em pleno alvorecer da jovem república brasileira despertou o escritor para a questão dos diferentes condicionamentos, sobretudo aqueles de ordem natural, transformando-o num dos mais importantes intérpretes do Brasil. Tomando como metáfora o sertão, sua obra projetou imagens e paisagens que atravessaram o tempo e foram instauradas na memória coletiva, conforme observamos abaixo:

Então, a travessia das veredas sertanejas é mais exaustiva que a de uma estepe nua. Nesta, ao menos, o viajante tem o desafo de um horizonte largo e a perspectiva das planuras francas. Ao passo que a caatinga o afoga; abrevia-lhe o olhar; agride-o e estonteia-o; enlaça-o na trama espinescente e não o atrai; repulsa-o com as folhas urticantes, com o espinho, com os gravetos estalados em lanças; e desdobra-se-lhe na frente léguas, imutável no aspecto desolado: árvores sem folhas, de galhos estorcidos e secos, revoltos, entrecruzados, apontando rijamente no espaço ou estirando-se flexuosos pelo solo, lembrando um bracejar imenso, de tortura, da flora agonizante... (CUNHA, 2002, p. 116).

Aspectos de ordem natural como esta “inóspita” vegetação apresentada acima se misturavam a uma suposta sensação temporal de “imobilidade”, à dificuldade da vida e à consequente imposição ao desafio de sobreviver ali. Na visão euclidiana – indistintamente evolucionista/determinista –, as condições naturais do espaço originaram um sujeito “diferente”, determinando substancialmente o seu modo de ser e perceber o mundo:

Raça forte e antiga, de caracteres definidos e imutáveis mesmo nas maiores crises — quando a roupa de couro do vaqueiro se faz a armadura flexível do jagunço — oriunda de elementos convergentes de todos os pontos, porém diversa das demais deste país, ela é inegavelmente um expressivo exemplo do quanto importam as reações do meio. Expandindo-se pelos sertões limítrofes ou próximos, de Goiás, Piauí, Maranhão, Ceará e Pernambuco, tem um caráter de originalidade completa expresso mesmo nas fundações que erigiu. (CUNHA, 2002, p. 190-191).

Tal abordagem deu o tom e corroborou uma das passagens mais conhecidas e marcantes dessa obra, pois nela se delineia um paradigma identitário que atravessa séculos:

O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral.
A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas.

É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gingante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência um caráter de humildade deprimente. A pé, quando parado, recosta-se invariavelmente ao primeiro umbral ou parede que encontra; a cavalo, se sofria o animal para trocar duas palavras com um conhecido, cai logo sobre um dos estribos, descansando sobre a espenda da sela. Caminhando, mesmo a passo rápido, não traça trajetória retilínea e firme. Avança celeremente, num bambolear característico, de que parecem ser o traço geométrico os meandros das trilhas sertanejas. [...]

É o homem permanentemente fatigado. (CUNHA, 2002, p. 207-208) [Grifo nosso].

Jamais despretensiosa – como não o é obra alguma – *Os sertões* tornou-se não somente uma fonte de referência sobre a fatídica *Guerra de Canudos*, mas também um inventário de imagens construídas e partilhadas em torno do sertão. Numa operação da linguagem, que imersa em relações de poder construiu uma identidade de resistência legada ao sertanejo, ela o identifica como “forte”, resistente ao espaço inóspito, envolto por noções tipificadas, tais como o fanatismo religioso e a violência – vistos como “inevitáveis” num cotidiano marcado pelas agruras da seca.

Não por acaso, esta interpretação euclidiana atravessou o século XX e inspirou significativamente uma tradição de intelectuais – sobretudo nordestinos – nas abordagens que estes empreenderam sobre o sertão, especialmente aquelas que estiveram ligadas ao projeto regional a partir do qual foi gestada histórica e culturalmente a região Nordeste enquanto recorte geográfico nas primeiras décadas do século XX. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001).

Para alguns dos partícipes do Movimento Regionalista Tradicionalista do Nordeste, lançado em 1926 e liderado por Gilberto Freyre no Recife, *Os sertões* tornaram-se uma fonte de referências que os inspirou – notadamente aqueles representantes do chamado “Romance de 1930” – a abordar a luta pela sobrevivência no sertão diante da seca como condicionante natural, social, cultural e socioeconômico.

Assim, romances como *A Bagaceira* de José Américo de Almeida (1887-1980), *O Quinze* de Rachel de Queiroz (1910-2003) e *Vidas Secas* de Graciliano Ramos (1892-1953), por exemplo, cada qual ao seu modo, colocou em cena o problema da seca, interligando-o a uma definição cultural da região que nascia naquele momento: o Nordeste. Disso resultaram variadas tipificações que forjaram uma identidade nordestina pautada na resistência erguida não mais da relação do homem com o meio, mas de uma verdadeira mistura de ambos a ponto de já não ser possível desassociá-los.

Para Albuquerque Júnior (2001), foi nessa contextura que se elaborou uma *dizibilidade* do Nordeste como região esquecida pelo poder público, cuja gente sobreviveria misturando-se à própria paisagem do lugar. Principalmente nas artes, a denúncia ou simples constatação do *esquecimento* político somadas ao saudosismo das elites em face da experiência de crise constituíram-se como matérias-primas fundamentais para elaboração da identidade desse recorte regional. Nesse sentido, um trabalho com e para a memória construiu a saudade e o pertencimento regional.

A aventureira *invenção do Nordeste* como região perpassou o século XX e teve na arte um poderoso instrumento de produção/comunicação de sua “identidade”. Assim, a fórmula literatura-memória-tradição foi articulada por diferentes intelectuais, alguns dos quais tomaram o sertão como espaço referencial. Nesse sentido destaca-se, sobretudo pelo seu teatro, o escritor Ariano Suassuna (1927-2014) – um admirador confesso de Euclides da Cunha em razão de *Os sertões*.

Por tal motivo iniciamos essa caminhada pela vertiginosa narrativa euclidiana com suas projeções imagéticas tão marcantes no pensamento social brasileiro. Em *Os sertões*, uma passagem que chamava em demasia a atenção de Suassuna é exatamente aquela que define o sertanejo antes de tudo como um “forte”. Essa adjetivação não deixou de ser uma inspiração para o escritor paraibano em seu trabalho literário e é por sua obra que incursionaremos agora. Todavia, cabe indagar: por que Ariano? Que tipo de interesse pelo sertão ele teve? Qual representação construiu ou corroborou para esse espaço?

1.2 Sertão em cena nordestina

O seu caminho inicial foi a poesia e terminou com o romance, mas foi no teatro que a perspectiva de sertão construída por Suassuna ficou conhecida e foi mais acessada, afinal João Grilo, Chicó e Taperoá são nomes que o grande público (re)conhece pelo menos desde 1956, quando da primeira montagem da peça mais famosa desse escritor: o *Auto da Compadecida*. De lá para cá, esta história alcançou o público não somente nas salas de teatro, mas também através de sua edição em livro e das adaptações feitas para o cinema e a TV.

Livremente inspirado em três histórias de folhetos populares que circulavam no Nordeste – *O castigo da soberba*, *O enterro do cachorro*, fragmento de *O dinheiro* do poeta popular paraibano Leandro Gomes de Barros (1865-1918) e na *História do cavalo que defecava dinheiro*, registrada pelo escritor cearense Leonardo Mota (1891-1948) –, o *Auto da Compadecida* conta as aventuras/desventuras de uma dupla de tipos circenses representada

pelos personagens João Grilo e Chicó e ambientadas no sertão paraibano, mais precisamente no município de Taperoá.

Em tom moralizante, este *Auto* tem como ápice o julgamento final de uma série de personagens mortos em circunstâncias que lhes aproximaram. Nesse julgamento estavam presentes, dentre outros, o diabo, chamado de “encourado”, Jesus Cristo apresentado como negro e Maria, que atua como advogada dos “acusados” recebendo, então, o título de “compadecida”. Dos vários argumentos que utiliza para defender e livrar João Grilo do inferno e da própria morte, a *Compadecida* refere-se ao “meio” no qual o personagem vive e às dificuldades enfrentadas das quais resultam os seus erros e/ou “pecados”:

A COMPADECIDA:

— João foi um pobre como nós, meu filho. *Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre como a nossa.*

Não o condene, deixe João ir para o purgatório.

JOÃO GRILO:

— Para o purgatório? Não, não faça isso assim não. (Chamando a Compadecida à parte.) Não repare eu dizer isso mas é que o diabo é muito negociante e com esse povo a gente pede o mais para impressionar. A senhora pede o céu, porque aí o acordo fica mais fácil a respeito do purgatório.

A COMPADECIDA:

— *Isso dá certo lá no sertão, João! Aqui se passa tudo de outro jeito! Que é isso? Não confia mais na sua advogada?*

JOÃO GRILO:

— Confio, Nossa Senhora, mas esse camarada enrolando nós dois. (SUASSUNA, 2004. p. 184) [Grifo nosso].

A seca e a pobreza como elementos determinantes no destino daqueles que vivem no sertão estão presentes não somente nesta passagem, mas em toda a peça. As dificuldades existem, tanto que a representação clássica do sertão como espaço da poeira, da violência, do abandono é corporificada na narrativa, porém com um contraponto: a “astúcia” de seu povo em resistir. João Grilo e Chicó, através da esperteza, reinventam, portanto, a vida no sertão.

Retomando a máxima de Euclides da Cunha tão salientada por Ariano, a “força” do sertanejo poderia estar representada na “astúcia” desse tipo *amarelinho* que burla as dificuldades para existir. Por conseguinte, o sertão é delineado por um conjunto de elementos estéticos e histórico-culturais, haja vista que como definiu o próprio Suassuna (2008, p. 177) foi:

[...] com o *Auto da Compadecida*, que realizei pela primeira vez uma experiência satisfatória de transpor para o Teatro os mitos, o espírito e os personagens dos folhetos e romances, aos quais se devem sempre associar

seus irmãos gêmeos, os espetáculos teatrais nordestinos, principalmente o Bumba-meu-boi e o Mamulengo.

Com esta peça fica claro que Suassuna não buscou apenas falar da morte ou do tipo de vida nos rincões do Nordeste à luz da moral religiosa cristã. Havia o objetivo de expressar através da concepção estética empregada na composição da obra um repertório de potencialidades culturais do Nordeste em geral - e do sertão em particular - protagonizadas nos folhetos populares da literatura de cordel. Demonstrar a ancestralidade do sertão nordestino no que se refere à preservação e reinvenção dos elementos supostamente originários da “autêntica” cultura brasileira pautava o projeto literário e intelectual de Ariano.

Esta perspectiva já se ensaiava, no entanto, em sua peça de estreia intitulada *Uma mulher vestida de sol* que fora escrita para concorrer ao prêmio Nicolau Carlos Magno, promovido pelo Teatro de Estudantes de Pernambuco (TEP) em 1947 e do qual acabou sendo vencedora. Nesta peça – também adaptada para a TV em 1994 pelo diretor Luís Fernando Carvalho – os problemas morais, a questão da honra e da morte, assim como a luta pela terra, compunham a história trágica que se passava no sertão. Nas falas de um de seus personagens, o Juiz, define-se o espaço do drama: “Aqui é o sertão, um tabuleiro de serra do sertão. O sol de fogo de dia e o frio da noite, pedras, bodes, cabras e lagartos, com o Sol por cima e a terra parda embaixo”. (SUASSUNA, 2006, p. 38).

As imagens clássicas se desdobram e em certa medida desenhavam uma “universalidade” do sertão enquanto ambiente propício à expressão dos mais diferentes sentidos da vida humana: “Pobreza, fome, seca, fadiga, o amor e o sangue, a possessão das terras, as lutas pelas cabras e carneiros, a guerra e a morte, tudo o que é elementar no homem está presente nesta terra perdida.” (SUASSUNA, 2006, p.40).

(Des)Equilibrando temas trágicos em abordagens cômicas, o teatro suassuniano continuou elegendo o sertão como palco principal de suas histórias. Nele os folhetos de cordel compreendidos no âmbito de um campo de referências ibero-medievais atuaram como fio condutor estético em outras peças suas como, por exemplo, em *O Casamento Suspeitoso* (1957), *O Santo e a Porca* (1957), *O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna* (1958), *A Pena e a Lei* (1959), *Farsa da Boa Preguiça* (1960), dentre outras. Esta intensa atividade no teatro tornou-se o laboratório de uma perspectiva de arte inspirada na fonte popular e, além disso, promoveu o reconhecimento de Ariano Suassuna como dramaturgo cuja obra enaltece e reinventa a regionalidade nordestina com foco espacial no sertão.

O teatro suassuniano de algum modo repercute à sua maneira a memória construída e disseminada pelo Movimento Regionalista Tradicionalista do Nordeste, sobretudo porque Ariano também interliga “tradição” e “região” como elementos norteadores. Apesar disso, associava isso a uma perspectiva “universal” que idealizava para sua obra:

Faço da originalidade um conceito bem diferente do de hoje, procurando criar um estilo tradicional e popular, capaz de acolher o maior número possível de histórias, mitos, personagens e acontecimentos, para assim, através do que consigo entrever em minha região, o espírito tradicional e universal. Quero ser, dentro de minhas possibilidades, é claro, um recriador da realidade. (SUASSUNA, 2008, p. 47).

Diferentemente de Gilberto Freyre e José Lins do Rego, que privilegiavam o Nordeste litorâneo pontilhado pela zona da mata e o legado colonial da economia canavieira, Suassuna elegeu o sertão como recorte espacial principal – quando não único. E apesar de outros escritores regionalistas também abordarem o sertão, constantemente Suassuna posicionava a sua perspectiva como distinta em relação àquela da geração do Romance de 1930. Suassuna tomou para si a tarefa de erigir o lado “belo” do sertão que até aquele momento havia sido, em sua visão, negligenciado. Como observou Albuquerque Júnior (2001, p. 169), “o cenário de seu Nordeste é sempre o sertão das caatingas” por sua vez “enobrecido” artisticamente. Nas cenas de Nordeste escritas por Ariano, “o sertão é o espaço privilegiado de uma continuidade histórica da cultura europeia”, fazendo da região um relicário de referências ibero-medievais, “anti-modernas”. A fonte popular interessa na medida em que reverbera as tradições de um passado ibérico.

No caso de seu teatro, é possível salientar a integração de Suassuna ao núcleo intelectual que atuou significativamente na *invenção do Nordeste*, conforme assinalada por Albuquerque Júnior (2001), porém é preciso salientar as peculiaridades do seu projeto em relação à perspectiva do Movimento Regionalista-Tradicionalista do Nordeste articulado por Gilberto Freyre. Através da desconstrução de seu texto, torna-se possível entender como se forjou a aproximação e distanciamento de Ariano Suassuna com aquilo que podemos chamar de “causa regional”. Ou seja, como, através da literatura, além de outros meios, ele se tornou um dos porta-vozes da região haja vista a legitimação de sua fala enquanto “autorizada”, assimilada pelo público e também por uma parcela considerável da crítica. No íntimo desse processo estão o sertão e a cultura popular como objetos inspiradores de sua visão de cultura, arte e - por que não dizer - de história também.

1.3. Ariano, um erudito popular?

Em 2007, quando do aniversário de 80 anos de Suassuna, vários veículos da imprensa, sobretudo pernambucana, publicaram matérias especiais em comemoração ao escritor destacando os diferentes campos de sua vida e vasta/“diversa” obra. Um exemplo disso foi a matéria especial publicada pelo jornal *Folha de Pernambuco* na edição de 16 de junho de 2007, na qual Suassuna concedeu uma entrevista. Nela, a entrevistadora Andrea Cortez o definiu como “o pai da cultura popular”. Na mesma publicação, num texto que apresenta o escritor, Paulo Carvalho (2007, p. 02-03) o intitula – em letras garrafais – como “guardião da valorização nordestina” e acrescenta que “a obra de Ariano Suassuna, cada vez mais estudada e conhecida do público, é um marco em nossa literatura, admirado por elevar os elementos populares e grotescos do sertão nordestino à condição universal”.

Nesta mesma linha, alguns anos antes, em prólogo à entrevista que Ariano concedeu à revista *Continente Multicultural*, Marco Polo (2002, p. 05) já ressaltava o nível de “reconhecimento” ao qual havia chegado o escritor paraibano seja pelo público ou pela crítica:

Ariano pode ser visto hoje quase como uma superestrela: jovens lotam suas aulas-espetáculos, ele desfila em escolas de samba, dá entrevistas a programas badalados, diverte e encanta milhões com a adaptação de suas obras para a TV e o cinema. Querendo ou não, o Cavaleiro Andante da cultura popular tornou-se uma unanimidade respeitada até por quem não concorda com ele.

Os anos se seguiram e Bráulio Tavares (2014, *on-line*), em artigo publicado no site da *Folha de São Paulo* quando da morte de Ariano, defendeu que “Suassuna foi também um agitador cultural com ideias claras e posições firmes, sempre defendidas com ardor, humor e envolvimento pessoal”. Por tal motivo, foram inúmeras as polêmicas das quais foi personagem direta ou indiretamente. Ainda assim, a alcunha de “mestre” a ele atribuída tornou-se uma imagem constante para dizê-lo e em muitos casos pensá-lo, como fez o *Diário de Pernambuco* em edição especial também pelo falecimento de Suassuna em julho de 2014.

Na ocasião este jornal utilizou diferentes personagens do *Auto da Compadecida* para contar a trajetória de seu autor, começando pelo cangaceiro Severino que, segundo a reportagem diz, era “bem diferente da figura de Suassuna”, que ao contrário é definido como “célebre pela doçura até nas críticas ferrenhas. Um mestre em ganhar o mundo pelo universo

das palavras”.²⁵ Ainda nessa publicação, a condição de mestre foi atribuída a Suassuna por sua “militância” pela cultura brasileira assim como a valorização do povo em sua ótica:

A morte de Ariano Suassuna causou perplexidade e comoveu o país, acostumado a vê-lo, sempre, como um árduo defensor da cultura brasileira. Dos quatro cantos do país, vieram depoimentos, palavras de apoio e de saudade, uma prova do amor do povo a quem fez das palavras um instrumento para valorizá-lo.²⁶

Tal perspectiva partilhada e disseminada por boa parte da mídia pernambucana – não apenas após a morte, mas durante sua vida – bebe naquela ideia de “unanimidade” citada anteriormente. Ideia que, apesar de questionável, advém do grande alcance que Ariano, a sua obra e seu discurso tiveram por meio dos diferentes espaços que acessou, ocupou e atuou, ultrapassando os próprios limites da literatura.

Nesse processo, o sertão fora uma das ferramentas com as quais articulou discursivamente sua noção de cultura tanto nordestina quanto brasileira. Seu discurso se pretendia identificador, operando definições do mundo e de si próprio que resultaram em convergências tais como: sertão/Nordeste, sertão/Ariano, Nordeste/Ariano, sertão/popular/erudito, Ariano/popular, Ariano/erudito/popular. Elaborado e legitimado ao longo do tempo, esse cardápio de aproximações variadas tornou o escritor e suas ideias objetos prontos ao consumo cultural. Ao defini-lo em artigo intitulado *Ariano Suassuna e as vozes do povo*, Marco Haurélio (2014, p. 29) reproduziu algumas dessas identificações visando chamar a atenção para o legado de Suassuna:

Ariano é daqueles autores que não nascem dos convescotes, dos movimentos, dos manifestos, dos conchavos enfim. Ele é forjado e se forja da matéria viva. Apesar de retrabalhar os arquétipos, seu trabalho talvez diga mais da realidade que a produção pretensamente realista que há por aí. Tipos como o preguiçoso, o valentão, o mentiroso, o espertalhão, o padre desonesto e o coronel caricato são – ou eram – encontrados sem muita dificuldade no sertão de carne, pedra e osso.

Às vezes ele parecia deslocado no tempo, e assumia essa condição que, sem demérito, pode ser chamada de anacrônica, porém, na verdade, sua obra revela uma impressionante intemporalidade [...].

Na declaração acima, realidade e mito se misturam num sertão cujos estereótipos enfrentam a ação do tempo. Nesse aspecto, em alguma medida, ele se aproxima de gerações

²⁵ *Diário de Pernambuco*, 2014, (p. 02).

²⁶ *Diário de Pernambuco*, 2014, (p. 02).

intelectuais anteriores pelo amplo diálogo que estabeleceu com a memória no embalo da *saudade* como elemento norteador de sua obra. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001). Porém, isso foi um pouco além, sobretudo na literatura onde buscou produzir um efeito de encantamento sobre o sertão tomando-o como “belo rústico”, berço-reduto das mais profundas “raízes” da cultura brasileira em sua visão.

Retornando à intemporalidade da qual fala Marco Haurélio (2014), “vencer o tempo” sempre foi uma questão para Ariano, seja através da literatura ou de outros campos nos quais atuou ao longo da vida. Este Ariano Suassuna icônico, mistura de autor-ator, foi antes de tudo uma ideia construída historicamente cuja narrativa foi administrada pelo próprio. A representação por ele construída acerca do sertão, do Nordeste e/ou da cultura popular resultava da necessidade de ser, ele próprio, também *representado*. Reflitamos, pois sobre as referências que norteiam o roteiro consagrado de si que ele nos legou.

1.4. Um berço patriarcal e aristocrático

É importante salientar que a tríade de suposta convergência Ariano Suassuna/sertão/cultura popular é antes de tudo um discurso localizável e articulado. Um dos elementos utilizados significativamente nesse processo é a alusão biográfica que nos conduz a uma indagação generalista, porém necessária: quem foi Ariano Suassuna? De onde veio? Como foi construída a sua relação com o sertão?

À primeira vista, superficialmente, poderíamos situar o seu nascimento no sertão – precisamente em Taperoá – ou mesmo em Recife tendo em vista que viveu lá a maior parte de sua vida. No entanto, ao contrário disso, Ariano Vilar Suassuna nasceu na capital da Parahyba – atual João Pessoa –, em 16 de junho de 1927 num dos quartos do Palácio da Redenção²⁷, então sede do governo do referido estado. Mas há uma explicação para isso: à época seu pai João Urbano Vasconcelos Suassuna era o então presidente²⁸ da Paraíba, tendo sido indicado pelo seu antecessor Sólton de Lucena com o aval do principal chefe oligárquico local, o ex-presidente da República Epitácio Pessoa, como era o costume político da época.

Portanto, Ariano era paraibano e não pernambucano. Também não nasceu no sertão, mas em pleno litoral, naquele que margeia a Capital da Parahyba e que naquele momento ainda não se chamava João Pessoa. Cabe lembrar uma passagem curiosa envolvendo

²⁷ Em edição especial de 24 de julho de 2014, quando do falecimento de Ariano Suassuna, o jornal oficial do governo da Paraíba, *A União*, reportou ao nascimento do escritor no Palácio da Redenção, fato curioso sobre sua vida.

²⁸ Presidente era como os governadores dos estados naquele período eram chamados.

Suassuna e o local onde nasceu, o Palácio da Redenção. Segundo Marcos Vilaça (2000, p. 18), em depoimento à coleção *Cadernos de Literatura*:

Conta-se que, certo dia, ao passar pela cidade onde nasceu [...] foi Ariano ao Palácio para rever e recordar.

De alpercata, calça e camisa, na sua encadernação dos últimos anos, barrou-lhe o guarda a entrada censurando-o:

— Como quer entrar sem paletó e gravata?

A resposta veio firme e maliciosa, sem que o coitado do vigilante pudesse entender:

— Pois saiba que já andei nu aí dentro muito tempo. E ninguém reclama. Até achavam bonitinho e engraçado²⁹.

Entretanto, não foi à toa que ele veio ao mundo ali naquele lugar em alguma medida “político” e “oficial”. 1927 fora o penúltimo ano em que seu pai esteve à frente da política estadual e o que se sucedeu após a sua saída do cargo foi uma conjuntura de fatos que culminou num grave conflito local, a chamada *Guerra de Princesa*³⁰, fato este entrelaçado ao contexto das disputas eleitorais de 1930 e ao processo revolucionário que levou ao poder federal Getúlio Vargas. Mas, Ariano não veio do povo? Certamente não. Oitavo e penúltimo filho do casal João Suassuna e Rita de Cássia, ele despertou para o mundo no seio daquilo que posteriormente classificaria de “Brasil oficial”. Seus pais, ambos paraibanos, eram oriundos respectivamente dos municípios de Catolé do Rocha e Teixeira.

Segundo Natércia Coutinho (2000), João Suassuna era filho de proprietário rural e passou a infância nas terras de sua família na Paraíba e no Rio Grande do Norte. Sua educação formal deu-se, sobretudo, através de Antônio Gomes, professor do Colégio Sete de Setembro, primeiramente em Brejo do Cruz (PB) e posteriormente em Mossoró (RN). Certa

²⁹ Além de ter morado no Palácio da redenção pelo período em que o pai esteve no governo da província, Ariano Suassuna também nasceu lá. Esta história relatada por Marcos Vilaça fora constantemente reproduzida por Ariano em algumas de suas aulas-espetáculo e entrevistas que concedeu ao longo da vida.

³⁰ Também chamada de Revolta de Princesa, esta foi um conflito civil ocorrido no estado da Paraíba, mais precisamente no município de Princesa Isabel, no período de fevereiro a agosto de 1930. Oriunda das divergências políticas no âmbito da organização oligárquica paraibana, esta revolta expôs a oposição entre o grupo liderado por João Pessoa, então presidente da Paraíba, e aquele comandado pelo chefe local de Princesa, o coronel José Pereira e seus aliados, dentre eles João Dantas e João Suassuna – o pai de Ariano. O cenário era de insatisfações desses chefes locais do interior para com a política tributária implementada por João Pessoa, o qual atingia as relações comerciais com o poderoso grupo dos Pessoa de Queiroz, empresariado pernambucano. No âmbito federal tinha-se a derrota da Aliança Liberal nas eleições presidenciais, chapa que o próprio João Pessoa integrava como candidato a vice de Getúlio Vargas. Por outro lado, na medida em que o grupo liderado por José Pereira se colidia com o governo local, acaba também por aproximar-se do grupo situacionista de Washington Luiz. Em junho de 1930, uma junta governativa liderada por José Pereira declarou provisoriamente a independência da cidade de Princesa em relação ao estado da Paraíba, declarando-a “Território Livre de Princesa” com hino, bandeira, jornal, moeda e leis próprias. Este conflito armado ganhou as páginas da imprensa local, regional e nacional e só começou a enfraquecer após o assassinato de João Pessoa e virada de jogo do movimento que culminou na revolução de 1930. Ao final, o saldo da “luta” fora de cerca de 600 mortos entre as tropas estaduais e o grupo armado liderado pelo coronel José Pereira e seus correligionários.

vez, em entrevista falando sobre as querelas entre as famílias Suassuna e Maia, Ariano enfatizou a importância que este professor teve na formação de seu pai:

Antônio Gomes de Arruda Barreto casou com a irmã mais velha de meu pai [...] A família de meu avô era grande, eram dez. Então, esse Antônio Gomes foi quem educou meu pai [...] E ele exerceu um papel fundamental. Meu pai tinha admiração por ele. Nesse colégio, em Mossoró, ele educou meu pai e o acompanhou. Foi assim que meu pai se formou. (SUASSUNA, 2005, p. 74).

João Suassuna formou-se em Direito no ano de 1909 na respaldada Escola de Direito de Recife, atual UFPE. Foi jornalista, mas atuou também como advogado e juiz em diferentes municípios da Paraíba e ocupou ainda diversos tipos de cargos públicos³¹ no decorrer das primeiras décadas do século XX. Nesse contexto, o retorno de seu cunhado - e por que não dizer preceptor - Antônio Gomes a Catolé do Rocha permitiu a aproximação do jovem Suassuna com o coronel Antônio Pessoa, já que ambos mantinham relações amigáveis. Este último era irmão de Eptácio Pessoa e indicou os serviços de João Suassuna para auxiliar na administração quando fora governador do estado em 1915. (COUTINHO, 2000).

Entre 1920 e 1924, ele foi uma espécie de “secretário de finanças” do governo de Sólon de Lucena, mas à época já era também deputado federal pela Paraíba. Como ressaltou Linda Lewin (1993), a inclusão de João Suassuna neste contexto de alianças político-oligárquicas lideradas por Eptácio Pessoa em território paraibano levaram-no à ascensão na disputa de poder.

No final do mandato de Sólon de Lucena, uma crise de sucessão no interior da oligarquia se instaurou justamente em virtude da indicação de João Suassuna para governo do estado. Outros partícipes tradicionais do núcleo oligárquico local, tais como Venâncio Neiva, Antônio Massa e Otacílio de Albuquerque colocaram-se contra a candidatura de Suassuna pelo partido situacionista. Além disso, a chapa indicada e votada na convenção do partido também era questionada pela imprensa como podemos observar nas informações do periódico paraibano *O Jornal*:

A convenção do partido homologou ante-hontem pela unanimidade dos seus membros a ella presentes, a escolha dos nomes dos srs. drs. João Suassuna,

³¹ Natércia Coutinho (2000, p. 7) listou alguns desses cargos que João Suassuna ocupou: “Procurador da Fazenda Nacional na Paraíba. Convidado por Antônio Pessoa para principal Auxiliar da Administração quando esse assumiu o governo do Estado, com a renúncia do Presidente Castro Pinto, em 1915. Respondeu pela Inspeção do Tesouro Nacional, que corresponde hoje, à Secretaria das Finanças, no governo Sólon de Lucena (1920-1924)”.

Walfredo Guedes Pereira e Flávio Ribeiro Coutinho para os cargos de presidente do Estado e vice-ditos, no período governamental a iniciar-se em 22 de outro desse ano.

A despeito dessa seleção, a Parahyba toda sabe o nosso modo de ver.

Flávio Ribeiro é um candidato merecedor do sufrágio de todos os parahybanos, a sua inclusão na chapa presidencial significa um preito de justiça ao correligionário prestigioso e digno.

João Suassuna e Walfredo Guedes symbolizam uma preterição aos serviços dos maiores servidores do Partido e do Estado, e a escolha dos seus nomes causou, como prevíamos em meados do passado, as dissensões e desgostos acerbos que geram as preferências precipitadas e injustas.

[...]

Já não é só a indicação de dois nomes sem serviços nem tradições políticas, cheios de ódios e intolerâncias, – um dos quais afligiu a nossa população com o flagelo de uma desastrosa e paradoxal administração municipal e o outro em nenhum cargo público apresenta fé de officio que o recomende ou exalte.

Juiz de uma comarca acephala e chefe de uma repartição que nunca chegou efetivamente a chefiar: taes são as verbas a seu credito.³²

A indicação do nome de Suassuna para a sucessão presidencial feita por Sólon de Lucena levantou críticas ainda por uma parte da bancada federal do estado, tornando-se matéria de discussão de alguns de seus líderes com Epitácio Pessoa e com próprio presidente da República, à época, Arthur Bernardes. Alguns dos mais antigos nomes do partido sentiram-se preteridos e reclamaram da decisão. Esse descontentamento e a possibilidade de dissidências alertavam o partido para uma possível aliança com a oposição. Nesse sentido, *O Jornal* consistiu num dos espaços de manifestação dessa insatisfação com a chapa em questão constantemente classificada como “antipática” e “impopular”e, portanto, consideravelmente hostilizada.

Tanto que certa vez, em resposta a uma matéria supostamente “favorável” à candidatura de João Suassuna publicada pelo *Jornal do Commercio* do Recife, o periódico paraibano justificava que a mesma representaria a continuidade de uma gestão “desastrosa” empreendida por Sólon de Lucena: “Para evitar essa maré de desordens, de falta de segurança dos bens e da vida dos nossos concidadãos, é que *O Jornal* e os parahybanos fiéis ao amor do torrão natal, se tem empenhado em forte oposição contra a nefasta candidatura”.³³

Como se percebe, a assunção de João Suassuna ao governo do estado da Paraíba não se realizou sem questionamentos e disputas, sobretudo dentro do sistema oligárquico. O Partido Republicano da Paraíba, pela própria característica vigente na Primeira República,

³² *O Jornal*, 24 de maio de 1924, (p. 01).

³³ *O Jornal*, 21 de junho de 1924.

consistia num espaço político marcado pela presença de diferentes grupos, suas famílias e seus interesses. A grande tarefa dos líderes oligárquicos era administrar habilidosamente essas diferenças a partir do exercício tênue de uma política de troca de favores incorporando uma ampla rede de alianças e correligionários. No caso da Paraíba, pelo menos desde 1915 essa tarefa de liderança coube a Epitácio Pessoa, que não por acaso chegou à presidência da República. Desse modo, a “autorização” da candidatura de João Suassuna passou, digamos, por seu “aval”.

1.5. O patriarca na política, qual sertão no poder?

Durante o governo de Suassuna afloraram-se as rivalidades no interior do partido e da grande oligarquia, corroborando numa crise. Um exemplo foi a proximidade de Suassuna com lideranças do interior ligadas ao meio rural como o deputado estadual José Pereira – emblemático coronel e líder político do município de Princesa Isabel ano alto sertão paraibano na divisa com Pernambuco –, além da família Dantas que era influente nas regiões de Teixeira, Taperoá e Imaculada. Essas alianças assinalavam sua identificação com setores do coronelato, inclusive sua esposa, Rita de Cássia, pertencia à referida família Dantas.

Segundo concluiu José Octávio de Arruda Mello (2002), na gestão de João Suassuna duas frentes se destacaram: o favorecimento da cultura algodoeira nos sertões do estado e o combate ao cangaço que àquela época estava em pleno auge. O município de Princesa Isabel liderado por José Pereira, correligionário de Suassuna, foi uma das regiões que se desenvolveram significativamente através do incentivo à economia algodoeira. Identificado com os grupos oligarcas do interior paraibano, seu governo, de acordo com José Octávio de Arruda Mello (1992, p. 177) era caracterizado por “uma concepção eminentemente privatista da coisa pública”, pois:

[...] coerente com suas inclinações ruralistas, a presidência de 1924/28 batia-se pela multiplicação de campos de cooperação disseminados a partir de 1926 por *propriedade do próprio Suassuna em Souza*, Severino de Moraes em Patos, Manoel Henrique em Soledade, Antônio de Menezes em Itabaiana, e José Pereira Lima, em Princesa, num total de 710.000 hectares... [Grifo nosso].

Este tipo de uso da máquina pública para uma finalidade privada era uma característica que configurava a política naquele período, fosse no âmbito local ou nacional.

Além disso, era fórmula a partir da qual se mantinham os pactos oligárquicos em face da garantia de privilégios.

No que se refere ao combate do cangaço pelo governo Suassuna, há controvérsias e polêmicas decorrentes da relação que tanto os cangaceiros quanto o Presidente paraibano mantinham com os chamados coronéis da época. Estes últimos tinham sua imagem intimamente associada à formação e atuação de algo semelhante a “milícias particulares”, ou seja, formavam grupos paralelos para “proteger-se”. Não obstante, essa associação se dava porque “o “coronel” era um grande fazendeiro que recebia sua patente do governo, podendo recrutar e armar homens entre 21 e 60 anos para reprimir revoltas locais e, caso necessário fosse, ajudar na repressão de revoltas provinciais”. (SANTOS; SÁTIRO, 2006, p. 12).

A guisa de exemplo, um dos grandes amigos e aliados de Suassuna era justamente um dos mais famosos “coiteiros”³⁴ de cangaceiros do período: o já citado coronel José Pereira. Como destacou Linda Lewin (1993), ele chegou a manter relações com Lampião, mas elas foram desfeitas após um ataque de seu bando ao município de Souza. Mesmo assim, José Pereira esteve intimamente envolvido na organização militar da Paraíba visando o enfrentamento do cangaço durante o governo do amigo João Suassuna. Em perfil biográfico construído para João Suassuna, a prima Natércia Coutinho (2000) defendeu que a denúncia feita pelos opositores de que o presidente “protegia” cangaceiros não fazia sentido. Ela argumentou que:

Quase todos os fazendeiros procuravam fazer amizade com os cangaceiros na intenção de proteger seu patrimônio e suas famílias. Não era o caso do Presidente Suassuna, não digo que ele não admirasse a coragem e valentia dos cangaceiros, tanto que *pôs em três cavalos de sua propriedade os nomes de cangaceiros: Passarinho, Medalha e Bom-Deveras* mas dar-lhes apoio, nunca. (COUTINHO, 2000, p. 14) [Grifo nosso].

Na explicação de Coutinho (2000), admirar a “bravura” dos cangaceiros não impediu o Presidente Suassuna de combatê-los. Todavia, a manutenção da ordem pública tinha ainda outro alvo: a *Coluna Prestes*, que passava pela Paraíba também naquele momento enfrentando a resistência do governo e de setores da Igreja Católica, como exemplifica o caso de sua passagem pelo município de Piancó. Não demorou para que os coronéis, com o afago do governo, associassem cangaceiros e tenentes como inimigos comuns, combatendo-os.

³⁴ *Coiteiro* consiste na alcunha a partir da qual ficaram conhecidos os fazendeiros e/ou coronéis que mantinham relações com grupos de cangaceiros, em muitos casos acolhendo-os e protegendo-os nas campanhas pelos sertões em troca de serviços prestados em lutas inter-oligárquicas das quais participavam.

Avaliando o avanço do cangaço nos sertões, o jornal *O Ceará* aproximou a ação desses dois grupos à facilidade com a qual adentravam nos diferentes lugares sem que o combate das tropas estaduais lhes fosse páreo:

Essa perseguição a Lampeão está em tudo parecida com o combate aos revoltosos.

As tropas legalistas davam arrahas de grande zelo no cumprimento de seus deveres, mas a Coluna de Prestes conseguiu, quase sem munições, percorrer o paiz de norte a sul, em um verdadeiro passeio militar, dificultado apenas pelos obstáculos creados pela natureza.³⁵

No caso especificamente da Paraíba, Eliete Gurjão (1994, p. 66) destacou os interesses que a princípio motivavam o governo e as elites a tratarem como sinônimos “cangaceiros” e “tenentes”:

É nesse contexto que se unem mais ainda as oligarquias e o governo do estado, para combater ao cangaço e à coluna Prestes, ambos temidos por colocar em risco a ordem oligárquica. O presidente Suassuna organiza os chamados “batalhões patrióticos”, constituídos de coronéis e jagunços para perseguir Lampeão e os tenentes em marcha pelo interior da Paraíba, tratando-os indistintamente como cangaceiros.

Havia também um fator financeiro em questão. Segundo Mello (1992, p. 237), “os coronéis possuíam motivos de contentamento, na medida em que a Presidência do Estado, além de reconhecer-lhes o prestígio, repassava recursos governamentais para o combate à Coluna Prestes e ao cangaceirismo”. Neste cenário, o jornal *O Ceará* elogiou as medidas do presidente Suassuna no que se refere principalmente ao cangaço na Parahyba, além da resistência em outros estados como Alagoas e Rio Grande do Norte em detrimento à “inoperância” que avaliava nos estados de Pernambuco e do Ceará:

Na guerra contra Lampeão, os srs. José Augusto, Moreira da Rocha, Estácio Coimbra e *João Suassuna*, proclamam todos a excelência de suas milícias, moral e materialmente, e, no entanto, o famigerado bandido continua a operar livremente, trazendo em constante sobressalto as famílias sertanejas, ameaçadas na sua honra, na sua propriedade e na sua vida.

[...]

Há, por exemplo, um facto constantemente verificado: sempre que os malfetores penetram em território alagoano, parahybano ou rio-grandense do norte, a reacção não se faz esperar.

³⁵ *O Ceará*, 24 de abril de 1928, (p. 01).

Acossados por todos os flancos, os bandidos, se oppõem resistência, é por pouco tempo, fugindo a encontros serios com as forças policiaes. Nesses estados, elles não bivacam, não recuperam as suas forças, não descansam nem obtém munições. Ali vão para atacar, sendo, porém, sempre repellidos.³⁶ [Grifo nosso].

Tempos depois de concluir seu mandato, o então ex-presidente Suassuna, em mensagem oficial reproduzida n'*O Ceará* avaliou seu período no governo e ressaltou a importância que o combate ao cangaço havia assumido para sua gestão:

Jugulada a malta capitaneada pelo hediondo “Lampeão”, não mais sofremos incursões de cangaceiros, reentrou na nossa tranquilidade de que sempre gosára, mas tinha o meu governo sacrificado grande parte do seu programma, pelo tempo e dinheiro absorvido na lucta dos seus primeiros três annos, e de que toda a Parahyba pode dar caloroso testemunho. Para enfrentar com efficiente galhardia os encargos do combate, teve o governo de adoptar dispendiosas medidas: construções de quartéis para destacamento de vulto no interior; aumento do effectivo de força; aquisição de armas e munições, de vehiculos e custeios de transporte; manutenção de vários contingentes volantes, só há pouco dissolvidos.³⁷

Como se pode perceber no trecho acima, ele buscou justificar a prioridade dada ao combate do cangaço em seu governo, fato que teria comprometido inclusive o orçamento do estado. Para Natércia Coutinho (2000) Suassuna governou num período difícil, com pouca verba vinda da União. As obras contra a seca estimuladas por Epitácio e que lubrificaram a Paraíba na gestão de Sólton de Lucena não ganharam continuidade com Arthur Bernardes à frente do governo federal. Nesse sentido, ela complacientemente argumenta que:

Suassuna começou seu governo pelo *sertão*, uma região muito importante, incentivando a agricultura e a pecuária por ser terra muito boa para a criação de gado. Pensava evitar a vinda de pessoas do interior para as cidades grandes onde geralmente ficam desempregadas. [...] Construiu estradas (carroçáveis) ligando Pilões a Cuité; *Sousa* a Coremas, Campina Grande a Areia, indo por Alagoa Nova; de Barra a Natuba; de São Bento a Serra Negra; de *Teixeira a Imaculada*; de *Taperoá* a Livramento e a *Desterro*; de Desterro a Riacho Fundo, em Cabaceiras. Construiu Grupos Escolares em *Princesa*, Ingá, Itabaiana, Campina Grande [...] Em 1925, inaugurou a luz elétrica de Esperança e de Taperoá; em 1926, na cidade de Patos, e no ano de 1928, em *Pombal*. [...] E, do ponto de vista da cultura, além de apoiar o Movimento Regionalista, foi ele quem, pela imprensa d'A UNIÃO, mandou publicar a BAGACEIRA

³⁶ *O Ceará*, 24 de abril de 1928, (p. 01).

³⁷ *O Ceará*, de 09 de dezembro de 1928 (p.10).

de José Américo de Almeida, obra que, saudada entusiasticamente por Alceu Amoroso Lima, obteve repercussão nacional e iniciou o ciclo dos ROMANCES DE 30. (COUTINHO, 2000, 21-22). [Grifos nossos].

Chamamos atenção para as palavras em destaque na passagem acima: sertão, Sousa, Teixeira, Imaculado, Taperoá, Desterro, Princesa, Pombal. Esses lugares estão intimamente ligados à família Suassuna e às de amigos como é o caso de Princesa, espaço de influência de José Pereira. Mello (1992, p.179) pensa diferente de Coutinho e desenha um perfil típico da época para o ex-presidente, destacando que “curiosamente, Suassuna era o governante, mas se encontrava sempre na defensiva, enviando presentes, concedendo explicações e protestando fidelidade”. Isso corrobora a orientação das práticas oligárquicas comuns na época e na concepção privatista da coisa pública por parte de João Suassuna. Em resumo:

No essencial, a inapetência de Suassuna para a coisa pública criava um *vácuo de poder* preenchido pelo coronelato e estrutura de poder paralelo em que o *Estado submergia* com as funções públicas empalmadas por particulares que cedo exorbitarão das atribuições, passando a não prestar contas a ninguém, e convertendo-se eles próprios no mais alto grau de autoridade nos limites do Estado-membro.

As características pessoais do Governante paraibano do período de 1924/28 contribuíam para exacerbação dessa tendência [...] Uma dessas consistia na manifesta tendência em alheiar-se do expediente governamental, em prol de longas permanências na praia e fazendas do interior constantemente referidas nos jornais da época. Curiosa estatística levantada por *O Combate* apontava Suassuna passando mais tempo fora da sede do governo que nesta, num total de 180 dias contra 178 em 1925, 185 contra 180 em 1926, e novamente 185 contra 180 em 1927. (MELLO, 1992, p. 178).

Em detrimento disso, para Wellington Aguiar (2005, p.87) o restante da população ainda parecia à margem das políticas e “benefícios” do governo estadual no período:

A Paraíba de João Suassuna e do coronelismo nada tinha que pudesse ser elogiado, exceção feita às belezas naturais [...] O analfabetismo ainda campeava no estado. Mais de 80% não sabiam ler. E os serviços de saúde, por demais precários [...] morria-se demais. A idade média de vida não chega aos 45 anos.

É fato que, nos idos de 1928, ao final de seu período no poder estadual, João Suassuna angariou certo prestígio político, sobretudo entre o coronelato, porém, ao mesmo tempo em que seu governo não deixou de expressar o aprofundamento da crise no interior da oligarquia epítacista. Tais problemas se desdobraram no processo de sua sucessão presidencial, que terminou na ascensão de João Pessoa, sobrinho de Epitácio, ao poder.

Essa crise deu-se, dentre outros fatores, porque João Suassuna articulou a sua sucessão indicando uma chapa formada por “nomes de sua confiança” e amigos seus, eram eles: o chefe de polícia Júlio Lira para presidente e o coronel José Pereira para vice. Esta atitude foi vista por parte da imprensa como uma verdadeira tentativa de “dar uma rasteira” em Epitácio. Pelo menos é isso que sugere a análise feita pelo jornal *A Esquerda* sobre o clima eleitoral na Paraíba no pleito de 1928. Àquela altura, segundo o periódico:

Todo mundo sabe que o *satrapa* parahybano tem um velho plano incubado, que é a derrubada do *patrão*, à maneira dos bravos vaqueiros nordestinos, com que *elle sempre viveu e viverá identificado*. Para essa corrida sensacional o sr. Suassuna espera, não sabemos se com razão, que o sr. Washington Luís lhe faça esteira. O tombo vai ser maravilhoso.³⁸ [Grifos nossos].

A Esquerda definiu João Suassuna como um governante que, identificado com o universo cultural dos vaqueiros nordestinos, planejou definir seu próprio sucessor contrariando assim a dinâmica decisória do seu partido concentrada em quem o jornal classifica como o seu “patrão”, ou seja, Epitácio Pessoa. Mas o fato de Suassuna tentar decidir o futuro político naquele momento simbolizava exatamente o quê?

Ignorar ou desviar este processo decisório das mãos de Epitácio Pessoa representava uma ousadia e uma ameaça. Suassuna e seus correligionários haviam ganhado algum espaço e, sobretudo, poder, o que revelava a tensão interna dentro do Partido Republicano da Paraíba. Segundo Gurjão (1994), Epitácio Pessoa ansiava por um sucessor “neutro” que descomprometido com as lideranças locais obtivesse certa liberdade para governar e ao mesmo tempo controlasse as cisões. Inicialmente, buscando a conciliação, sua intenção era indicar o sertanejo Manoel Tavares, nome que não teve aceitação. Diante desse impasse, vetou a chapa de Suassuna ao designar a candidatura de seu sobrinho, o então ministro João Pessoa. Mais uma vez, o jornal *A Esquerda* ironizou o imbróglio político na Paraíba:

Vendo a candidactura Tavares um tanto abalada, o epitacismo parece inclindo a apresentar o nome do ministro João Pessôa. Violento e, não raras vezes, atrabiliário, como todos os Pessôa Cavalcanti, mas acima de tudo, um homem de bem, o ministro João Pessôa por isto mesmo não pode ter as *sympatias* do *satrapa Suassuna*, cujo horror aos homens de mãos limpas é bastante conhecido. Há quem diga com segurança, que o *satrapa* capitulou engulindo a candidatura João Pessôa. [...] *Cangaceiro que fez escola nas emboscadas, é provável que Suassuna recue agora, aceitando o sr. João*

³⁸ *A Esquerda*, 24 de abril de 1928, (p. 01).

*Pessoa para cair-lhe em cima mais tarde. O certo é que o Satrapa está “atraz do pão”, com o dedo no gatilho.*³⁹ [Grifo nosso].

Apesar do clima de disputa, a ordem final de Epitácio prevaleceu e seu sobrinho João Pessoa acabou indicado e eleito substituindo João Suassuna na Presidência do estado. Isso, porém, não significou o estancamento da crise oligárquica, mas o crescimento paulatino de sua inflamação. Para Mello (1992), o coronelismo que fora “tese” no governo de João Suassuna produziria a sua “antítese”: o centralismo evocado por seu substituto João Pessoa. Não por acaso, os episódios que compõem tal processo histórico influenciaram significativamente o destino e a visão de mundo de Ariano Suassuna e sua família.

Com o término do mandato do seu patriarca em 1928, a família Suassuna se mudou para a sua propriedade localizada no município de Souza, no interior da Paraíba: a fazenda Acahuan. Ali ficou até 1930, quando saíram às pressas da Paraíba. Essa foi, portanto, a primeira temporada de Ariano no sertão, que segundo destaca Bráulio Tavares (2007) foi curta, porém marcante, sobretudo pelas lembranças salvaguardadas do convívio raro que teve com seu pai.

Não obstante, uma “memória familiar” foi se operando ao utilizar e recompor essas lembranças estilhaçadas. Como será possível perceber no decorrer dessas páginas, a narrativa de filiação de Ariano Suassuna com o sertão foi amparada por ele durante toda a sua vida na referência paterna. No discurso de sua posse na Academia Brasileira de Letras, ele destacou solenemente essa “influência”:

Foi de meu Pai, João Suassuna, que herdei, entre outras coisas, o amor pelo Sertão, principalmente o da Paraíba, e a admiração por Euclides da Cunha. Posso dizer que, como escritor, eu sou, de certa forma, aquele mesmo menino que perdendo o Pai assassinado no dia 9 de outubro de 1930, passou o resto da vida tentando protestar contra a sua morte através do que faço e do que escrevo, oferecendo-lhe esta precária compensação e, ao mesmo tempo, buscando recuperar sua imagem, através da lembrança, dos depoimentos dos outros, das palavras que o Pai deixou. (SUASSUNA, 2008, p. 237).

Quais as razões do protesto defendido acima pelo escritor? Em quais circunstâncias deu-se o assassinato seu pai, o ex-presidente João Suassuna? Para entendê-las, ainda que brevemente, é preciso retornar à gestão de João Pessoa, que fora o ambiente no qual se inflamou a rivalidade política entre ambos.

³⁹ *A Esquerda*, 16 de fevereiro de 1928, (p. 06).

1.6. A Aliança Liberal e a Guerra de Princesa

Enquanto Presidente da Paraíba, João Pessoa tomou uma série de medidas que o rodearam de inimigos, tais como a fiscalização das obras públicas, uma forte política de tributos e a transformação da capital no grande centro comercial do estado. Isso acabou por alterar a dinâmica das relações econômicas vigentes até aquele momento, haja vista que a produção paraibana - baseada principalmente no algodão e cana-de-açúcar - antes escoava para Recife, priorizando contratos e parcerias com comerciantes pernambucanos, dentre os quais o poderoso grupo familiar dos Pessoa de Queiroz. Por outro lado, as novas medidas acabaram beneficiando setores urbanos da Capital da Paraíba.

Outro fato que chama atenção nesse processo era o estilo de governo do presidente João Pessoa. Seu biógrafo, Fernando Melo (2003), definiu-o como “autoritário” e de “temperamento intempestivo”, que objetivava a lei e a ordem “acima de tudo” nos diferentes âmbitos da ação do Estado. Na esfera estadual, “as vassouradas”, como ficaram conhecidas as políticas de João Pessoa, ditavam o ritmo quando já em 1928 iniciaram os rumores e assuntos referentes à sucessão do governo federal. Grupos políticos de São Paulo e Minas Gerais ou ligadas a eles protagonizavam a disputa pelo poder naquele período.

O então presidente da república era Washington Luís (1869-1957) que, ligado aos paulistas, resolveu apoiar Júlio Prestes à chapa de sua sucessão. Sua indicação acabou desagradando os setores mineiros. Para Edgar Carone (1989), foi nesse contexto que emergiram as dissidências no interior da grande trama oligárquica que configurava a política nacional. Preteridas, as oligarquias mineiras negociaram uma aliança inicialmente com as gaúchas – que estrategicamente representavam a terceira força eleitoral do país – e posteriormente com as paraibanas – estas últimas consideradas após a negativa dos estados da Bahia e de Pernambuco. Juntas, essas forças oligárquicas formaram, em julho de 1929, a chamada “Aliança Liberal”, lançando uma chapa concorrente às eleições de 1930. Os candidatos que compunham esta chapa eram o gaúcho Getúlio Vargas para presidente e o paraibano João Pessoa como seu vice.

Com o aval do tio Epitácio Pessoa, figura estratégica no jogo político nacional, João Pessoa integrou a chapa da Aliança Liberal que tinha sua campanha pautada em questões como o voto secreto e a anistia (CARONE, 1989). No âmbito estadual, a definição dos candidatos a deputados federais consolidou as cisões no interior da oligarquia paraibana, pois João Pessoa indicou o seu primo Carlos Pessoa em detrimento de João Suassuna, fato que desagradou setores do coronelato. Em fevereiro de 1930, José Pereira acabou rompendo com

o governo paraibano sendo apoiado por seus correligionários. Cogitou-se, inclusive a candidatura avulsa de Suassuna ao passo que foi desfeito o apoio à Aliança Liberal.

Em pleno auge do chamado “voto de cabresto”, as eleições eram marcadas por fraudes, pois os chefes políticos de cada local comandavam a dinâmica dos pleitos. Visando afastar a família Dantas do controle das eleições em Teixeira, João Pessoa enviou reforço de tropas àquele município. Sentindo-se encurralados, os Dantas recorreram ao amigo coronel José Pereira que enviou ajuda, levando à expulsão rápida das tropas do Presidente. Somado a outros, esse fato deflagrou um intenso conflito armado entre os comandados de José Pereira e as tropas do governo da Paraíba. Este motim ficou conhecido como *Guerra de Princesa* e terminou somente em julho por ocasião do assassinato de João Pessoa, que pouco tempo depois fora transformado em mártir do movimento revolucionário que levou Vargas ao poder. Como analisou Edgar Carone (1989, p.69):

A razão de sua morte eram questões regionais, acrescidas das circunstâncias políticas do momento. As principais nasciam de sua política tributária, que onerava grandemente os produtos que entrados por Pernambuco, forçando o comércio por Cabedelo, numa tentativa de luta contra os oligarcas sertanejos e fortalecimento dos elementos da capital, com degola política dos candidatos representativos do sertão, principalmente das cidades do interior mais atingidas por essas medidas. A resposta foi a revolta de Princesa, que, iniciada em março de 1930 ensanguenta a Paraíba. O governo federal, naturalmente aproveitando-se disto, auxilia os rebeldes e põe obstáculos ao envio de armamentos aos legalistas. Os combates continuam até o assassinato de João Pessoa, em 26 de julho de 1930; só então Washington Luís toma medidas drásticas, pondo fim à luta. Mas o crime tomou facilmente caráter político e foi o pretexto que levou a ala oposicionista a rearticular a revolução.

A *Guerra de Princesa* foi um componente paraibano do processo pré-revolucionário de 1930. Alguns poderiam defini-la como uma reação dos setores oligárquicos à crise do próprio sistema que lhes mantinha. Porém, uma luta contra quem ou o quê, exatamente? Mello (1992) defende a ideia de que os eventos de Princesa não representavam uma disputa interna entre oligarquias, mas uma oposição destas para com o Estado institucionalizado na forma pela qual fora vigente durante a gestão de João Pessoa. Digamos que seja difícil definir esses limites, pois historicamente, mesmo após a Revolução de 1930, é possível perceber em nosso sistema político a permanência de uma forte característica oligárquica, ainda que revestida aparentemente de uma “nova roupagem”. Continuaram e continuam, pois, a perpetuar-se no poder pequenos grupos e/ou famílias cuja atuação política visa apenas à manutenção de seus privilégios.

Portanto, a queda do protagonismo oligárquico em 1930 consistiu fatalmente num aspecto simbólico. O despontar do centralismo enquanto *antítese* do coronelismo, no entanto, não representou de fato uma desordem do sistema patriarcal e oligárquico que vivia seu auge no Brasil naquele período. Aprofundando esta reflexão, chegamos à conclusão de que o centralismo fora uma estratégia de readequação das oligarquias à dinâmica dos tempos vindouros nos quais figuraram termos complexos como revolução, golpe e ditadura – palavras tão próximas ontem e ainda hoje.

Retornando àquela conjuntura histórica, o que se sucedeu em março de 1930 foi a derrota – contestada – da Aliança Liberal nas urnas federais, o início da luta armada em Princesa e a eleição de João Suassuna como deputado federal pela Paraíba. O clima de animosidade política se ampliou pelas fronteiras do país e teve na Paraíba um recorte de reflexos distintos.

João Pessoa não abaixou a guarda para José Pereira e, como represália, exonerou funcionários públicos e políticos de Princesa, a maioria deles correligionários ou familiares daquele chefe local. A resposta foi, ainda em março de 1930, a declaração de independência daquele município em relação ao Estado feita por José Pereira que o intitulou de “Território Livre de Princesa” com hino, bandeira e leis próprias. Outros municípios também foram atingidos pelo levante como, por exemplo, Imaculada, Teixeira e Tavares.

Para bater de frente com o poder estadual, José Pereira teve a contribuição dos antigos parceiros comerciais, os Pessoa de Queiroz, uma parte da oposição do epitacismo liderada por Heráclito Cavalcante, o poder federal, alguns governos de estados vizinhos como o Rio Grande do Norte, além do núcleo oligárquico que incluía dentre outras, as famílias Dantas e Suassuna.

1.7. O poder entre a honra e o sacrifício

A família Dantas esteve significativamente engajada no conflito. Tanto que João Duarte Dantas, ligado à liderança de José Pereira, foi um dos principais articuladores da resistência de Princesa, sempre em trânsito pelos sertões, Natal e Recife, onde o movimento mantinha adesão. Logo, seu posicionamento oposicionista ganhou visibilidade, sobretudo por seus artigos publicados no *Jornal do Comércio* com severas e irônicas críticas à gestão de João Pessoa.

Dentre esses artigos – republicados também no periódico carioca *O Paiz* –, um chama atenção pelo subtítulo “Às voltas com um doido”⁴⁰ em referência ao então presidente da Paraíba. Em tom sarcástico, Dantas classificou João Pessoa como “doido varrido com enganosos intervalos de lucidez” e ao criticar as medidas governamentais do presidente, sentenciou-o como um “alucinado que ensanguentou os sertões paraibanos” numa menção ao conflito de Princesa. E diante de supostas acusações de que em determinadas ocasiões teria recorrido a pedidos de favores a João Pessoa, João Dantas ironizava dizendo aguardar que o rival, “futuro ditador do país”, recuperasse a sanidade.

Nesse clima travou-se um verdadeiro embate entre esses grupos políticos paraibanos através de periódicos locais e pernambucanos. É importante destacar que o *Jornal do Comércio* era de propriedade da família Pessoa de Queiroz, aquela mesma que mantinha negócios com José Pereira, fomentando inclusive ajuda financeira à Princesa no período do levante.

Do lado oposto, o governo paraibano não hesitou em definir João Dantas como um dos seus principais alvos. Tanto que em julho de 1930, após suposta denúncia recebida sobre um possível abandono do imóvel, a polícia paraibana seguiu para o apartamento de João Dantas e lá encontrou uma série de documentos, telegramas e correspondências pessoais. Não tardou para que a polícia permitisse o acesso d’*A União* a este material, de modo que este jornal anunciou em sua edição de 22 de julho de 1930 que começaria a publicar em seus próximos números uma parte do conteúdo dos documentos coletados. “Revelando a alma tortuosa dos conspiradores contra a ordem e a dignidade de nossa terra” era o título da reportagem e dava o tom do enfoque adotado:

Tais documentos, que por sua natureza são sensacionalíssimos, foram apreendidos pela polícia. Esta prologando a busca, encontrou ainda no apartamento do sr. João Dantas, habilmente escondidos, três rifles novos, três espingardas, todos municiados e ainda abundante munição sobresalente. Os documentos encontrados “*A União*” começará amanhã a publicar, porquanto os mesmos contêm curiosas revelações sobre os miseráveis modos de agir dos inimigos da Parahyba, dos quaes o tarado João Dantas era uma espécie de espião e consul geral nessa cidade.⁴¹

Na edição de 25 de julho de 1930 – ou seja, um dia antes de João Dantas assassinar João Pessoa no Recife –, *A União* publicou uma reportagem acusando a família Dantas de

⁴⁰ Artigo publicado por João Dantas no *Jornal do Comércio* e republicado por *O Paiz* em 26 de junho de 1930, p. 05.

⁴¹ *A União*, 22 de julho de 1930, (p.01).

“assaltar os cofres públicos” e definiu-a como uma “quadrilha”. Não por acaso, até mesmo a mãe de Ariano Suassuna, Rita Suassuna, parente dos Dantas, foi criticada com base num desses documentos encontrados: “Noutro chega-se à espantosa certeza de que a senhora do deputado pereirista João Suassuna, que pertence à família Dantas, fez alistar seu filho mais velho de doze ou treze anos apenas, para votar no candidato do Cattete!” (A União, 25 de julho de 1930, p. 01).

Como observou Mello (1992), o conteúdo das cartas e telegramas encontrados na casa de João Dantas demonstra a articulação dos setores oposicionistas a João Pessoa em torno de Princesa, suas participações no desvio de verbas federais, além da influência em fraudes eleitorais. Tratava-se de correspondências entre João Dantas e José Pereira, João Suassuna, Duarte Dantas além de Juvenal Lamartine então governador do Rio Grande do Norte. As mesmas foram amplamente utilizadas por *A União* no intuito de tentar demonstrar suas “traições” à orientação política vigente no estado.

Para além disso, é possível perceber também a associação que o jornal fez entre a natureza dos temas tratados nessas correspondências e a luta armada em Princesa. Havia uma forte tendência discursiva em relacionar as ações e personalidades de José Pereira, José Dantas e João Suassuna ao cangaço, rotulando-os quase sempre como “cangaceiros”. Isso é observável na edição de 24 de julho de 1930, quando *A União* publicou uma matéria de capa sobre uma suposta “tendência cangaceira” atribuída à família Suassuna e “comprovada” por uma fotografia na qual João Suassuna e alguns parentes posaram vestidos de cangaceiros quando ainda jovens. Na edição de 26 de julho, o alvo foi mais uma vez João Dantas que, segundo o jornal, assumia sua “ancestralidade cangaceira” num suposto poema encontrado entre seus pertences.

O desenrolar dessa polêmica exposição de João Dantas culminou na morte de João Pessoa. Naquele mesmo dia, em 26 de julho de 1930, o então Presidente da Paraíba dirigiu-se ao Recife para compromissos políticos. Ele estava na confeitaria da Glória quando foi alvejado por tiros partidos de João Dantas. A natureza trágica do acontecimento em meio à complexa conjuntura política abalou a Paraíba e tornou-se o estopim para a reorganização das forças pré-revolucionárias que meses depois levariam Getúlio ao governo federal. O caminho da revolução estava reconstruído ao eleger João Pessoa como seu “mártir” e como um símbolo do movimento revolucionário que estrategicamente se colocava como opção ao “retrocesso” associado aos setores do coronelato.

Na Paraíba, os correligionários de João Pessoa realizaram uma forte campanha em torno da memória do presidente morto. Tanto que alteraram a bandeira da Paraíba ao incluir nela a expressão NEGÓ, que simbolicamente, representou a postura contrária do presidente assassinado à eleição de Júlio Prestes. Mas, é certo que uma das mais marcantes “homenagens” foi a mudança do nome da capital do Estado para *João Pessoa*.

O assassinato do Presidente acabou também por abafar o levante de Princesa e gerou uma intensa perseguição ao seu líder José Pereira assim como a João Suassuna. Estes, juntamente com João Dantas, foram acusados pela imprensa e pelos adversários políticos de organizar um complô a partir do qual teria sido planejado o assassinato de João Pessoa. Não obstante, esse fato, que a despeito de qualquer outra associação possível, foi classificado como um “crime político”. Nas tribunas do Legislativo federal e estadual, ou mesmo no fervor da cobertura jornalística da época, a ideia do complô conotava aspecto político ao homicídio.

Por outro lado, os líderes do governo federal recusavam esta suposição, haja vista a responsabilização que recairia na Presidência da República em face de sua participação nos episódios de Princesa. Em debate caloroso na sessão da Câmara, o deputado Cardoso de Almeida dava outra explicação e criticava a estratégia da oposição: “Trata-se de um caso pessoal. A vingança do Sr. João Dantas contra o Sr. João Pessoa nada tinha de política. O que os oradores têm feito no *meeting* de hoje é uma grande exploração política sem o menor fundamento”.⁴² E concluiu rendendo homenagens ao malgrado João Pessoa.

Dos acusados, José Pereira passou a viver como fugitivo por diferentes regiões do Nordeste, enquanto João Dantas acabou sendo preso em Recife, pois, ao tentar fugir, foi baleado por Antônio Pontes, o motorista de João Pessoa. Apesar disso, não teve seu estado de saúde comprometido e, segundo o *Diário de Notícias* relatou, em depoimento à polícia, João Dantas assumiu a autoria do homicídio nos seguintes termos:

Confessou ser o assassino, adiantando que não se achava arrependido de seu acto, pois vingara a sua honra. O presidente João Pessoa, seu desaffectedo pessoal e adversário político, mandara invadir, há dias, sua casa de residência na Parahyba, de onde a polícia do Estado retirara documentos de natureza privada, para dal-os a público pelas columnas do jornal “A União”. Antes disso, disse o criminoso, o governo da Parahyba fizera invadir, igualmente pela polícia do Estado, as propriedades de sua família no município de Teixeira, onde era chefe político. Ausentara-se, por sua vez, há algumas semanas, da Parahyba onde tinha residência e exercia advocacia, por não

⁴² *O Paiz*, 28 de julho de 1930, (p. 02).

poder manter-se ali, dada a sua condição de adversário político e pessoal do chefe do Executivo parahybano.⁴³

Em 27 de julho de 1930, o *Correio da Manhã*, assim como outros jornais, apresentou uma reportagem de capa sobre o assassinato de João Pessoa e nela cogitou, dentre outras coisas, a premeditação do crime por João Dantas. Ele teria dito a amigos que aquilo que se passava na Paraíba se resolveria “à bala”. Ressaltando certa frieza por parte do assassino, a reportagem destacou que em seu depoimento à polícia, Dantas disse “não estar arrependido” e “aguardava tranquilo a ação da justiça”. Além disso, as palavras trocadas entre o motorista de João Pessoa e João Dantas também repercutiram. O primeiro teria dito que “um brasileiro” como João Pessoa “não morreria sozinho” desferindo tiros contra o segundo que teria respondido: “morro satisfeito”. Há ainda a menção a uma suposta movimentação popular visando o linchamento de Dantas ainda no local do crime, tentativa essa impedida pela polícia.

Muitas críticas ressoaram pela não inclusão de João Dantas na prisão comum, todavia ele era bacharel, possuindo o direito a espaço especial na delegacia. Ao mesmo tempo, as constantes visitas de parentes, correligionários e amigos também eram contestadas por parte da imprensa. Sobre isso, a polícia enviou uma nota explicativa ao *Jornal de Recife* em 02 de agosto de 1930 afirmando não haver privilégios ao preso.

A investigação prosseguia e a ideia de complô ganhava terreno. Testemunhas afirmavam que, no dia do assassinato, João Dantas encontrou-se no Hotel Lusitano em Recife, com João Suassuna – que estava hospedado lá –, Júlio Lira e seu cunhado Augusto Caldas. De lá ele teria seguido para a confeitaria da Glória e “executado o plano”. Na edição de 14 de setembro de 1930, o *Diário de Notícias* justificava as razões pelas quais o promotor do caso havia incluído no inquérito denúncias contra João Suassuna, Júlio Lira e Augusto Caldas, decretando dois dias antes, em 12 de setembro, a prisão preventiva deste último.

Dias depois, em 23 de setembro, o *Diário de Notícias* repercutia sobre a transferência de João Dantas e Augusto Caldas para a penitenciária conhecida à época como Casa de Detenção e atual Casa de Cultura, sugerindo que isso levantava suspeitas de que tal fato estaria ligado à tentativa de fuga da prisão por parte dos mesmos, segundo informação espalhada nos jornais pernambucanos.

No curto período que ficou na Casa de Detenção, João Dantas continuou recebendo visitas, mas o cerco revolucionário parecia estar se fechando. Nesse sentido, há uma passagem

⁴³ *Diário de Notícias*, 28 de julho de 1930 (p. 01).

talvez curiosa. Ariano Suassuna, então com três anos, fora a Recife pela segunda vez e, acompanhado da mãe e do irmão João, foram à Casa de Detenção, conforme relatado por Juliana Lins e Adriana Victor (2007, p.38):

Tinham ido visitar João Dantas, primo de dona Rita, que havia sido preso na Casa de Detenção (hoje transformada na Casa de Cultura) por ter matado João Pessoa. O menino ficou estampado com a altura da escada de ferro e com o tamanho da chave usada para abrir a cela. Lembra-se também, de ao entrar, ver João Dantas jogando baralho com seu cunhado Augusto Caldas, preso também. Havia ali mais duas pessoas, ou talvez não houvesse mais ninguém – a memória prega peças, ele sabe. Três dias depois da visita, João Dantas foi encontrado morto, enforcado – *uma morte para a qual nunca apareceu culpado*. [Grifo nosso]

João Dantas e Augusto Caldas morreram no dia 6 de outubro em meio aos primeiros dias da Revolução de 1930. Mortes para as quais não apareceram culpados conforme salientam Lins e Victor no trecho acima. Na narrativa oficial consta suicídio, mas a hipótese de assassinato com viés político foi levantada pela oposição à revolução. Obviamente essa possibilidade não foi exacerbada pela imprensa na época.

Por outro lado, podemos perceber que as relações entre as famílias Dantas e Suassuna não podem ser descartadas a ponto de Dona Rita Suassuna levar os filhos pequenos à penitenciária para visitar ninguém menos que João Dantas, o assassino confesso de João Pessoa. Esta experiência, segundo Ariano Suassuna, marcou profundamente suas lembranças e por que não dizer sua visão de mundo. Décadas mais tarde, quando ocupou o cargo de Secretário de Cultura do Recife, ele transformou a antiga Casa de Detenção em Casa de Cultura. Aquele lugar possuía para os Suassunas e as famílias amigas uma carga simbólica que atravessava o tempo.

1.8. O “complô” e o destino do patriarca

E o pai de Ariano, onde estava àquela altura? Eleito deputado federal nas polêmicas eleições de março de 1930, João Suassuna, assim como seus amigos, enfrentava forte campanha de acusação. Na Câmara Federal, era constantemente acusado e convocado a prestar esclarecimentos sobre a morte de João Pessoa. Lá o deputado Cândido Pessoa, irmão do presidente assassinado, dava o tom da denúncia declarando que “durante a estadia do sr. João Suassuna na Parahyba, foi concertado todo o plano criminoso, e Recife estava coalhada

de agentes pereiristas para eliminarem o presidente parahybano”, conforme repercutiu o jornal *A Razão*⁴⁴.

Na maior parte das abordagens feitas pela imprensa e pelos seus opositores, João Suassuna era associado a João Dantas, seja por algum grau de parentesco ou mesmo pela convergência política no contexto paraibano e federal. Diante disso, acabou-se legando algum aspecto de participação no crime a Suassuna.

O *Jornal do Comércio*⁴⁵ do Rio de Janeiro, por exemplo, transcreveu o discurso do deputado Maurício de Lacerda na Câmara em que este corroborou a tese de que o assassinato de João Pessoa foi um crime político e não um mero “acerto de contas” em defesa de uma “honra” abalada. Lacerda responsabilizava o Presidente da República Washington Luís por uma inoperância – quase “proposita” – na resolução do conflito de Princesa e levantava a ideia de que o desaparecimento de João Pessoa àquela altura representaria a possibilidade de um de seus vices, Júlio Lira, ascender ao governo do estado da Paraíba recuperando o poder local para o grupo dos perrepistas. Para ele, mesmo assumindo a culpa, João Dantas não poderia ser considerado o único responsável:

[...] o assassino é quem declara a cada instante nunca ter dado passos políticos ou escripto qualquer de seus artigos sem consultar o sr. João Suassuna, e num desses, João Dantas ameaçava na vida, não só a pessoa do Presidente da Parahyba, como a de seus próprios filhos menores. [...] Está claro que agindo com homem, como João Dantas, nevrophata, degenerado, typo de museu criminal, pessoas como os senhores Julio Lyra e o Deputado João Suassuna não haveriam de necessariamente ter a culpa expressa de mandato, comprando a arma, determinando a morte, estimulando o assassino. Bastava que não lhe tirassem da cabeça a idéia, que lhe ouvissem as ameaças, que as autorizassem, que lessem os artigos que João Dantas escrevia, e não os reprovasse incontinente, para terem, pelo menos, *a culpa moral desse delicto*.

Nos termos acima, João Suassuna foi classificado como “coautor”, “coparticipante” e até mesmo corréu do crime. Durante o mês de setembro, a expectativa da imprensa, sobretudo carioca, era pelo “anunciado discurso de defesa” que o pai de Ariano faria na Câmara. O *Diário de Notícias*⁴⁶, por exemplo, rotulando-o como “deputado de Princesa” e “fazendeiro da Malhada da Onça” afirmava que ele nunca havia reagido de fato às acusações feitas no palco do legislativo “dando a entender” certo acolhimento da culpa.

⁴⁴ 04 de setembro de 1930 (p.05).

⁴⁵ 12 de setembro de 1930 (p. 04).

⁴⁶ 25 de setembro de 1930 (p. 02).

Todavia, não era bem isso que informava o jornal *O Paiz*⁴⁷ – alinhado ao *Jornal do Comércio* de Pernambuco –, quando reproduziu uma carta de João Suassuna enviada ao *Jornal Pequeno* defendendo-se dessas acusações. Nela, o deputado fazia coro à carta publicada pelo seu correligionário e amigo Júlio Lira, na qual também havia protestado inocência. Nestes termos, Suassuna contestava:

[...] a leviana e maliciosa campanha de certos jornaes interessados em nos vexar, com a triste pecha de conniventes na eliminação da vida do presidente João Pessoa. [...] Aguardamos serenos e tranquilos, a acção da justiça, que há de concluir pela nossa inocência e completo alheamento no trágico acontecimento de 26 de julho último. Mui penhorado será ao acolhimento dessas palavras de protesto e natural defesa.

Já em finais de agosto, o correspondente do *Diário de Notícias* na Paraíba noticiava rumores de que João Suassuna estaria “escondido” em sua terra natal para resolver questões pessoais, fato que gerava tensão diante de uma possível hostilidade por parte da população. Os níveis de pressão eram advindos de frentes diversas e impulsionados pela família Pessoa e pelas forças pré-revolucionárias.

Diante dessa atmosfera, o deputado Suassuna partiu de Recife rumo à capital federal. Segundo afirmavam os jornais pernambucanos, ele se apresentaria à Câmara em face do pedido de licenciamento para responder ao processo pelo assassinato de João Pessoa. Diante disso, embarcou para o Rio de Janeiro em 18 de setembro de 1930 num clima de grande animosidade política. No cais do porto de Recife, despediu-se da esposa e de dois de seus filhos, dentre eles Ariano que “salvaguardou” solenemente aquele momento em sua memória. “Uma memória de menino” defendida e exaltada por Lins e Victor (2007, p. 38):

Foi um ano atribulado aquele. Apesar dos três anos de idade, Ariano lembra-se bem: na segunda quinzena de setembro, foi ao Recife com a mãe e o irmão Saulo. E ficou viva em sua lembrança a cena dos três ali, em pé no cais do porto, junto do Marco Zero, no centro da cidade. A mãe tentava mostrar-lhe as mãos do pai, acenando no navio de partida rumo ao Rio de Janeiro, onde teriam início os trabalhos legislativos daquele ano. Ariano, no colo de dona Ritinha, não conseguia avistá-lo no meio daquele mundaréu de gente. Até que finalmente reconheceu o rosto na janela do camarote – João Suassuna dava adeus à família. Essa foi a última vez que Ariano viu o pai vivo. A imagem o acompanharia por toda a vida.

⁴⁷ 12 de agosto de 1930 (p.02).

Os dias que se sucederam até a sua morte foram marcados pelo despontar da revolução. Apesar de sua chegada ao Rio de Janeiro ser aguardada no cais por correligionários, imprensa e oposição, o deputado Suassuna desembarcou discretamente ao largo em 22 de setembro. Tal gesto não passou despercebido pelo *Diário de Notícias*⁴⁸, que não lhe poupou críticas e ironias:

Em outra situação, o gesto do sr. Suassuna seria perfeitamente explicável pela modéstia. *O fazendeiro da Malhada da Onça é a modéstia bacharelada em direito*. Basta dizer que quando presidente da Parahyba, somente para fugir a evidências incompatíveis com seu temperamento, o sr. Suassuna administrava o Estado, nos sertões, de alpercatas e chapeo de couro, como um simples comboieiro. [...] Mas naquele tempo, a situação do político parahybano era outra. Ainda não pesavam sobre ele outras acusações além das que, justa ou injustamente, se fazem a quantos estão no poder. *Quando ele se afastava do povo e dos correligionários, buscando os sertões*, bem se poderia atribuir tal afastamento à ojeriza de um homem simples do interior às zumbaias de um palácio de governo e à curiosidade da população de uma capital. [...] Procedendo como procedeu, o sr. Suassuna parece ter entrado a achar natural que lhe atribuam uma parcela de culpabilidade, no atentado da Confeitaria Glória.

Como se pode perceber, o cartão de visitas a Suassuna no Rio de Janeiro não era nada amistoso. Sempre que pertinente, a imprensa oposicionista lançava mão de uma identificação dele com o sertão em tom sarcástico e negativo como nas partes grifadas acima. A aparente “passividade” era vista como sinônimo de culpa pela morte do “inimigo” político João Pessoa.

Mas, apesar da inclusão inicial de João Suassuna no inquérito desse crime sendo apontado como cúmplice, o *Jornal do Recife* – alinhado ao *Diário de Notícias* – informou, inconformado, no mesmo dia, em 23 de setembro de 1930, que as autoridades haviam decidido pelo indiciamento final apenas de João Dantas e Augusto Caldas, excluindo-se dele o pai de Ariano e Júlio Lira. A posição da polícia ia à contramão, portanto, da ideia de “complô” levantada veementemente por este e outros periódicos e setores político-sociais.

No plano federal, o *Jornal de Recife*⁴⁹ também criticava a postura da Câmara em adiar o julgamento da licença de Suassuna. O título da reportagem de capa em letras garrafais denunciava a perspectiva lançada sobre aqueles fatos: “A Câmara não quer processar o assassino do presidente João Pessoa”. No dia seguinte, o mesmo periódico⁵⁰ afirmou que não

⁴⁸ 23 de setembro de 1930 (p.02).

⁴⁹ 1º de outubro de 1930 (capa).

⁵⁰ *Jornal do Recife*, 02 de outubro de 1930.

havia motivos para inocentar Suassuna, haja vista que a polícia civil de Recife possuía “todas as provas” necessárias para culpá-lo. Apesar disso, teve que noticiar que a Comissão de Justiça da Câmara havia recusado a licença solicitada para processar João Suassuna por participação – ainda que “intelectual” – no crime contra João Pessoa⁵¹. Corria entre os periódicos da época que esta recusa se deu através da negociação de Heráclito de Cavalcanti e José Gaudêncio, aliados de Suassuna, junto a Cardoso de Almeida então líder do governo. Mas, poucos dias depois, nem mesmo a proteção do Catete lhe foi suficiente.

Suassuna encontrava-se hospedado no hotel Belo Horizonte, no centro do Rio de Janeiro, quando em 09 de outubro daquele ano, seis dias após ser deflagrada a revolução, saiu bem cedo pela manhã para um passeio com o amigo Caio Augusto Gusmão, que fora ao seu encontro. Em determinado trecho da caminhada, notou a possibilidade de chuva e decidiu retornar ao hotel para pegar uma capa, quando na altura da Rua Riachuelo foi alvejado por tiros nas costas. Ainda sacou sua arma para reagir, mas não houve tempo, a vida escapou-lhe ali mesmo com a igual rapidez com a qual o assassino fugiu. Em seu paletó, foram encontradas uma quantia em dinheiro e uma carta endereçada à sua esposa, Rita Suassuna. O roteiro dá a entender que ele parecia imaginar e preparar-se para aquele final. Obviamente sua morte, assim como a de João Dantas, não causou comoção nacional e nem foi exacerbada pela imprensa.

No dia seguinte a ela, como era de se esperar, o *Jornal do Recife* dentre outros, dedicou poucas e sucintas linhas ao ocorrido. Já *A Noite*⁵² e *O Paiz*⁵³ ofereceram mais espaço ao crime, sobretudo este último que declarou ter sido um ato de covardia e ressaltou o clima de vingança que marcava a política paraibana naquela época. Relembrou também que Suassuna estava na capital federal para se defender da acusação de envolvimento no assassinato de João Pessoa e, reprovando o fato, destacou que a vítima partia “ainda muito moço” com 44 anos, que tinha um “temperamento de lutador”, uma “inteligência reconhecida” e era um “homem de hábitos simples, muito modesto”. Por fim, ressaltou também que João Suassuna deixava a viúva Rita Suassuna e mais nove filhos, o mais velho com 17 anos de idade. No mesmo dia, à noite, o suspeito de seu assassinato já se encontrava preso.

1.9. Os Suassunas e a carta-testamento

⁵¹ *Jornal do Recife*, 03 de outubro de 1930.

⁵² Em edição de 09 de outubro, dia do próprio assassinato de João Suassuna, *A Noite* noticiou o crime.

⁵³ *O Paiz*, 10 de outubro de 1930 (p.02).

Gostaríamos, pois, de chamar atenção para a carta deixada por João Suassuna para a sua esposa Rita Suassuna. Mesmo descrito o seu caráter “confidencial”, tal carta acabou sendo publicada na íntegra em alguns jornais⁵⁴ que salientaram seu conteúdo de autodefesa em meio às acusações que lhe eram atribuídas no período. Escrita um dia antes de sua morte, em 08 de outubro, consistia numa resposta àquela enviada anteriormente por Dona Rita em 1º de outubro, na qual descrevia as várias perseguições sofridas por amigos, familiares e correligionários seus na Paraíba:

Recebi ontem sua cartinha de 1 do corrente, na qual me dava tristes notícias do Catolé (surras em nossos amigos). [...] Meu Deus, quanto horror, a ser verdade tudo que nos consta de hontem para cá, e de que ainda não temos certeza! A tortura e a morte trágica de João Dantas e Augusto Caldas, massacrados pela rua, depois de martirizados, e queimados, depois de mortos!⁵⁵

Como ressaltamos antes, João Dantas e Augusto Caldas morreram apenas três dias antes de João Suassuna. No trecho acima, o pai de Ariano ressaltava o caos vivido, segundo ele, em face das “paixões políticas” e aproveitava a oportunidade para dar o “testemunho final” de sua inocência senão para os opositores, mas para a memória dos filhos:

[...] As afflições mortaes por você, nossos queridos filhos em Goyana! Ah! Minha querida mulher, só Deus sabe como tenho sofrido moralmente nestes dias de incertezas e apreensões terríveis, a par da injustiça de que sou vitima, e de que lhe quero dar, mais uma vez, testemunho perante o Senhor de todas as causas, pois, se eu desaparecer também e não nos virmos mais neste mundo de tristezas e dores pungentes, pode você assegurar aos nossos adorados filhos que eu sou innocente na morte do Presidente João Pessoa, della não tive nem conhecimento, *nem podia mesmo desconfiar que João Dantas pudesse mais pratical-a naquelle dia, uma vez que elle já me apareceu muito tarde, como lhe tenho dito, eu suppunha, pelos termos da notícia da “União”, que o presidente, a victima, já estivesse de regresso à Parahyba.* A notícia do crime foi, portanto, para mim, transtornante surpresa, como pudera atestar Julio Lyra, primeira pessoa que m’a comunicou e soffre igualmente dolorosa e injusta acusação. [Grifo nosso].

No trecho grifado, podemos perceber que João Suassuna afirmava não saber do possível assassinato de João Pessoa por João Dantas naquele dia, pois apesar de ter estado horas antes com este último não podia supor que o fato se consumaria exatamente naquele momento. Por conseguinte, argumentou que imaginava que àquela altura o presidente já

⁵⁴ Os trechos citados desta carta que citamos ao longo dessas páginas foram extraídos de sua reprodução no jornal *A Noite*, na edição de 11 de outubro de 1930, ou seja, publicada dois dias após a morte de João Suassuna.

⁵⁵ SUASSUNA, João. Apud *A Noite*, 11 de outubro de 1930 (p. 02).

estaria de volta à Paraíba. Essa declaração abre espaço para considerarmos que Suassuna tinha, no mínimo, alguma noção dos planos de João Dantas que poderiam se concretizar naquele dia – ou em outro! Além das justificativas de sua inocência, num instante mais íntimo, ele relembrou a difícil despedida da família horas antes do último embarque para o Rio de Janeiro:

Não sei que destino nos esteja afinal reservado, nesta fase extrema e gravíssima da vida nacional; posso desaparecer na voragem, sem vê-la mais, aos filhos [...] disto tenho verdadeiro pressentimento. Como você não ignora, eu nunca me despedi de você, de Ariano, Betinha e Saulo, a bordo, como de Neves e dos outros filhos em Paulista, com tanta saudade... Ah! Que esforço fiz para não chorar e demonstrar a você como me ficava o coração naquele abraço, talvez o último neste mundo, *em que os deixo ou os deixarei pobres e expostos a verdadeiros martírios numa época em que é incerto e negro o próprio futuro da pátria brasileira*. [Grifo nosso].

Mistura de documento público e privado, a “simples” carta foi tomando proporções de testemunho com ares de discurso final. Para o núcleo familiar, a palavra do patriarca dos Suassunas consistiu no atestado de sua inocência - e por que não dizer de sua honra também. Ciente de que aqueles tempos legariam a si um julgamento negativo, o deputado apresentava-se, ao menos para a família, como um sujeito injustiçado e marginalizado por aqueles acontecimentos. Temia também que aquelas marcas negativas sobre ele recaíssem na família em meio ao ambiente político do período:

Meu pensamento é hoje fixar-me no Sul, mas não sei se, sem minha pessoa, você poderá fazer tão grave mudança de vida, com tamanha família e com filhos ainda tão pequenos. Se a paz voltar à nossa grande Pátria ora sacrificada e ameaçada farei tudo para deixá-los onde não fiquem expostos ao ódio e perseguição. [...] Você sabe também como fui infesso a essa política de lutas e ofensas, sofrendo calado toda espécie de agravo, para não revidar, porque estava prevendo a que extremos perigosos ia chegar a exaltação reinante. Refiro-me à luta política, porque fiz tudo para evitar a luta armada, tendo afinal opinado pela separação política do partido a que servi por quinze anos, porque já estávamos humilhados demais. Conhece, porém, você como hesitei diante da impaciência e pareceres pelo rompimento, realizados de tantos amigos. Só quero que me façam justiça e me carreguem a culpa que, de fato, não me cabe. Posso ter errado mas não pequei ou delinqui conscientemente. Seja Deus testemunha desta declaração.

Esta carta é, portanto, um documento - essencial para compreensão do tipo de perspectiva acerca daqueles fatos - que norteou a memória familiar dos Suassunas. Se por um

lado é testemunhal, por outro se verifica também como testamental – uma fonte inesgotável de referências para a constituição de uma versão outra da história.

De certo modo, o receio do patriarca expresso na carta se confirmou: ele foi assassinado e sua família sofreu perseguições políticas. Porém, mesmo antes de sua morte, os Suassunas já vivenciavam um clima não muito amistoso em terras paraibanas. Bráulio Tavares (2007, p. 20), amigo de Ariano Suassuna e estudioso de sua obra, definiu aquele ano de 1930 como “marcado” por uma “peregrinação” dos Suassunas:

Dona Rita refugiou-se em Natal até se transferir com os filhos para a capital paraibana, sob a proteção de políticos amigos, instalando-se numa casa na rua das Trincheiras (onde nasceu a filha mais nova, Magda). Após a morte de João Pessoa, seguiram-se violentas represálias contra os correligionários de João Dantas e os “perrepistas” em geral (assim chamados os adversários de João Pessoa, a partir do nome PRP, Partido Republicano da Paraíba). Dona Rita e os filhos tiveram que se refugiar num quartel do Exército. Logo depois, João Suassuna impossibilitado de voltar à Paraíba, conseguiu que a família se instalasse na cidade pernambucana de Paulista, sob proteção do industrial Frederico Lundgren, seu amigo.

Voltando à carta-testamento de João Suassuna, um fato chama atenção. Por todo o contexto de perseguições que prefigurava, ele recomendava à esposa que combatesse qualquer sentimento de vingança que, por ventura, pudesse ser cultivado entre os filhos:

[...] resolvi escrever estas declarações e deixa-las com outros documentos da minha defesa em mãos de um amigo para o seu conhecimento e dos mesmos [...] Se me tirarem a vida os parentes do Presidente João Pessoa, saibam todos os nossos que foi clamorosa a injustiça – eu não sou responsável, de qualquer forma, pela sua morte, nem de pessoa alguma neste mundo, e não alimentem *apesar disto, idéa ou sentimento de vingança contra ninguém*. [...] *não se façam criminosos por minha causa!* [Grifo nosso].

Segundo ressaltava o próprio Ariano, sua mãe buscou praticar esta orientação de não cultivar a vingança nos filhos, de modo que a simbologia das palavras finais do marido orientou demasiadamente a construção de uma memória compartilhada no seio familiar. Em entrevista à edição da série Cadernos de Literatura dedicada a si, Ariano Suassuna (2000, p. 26) apontou a importância de sua mãe Rita nesse processo “doloroso”:

Mamãe era nordestina, profundamente enérgica e profundamente meiga. Vou dizer uma coisa e vocês me entenderão melhor. Minha mãe usou luto a vida inteira, mas não deixou a gente usar. Ela dizia que se vestia de preto como uma forma de protesto, mas não queria alimentar aquilo na gente. [...]

Eu digo com franqueza: não foi fácil, para nenhum de nós, aceitar a morte do meu pai, mas minha mãe não queria que a gente se alimentasse de ódio. Ela não disse, irresponsavelmente, durante muito tempo, que perdoava o assassino de papai. Demorou muito para que ela um dia chegasse e dissesse que tinha perdoado o criminoso.

1.10. Memórias, sertão, família e patriarca

Em 1933, buscando resguardar a si e aos filhos da tensão política, Rita Suassuna mudou-se com os mesmos para o município de Taperoá, no sertão da Paraíba, onde morava sua família. Lá se revezaram entre o sobrado na cidade e os períodos nas fazendas Malhada da Onça e Carnaúba de propriedade de seus parentes locais. Durante essa fase, Ariano e seus irmãos tiveram em seu tio materno, Manuel Dantas Vilar, e em seu “primo” e “tio de consideração”, Joaquim Duarte Dantas, as referências paternas.

Foi também em Taperoá que Ariano iniciou os estudos e ficou dos seis aos quinze anos de idade, mas, a partir dos dez, sua estadia era apenas em períodos de férias, pois já residia em Recife, onde prosseguia na escolarização. Aos poucos Rita Suassuna enviou cada um dos filhos para a capital de Pernambuco com o objetivo de que continuassem os estudos, até que em 1942 todos já estavam devidamente instalados lá. De alguma maneira, essa também era uma estratégia para retirá-los da Paraíba e afastá-los de possíveis reações de ódio e perseguição.

Ainda nesse período de sua infância vivida em Taperoá, *o sertão foi surgindo como um espaço de experiências* fundamentais para Ariano. Ali ele desbravou o acervo da biblioteca deixada pelo pai, começando pela leitura marcante das obras de Alexandre Dumas, Monteiro Lobato, dentre outros, mas também dos folhetos de literatura de cordel. Somou-se a isso a primeira vez em que assistiu a cantadores, violeiros, mamulengos, além do circo, cinema e teatro.

Mais tarde todas essas expressões artísticas tornar-se-iam componentes facilmente identificáveis e perceptíveis na arte produzida pelo próprio Ariano, seja em seu teatro, sua poesia, seu romance, nas artes plásticas, no Movimento Armorial, nas políticas de cultura que promoveu através dos cargos políticos que exerceu ou mesmo em suas famosas aulas-espetáculos. Nesse sentido, Taperoá fora o *espaço de experiência* no processo de *construção do pertencimento ao sertão* por parte de Suassuna. Por isso, como destacou Idelette Santos (1999), esta pequenina cidade do sertão paraibano ocupa na obra suassuniana o *status* de “capital literária” ou como diria Certeau (1994), um espaço cruzado, enveredado, caminhado pelas ações narrativas, os relatos do futuro escritor.

Ainda no sentido da construção desse pertencimento, Taperoá ocupa, juntamente com as fazendas Acauhan e Malhada da Onça, uma cartografia de referências significativas, ou seja, *lugares de memória* – aqueles “restos”, “objetos no abismo” que, com efeito, podem “prender o máximo de sentido no mínimo de sinais”, espaços ao mesmo tempo materiais, simbólicos e funcionais como definiu Pierre Nora (1993). Por efeito das lembranças, as primeiras referências ao sertão são, portanto, como espaço de posse da família ou ligado a ela. O sertão torna-se antes de tudo um lugar familiar, habitado pela família, remetendo a sua edificação pelas íngremes fronteiras sertanejas. Nesse sentido, tomando-o como “sua terra”, Ariano construiu uma perspectiva de identidade para o sertão respaldada pelas suas memórias e vivências familiares no referido espaço. As propriedades dos Suassunas geraram as primeiras imagens e a genealogia do sertão imaginado e defendido pelo escritor.

A fazenda Acauhan, por exemplo, ocupa um espaço particularmente caro na relação que Ariano Suassuna procurou estabelecer com o sertão porque há uma terceira referência incluída: os momentos lá vividos e compartilhados com o pai. Um pai que, como sabemos, ele perdeu quando tinha apenas três anos de idade. Por isso, de João Suassuna ele acabou guardando “poucas lembranças, todas consideradas muito preciosas. A mais significativa foi vivida no Sertão à beira de um riacho, o sol estava se pondo. Os dois caminhavam pela fazenda Acauhan”. (LINS; VICTOR, 2007, p. 15). Eis a imagem poética recordada por Ariano para aquele momento:

Assim Ariano descreveu o momento: “Ali num crepúsculo cheio de prenúncios, eu vira o único pôr do sol que tive direito de ver ao lado de meu Pai, num dia em que, passeando com ele a beira desse rio, nós dois encontramos, na areia da margem de um riacho seu afluente, uma piranha morta, ainda reluzindo ao sol poente.” (LINS e VICTOR, 2007, p.16).

Em tom saudoso, percebemos o pesar que Ariano associou à cena que não “poderia mais se repetir” restando somente cultivá-la na memória. Logo, esses espaços se assemelhavam à imagem de “paraísos perdidos”, conforme observou Carlos Newton Júnior (1999). Apesar da orientação em reprimir o sentimento de vingança, para os Suassunas foi uma tarefa difícil não misturar suas vidas ao luto, ao protesto e/ou ao trauma. A memória familiar se relaciona intimamente com esses aspectos e com um sentido de identidade assumido e compartilhado ao longo do tempo.

Para a família Suassuna, a memória sempre flutuou entre o público e o privado, o coletivo e o individual. O desafio de existir no Brasil pós-Revolução de 1930 implicava, para

eles, “resistir”. Aqueles acontecimentos na Paraíba e no Brasil no decorrer de 1930 culminaram na queda simbólica do sistema vigente: a “República oligárquica”, que marcou a política brasileira nas primeiras décadas do século XX. Durante o período em que esteve à frente do governo paraibano, João Suassuna reverberou a cultura política de seu tempo e mais do que isso.

Pelas próprias circunstâncias da Paraíba refletidas na crise interna do núcleo oligárquico epítacista, o pai de Ariano não passou despercebido. Entre 1929 e 1930, a formação da Aliança Liberal, as eleições de 1930, a *Guerra de Princesa*, os assassinatos de João Pessoa, João Dantas e do próprio João Suassuna, além da explosão do movimento revolucionário e a chegada de Getúlio Vargas ao poder, formaram uma contextura de eventos que influenciaram significativamente o destino de sua família.

Como observaram Martha Abreu e Ângela de Castro Gomes (2009), esse “novo” momento da era republicana no Brasil representou uma transição lenta e complexa de uma sociedade ainda ruralizada para um cenário mais urbano e industrial. Apesar de ter “selado” simbolicamente o “fim” do sistema oligárquico que norteava a política república, a Revolução de 1930 não alterou substancialmente a dinâmica do poder, uma vez que este permaneceu concentrado nas mãos de determinados grupos. De qualquer modo, para garantir sua legitimidade discursiva enquanto mudança e novidade, nos anos que se seguiram, Getúlio Vargas instituiu o “Estado Novo”, justificando-o como oposto ao regime anterior. Logo, se o Estado era “novo”, assim o era em detrimento de uma República “velha”. Nesses termos o passado, mesmo recente, era uma imagem a ser combatida e não repetida.

Por outro lado, o espaço-tempo no qual os Suassunas efetuaram a localização de suas referências foi justamente esse passado avesso e indigesto: a “República velha”. Cabe então, questionar: a crise desse sistema teria representado o “fim dos Suassunas”? Não foi bem o que o tempo mostrou. A construção de uma gênese de pertencimento ao grupo familiar foi uma maneira de definir um *lugar social* operado pela memória e identidade. É válido lembrar que este lugar nunca deixou de se localizar nos limites de uma elite econômica e intelectual.

Isso nos leva a ponderar que a memória é um fenômeno construído, pois, assim como a identidade e o pertencimento, ela não consiste na essência de um grupo ou indivíduo, conforme alertou Michael Pollak (1992). A ideia de “herança” é aquela que articula a memória a um sentimento de identidade, ou seja, há um agenciamento da *imagem de si* para si e para os outros. Não por acaso, a memória é objeto de constantes disputas:

Se é possível o confronto entre a memória individual e a memória dos outros, isso mostra que *a memória e a identidade são valores disputados* em conflitos sociais e intergrupais, e particularmente em conflitos que opõem grupos políticos diversos. (POLLAK, 1992, p.05).

No âmbito desses conflitos, a memória familiar se efetua com base na ideia de “continuidade herdada”, pois estão em jogo valores familiares num trabalho que visa à manutenção da coerência, da unidade e da organização. Nessas circunstâncias é que se inscreve a produção da memória familiar partilhada e consumida por Ariano Suassuna, principalmente porque estava em jogo a figura de seu pai num momento histórico onde os diferentes grupos pleiteavam protagonismo político e histórico. Havia uma guerra de narrativas e nela, a princípio, os Suassunas ocupavam a trincheira da “vilania”. Mas, como carregar esse “fardo”, lidar com ou resistir a ele?

Até a sua morte em 2014, Ariano, o mais famoso dos Suassunas, sempre destacou em entrevistas e/ou no corpo de sua própria obra as lembranças dos momentos que teve com o pai, como aquelas que citamos anteriormente na fazenda Acauhan ou na despedida no porto de Recife. Em entrevista à Celina Luz do *Caderno B do Jornal do Brasil*, ele foi perguntado sobre as influências da sociedade patriarcal em sua vida e obra e respondeu mais uma vez fazendo a ponte entre o pai e o sertão:

Meus amigos dizem que tenho os defeitos e as qualidades também do patriarcalismo. [...] Toda criança tem um herói. O meu foi meu pai. [...] A família Suassuna é muito braba. Sertaneja mesmo. Tinha que ser por questão de sobrevivência. [...] Meu pai foi eleito governador e mais tarde foi assassinado por questões políticas. Tenho tudo isto em minha cabeça. Lembro de acontecimentos que se passaram aos meus três anos de idade. Nessa idade, tivemos a casa cercada cinco vezes pela polícia e uma pela multidão enfurecida. Tudo isto me marcou. Tentei escrever um romance sobre meu pai; sofri tanto que parei.

Tenho vontade de escrever livro sobre o sertão, centralizado em meu pai. Era bonito para mim, e é ainda, quando meu pai e José Pereira, em 1930, declararam a independência do Território Livre de Princesa. Com Constituição, bandeira e hino. Além do exército de 2 mil homens. No dia em que houve o cerco, meus irmãos ficaram atemorizados e minha mãe fez o mais velho ir para o piano, tocar o hino e todos cantamos. “Cidadãos de Princesa aguerrida/Celebremos com força e paixão/A beleza invulgar dessa lida/E a bravura sem par do sertão”.⁵⁶

Os momentos e a memória partilhados em família foram componentes demasiado decisivos para composição não somente de sua visão de mundo, mas também de sua obra nos

⁵⁶ *Jornal do Brasil*, 04 de junho de 1971(p.01).

diferentes segmentos em que produziu. Mas o que chama atenção em suas falas sobre a família, aqueles eventos políticos e, principalmente a respeito do pai, era o tom contemporâneo adotado, conforme observou Eduardo Dimitrov (2006, p. 36):

Logo, tudo que conta a respeito de seu pai, que viveu apenas mais três anos após o seu nascimento, refere-se a relatos e narrativas feitas por seus familiares ou opositores a João Suassuna. Ariano relata os feitos do pai como se fosse contemporâneo a ele, como se fosse testemunha daquilo que o pai deixou de fazer.

A memória familiar abastecia o repertório de referências de sua vida e arte e foi nesse ponto que o sertão despontou como categoria que articulava pertencimento e identidade. Na mesma entrevista anteriormente citada, ele se definia afirmando: “Sou um autor cômico para me defender de uma carga terrível. Sou muito emotivo e, como sertanejo, muito contido”.⁵⁷ Notadamente até hoje, mesmo após sua morte, Ariano Suassuna é reconhecido pelo viés cômico de seu teatro, muito embora as marcas trágicas e traumáticas de sua biografia representassem o mais profundo de seu objetivo literário. Nesse sentido, a crise do patriarcado, tensão exacerbada por ele entre os mundos rural e urbano, fora um dos elementos que criaram em seu discurso o efeito – estético e político! – da identificação sem escapar, no entanto, dos agenciamentos da memória familiar. Nota-se, portanto que:

Suassuna conseguiu por meio de seu ofício de escritor retirar o sertão – que fora, segundo ele, esmagado pela brutalidade do mundo urbano em 1930 – da posição periférica e colocá-lo no centro do palco. Os valores defendidos por sua família: a cultura popular, o modo de vida sertanejo, a civilização do couro, foram por ele reconstruídos narrativamente de diversas maneiras. No teatro, na imprensa, na prosa ou na poesia, aos poucos, Ariano Suassuna, conseguiu que o seu mundo, construído de acordo com seus valores familiares e também imaginários, fosse aplaudido pelo mesmo mundo urbano que antes tentou, mas não conseguiu, invadir o *Território Livre de Princesa*. (DIMITROV, 2006, p. 189-190).

A operação de identificação via memória também atravessa os lugares, sobretudo através dos relatos, pois, como observou Michel de Certeau (1994), toda ação narrativa possui uma “força performativa”, ou seja, gera uma intervenção, produz significação. Retomando ainda a entrevista já citada, Celina Luz fez uma apresentação bastante *intrigante* do seu entrevistado:

⁵⁷ *Jornal do Brasil*, 04 de junho de 1971(p.01).

Ariano Suassuna, poeta, escritor e teatrólogo, é um dos resultados dessa mistura na qual as paixões políticas foram determinantes de trágicas epopeias familiares. *Seu físico, então, não corresponde à ideia que se faz de um sertanejo, coisa que ele é por convicção.* Alto, magro, pele clara, cabelos castanhos e olhos bem escuros, tem um tipo que poderia ser o de um monge espanhol – asceta – da Idade Média ou o de um intelectual italiano do começo da Renascença. *Mas será difícil encontrar alguém mais ligado a suas raízes, e estas estão no sertão nordestino.*

Há contradições: um sertanejo “por convicção” cujas “raízes” estão justamente no sertão. Nascido no Palácio da Redenção, sede do governo paraibano, Ariano apresentava-se – por toda a contextura de circunstâncias apresentada ao longo dessas páginas – “identificado” com o universo sertanejo que via transfigurado na figura do pai, nos conflitos políticos nos quais sua família esteve imersa, nas vivências quando criança nas fazendas e em Taperoá, na memória cultivada dentre outros. A saída definitiva da Paraíba e a residência até o fim da vida em Recife, capital pernambucana, transformou o sertão num *espaço de saudade*, uma projeção de “enraizamento”, um chão de lembranças tão vitais e difíceis de lidar quanto ele próprio.

Por conseguinte, no tecido dessa construção há uma fissura que reclamou espaço de contestação e agarrada à tradição forjou visões do popular, do regional, da cultura, do sertão. Isso se deu primeiramente com o teatro, depois no romance, mas em ambos, como em outras esferas de sua atuação, a representação elaborada resulta de muitos interesses – não somente estéticos como também políticos.

Não obstante, o sertão construído pelo discurso de Ariano Suassuna tornou-se, por seu caráter performativo, um objeto amplamente consumível, assimilável, legando-se a este escritor um *argumento de autoridade*, quiçá uma *fala autorizada* sobre variações desse tema genérico, tais como o nordeste e a cultura popular. Nesse sentido, os limites entre o popular e o erudito, elite e povo, urbano e rural, são nossos próximos horizontes de análise. Objetivamos chegar a uma faceta de Ariano Suassuna cuja tragédia é mais espaçosa que a comédia: o romancista. Sigamos.

CAPÍTULO II:

2. UM SERTÃO-REINO ARMORIAL NUM “SONHO DE ESCRITURA”: AVENTURAS DE ARIANO SUASSUNA ROMANCISTA

2.1 Ser Suassuna, ser alguém

No capítulo anterior, lançamos nosso olhar sobre Ariano Suassuna problematizando alguns contextos e aspectos que agenciaram uma *pré-figuração* da produção de sua “identificação” com o sertão. Para isso, partimos das relações costumeiramente estabelecidas entre este intelectual e a espacialidade em questão, seja na abordagem de estudiosos e/ou críticos de sua obra, seja na mídia ou mesmo no senso comum. Não obstante, ao longo de sua carreira, o efeito dessa proximidade com o sertão enquanto uma espécie de *berço* esteve acompanhada de representações por ele construídas em torno da história, da cultura popular, do Nordeste, dentre outros temas; e foi justamente isso que o levou a ser classificado como “defensor da cultura brasileira”.

Em sua obra, o sertão sintetiza e metaforiza uma série de códigos, práticas, manifestações históricas e culturais que conduz não somente a uma leitura peculiar da região, mas também do país. Intelectual apegado às tradições, às ideias de origem e autenticidade, Suassuna construiu uma versão do sertão ora como *reduto*, ora como *relicário*. Para ele, esse espaço era principalmente de preservação dos referenciais culturais ibéricos que balizavam a gênese da identidade brasileira. Assim, mais do que uma mera identificação com o sertão, a arte suassuniana articulou e produziu o efeito de um elo poético, uma suposta sinonímia entre homem e espaço.

Como procuramos salientar anteriormente, algumas das motivações desse seu interesse pelo sertão estão relacionadas à contextura de eventos políticos nos quais a sua família - sobretudo seu pai - esteve envolvida na Paraíba. Por isso, julgamos que o diálogo com a memória familiar tenha sido um importante ingrediente de sua receita literária. Não se pode desconsiderar o fato de que Ariano nunca falou apenas por si, ao contrário, procurou sempre falar pelos Suassunas. Nesse sentido, a eleição do sertão como inspiração artística e agenda de “militância” cultural tinha a ver também com a vontade de reivindicar voz, lugar e representatividade à própria família. Sobre isso, Carlos Lacerda, em artigo publicado no *Jornal do Brasil*, ressaltou como a história enquanto luto familiar teria influenciado Ariano:

Passaram-se os anos, como sua vassoura de varrer ilusões. Não se houve mais falar dos Suassunas, que enterraram seu morto. Vinte e cinco anos depois, em 1955, surge na literatura brasileira uma peça de teatro que dá o que falar: o “Auto da Compadecida”. [...] Aí está ele, então, o filho do deputado João Suassuna⁵⁸.

Mais uma vez os Suassunas tornaram-se notícia, todavia desta vez na literatura e não na política. Ariano fazia da literatura um espaço de *contestação* de determinadas versões da história utilizando o sertão como metáfora que o interseccionava à memória do pai. Note-se que o próprio Lacerda ressaltou os fatos traumáticos de 1930 e o dilema da vingança que porventura poderiam interferir no futuro daquela família:

[...] avalio o que deve ter sido na família do deputado Suassuna, esse acontecimento. Ouço dizer, há muito tempo, que, na formação das crianças que lhe foram deixadas para criar, a viúva de João Suassuna, temente a Deus e corajosamente preocupada com o que seria a sorte dos filhos, preparou-lhes para o perdão. *Mas educou-os na obrigação de ser alguém, para que não fosse, apenas e sempre, os filhos do deputado assassinado.* Contaram-me uma vez que ela disse aos filhos: “Meus filhos nada de vingança. A melhor desforra que vocês podem tirar é ser alguém, é ter uma vida séria e bem realizada”. Uma vez me disseram que a formação de Ariano Suassuna foi presidida por essa vocação tutelar de sua mãe: *como única vingança, o esforço incessante para ser alguém.* [...] Não sei se consigo transmitir o que sinto, mas tenho a impressão de que o esforço vale a pena. *Pois Ariano Suassuna, ao realizar o voto de sua mãe, parece que nos vinga a todos, e tira, sobre os erros do mundo, uma tremenda desforra, representada nesse monumento à fantasia.* [Grifos nossos].

Perdão e vingança: contrapontos. É interessante perceber como o depoimento aparentemente comovido de Carlos Lacerda repercutia as orientações da carta-testamento de João Suassuna endereçada à sua esposa e filhos. Nela, conforme analisamos no capítulo anterior, o pai defendia que a vingança não deveria ser um sentimento cultivado pelos filhos. Isso, porém, não os eximia de se sentirem injustiçados diante dos rótulos de vilania e atraso que lhes teriam sido atribuídos pelos adversários políticos na Paraíba nos anos que seguiram pós-Revolução de 1930. Aí entra em cena o papel desempenhado por Rita Suassuna, que segundo depôs Lacerda, redimensionou esse sentimento ao “incentivá-los” à busca por “ser alguém”, objetivo este que estava vinculado não apenas à formação moral, mas também intelectual.

⁵⁸ LACERDA, Carlos. Suassuna ou a desforra da fantasia. *Jornal do Brasil*, 05 de novembro de 1971 (p. 05).

Nesse sentido, cabe questionar: terá sido muito difícil para os Suassunas o ingresso no trem rumo à concretização deste anseio social materno? Ao que parece, nem tanto, pois ainda naquela carta o pai assegurava o investimento no futuro dos filhos – apesar do tom excessivamente “modesto” – ao elencar seu patrimônio:

O pouco, a migalha que lhe deixo, é fruto do nosso trabalho, economia e renúncia ao luxo e ao conforto, de ordinário mantido por família das nossas posses. Você é testemunha disso, tanto ajudou-me na vida e pode dizer aos nossos filhos, que elles tiveram por pae, um homem de bem, digno do modelo de virtudes, que é a sua consorte.⁵⁹

As “migalhas” deixadas por João Suassuna parecem ter sido suficientes para subsidiar aos seus filhos acesso à educação em boas escolas⁶⁰ de Recife e garanti-los em cursos superiores, de modo que aos poucos a família acabou estabelecendo-se em definitivo na capital pernambucana. Obviamente essa mudança também decorreu do clima pouco amistoso que enfrentavam na Paraíba. Com o passar do tempo o sertão representado/simbolizado por Taperoá transformou-se para os Suassunas num local de visitas durante as férias.

Os espaços de formação experimentados por Ariano consistiram num ambiente propício para o afloramento de sua arte. Seu último período na educação básica ocorreu no Colégio Oswaldo Cruz onde conheceu, dentre outros, aquele que seria por toda a vida um de seus grandes amigos: Francisco Brennand (1927-2019). Ali Suassuna também deu início à atividade literária organizando um periódico estudantil chamado *Jornal Literário* e nele começou a publicar seus primeiros poemas. Nessa mesma época, precisamente em outubro de 1945, através da ajuda de um de seus professores, conseguiu publicar o poema *Noturno* no suplemento cultural do *Jornal do Comércio* de Recife. Essa foi, portanto, a sua estreia literária “oficial”, ainda jovem, aos 18 anos de idade.

Estudioso da poesia de Suassuna, Carlos Newton Júnior (1999, p.30) resumiu as características estilísticas de *Noturno*: “A opção, em *Noturno*, é pelos versos brancos ou soltos (sem rima), mas todos heroicos (decassílabo com ictos na sexta sílaba).” No desenvolvimento do poema percebe-se ainda a influência do romantismo inglês que se reflete na exploração da relação entre o poeta e a natureza, suscitando imagens diversas. Ainda

⁵⁹ SUASSUNA, João. Apud *A Noite*, 11 de outubro de 1930 (p. 02).

⁶⁰ Na capital pernambucana, Suassuna estudou primeiramente como interno no colégio protestante Americano Batista. A opção pela instituição não se deu somente pelas suas boas referências em termos educacionais, mas por uma questão religiosa, pois sua mãe havia se convertido ao protestantismo. Mais tarde ele mudou para o Ginásio Pernambucano e, posteriormente, visando à preparação para o vestibular, transferiu-se para o Colégio Oswaldo Cruz.

segundo Newton Júnior (2009), o último verso “Ó, meu amor, por que te ligo à Morte?” (SUASSUNA Apud TAVARES, 2007, p. 47) revela a “visão trágica do mundo” que para Suassuna sempre esteve associada à perda do pai.

Àquela altura, Ariano já havia se deparado com a leitura de várias obras que lhe chamaram atenção através do contato com acervos de diferentes bibliotecas às quais teve acesso, começando por aquela deixada pelo pai e preservada pela família. Logo, enveredou-se nas obras de autores como Euclides da Cunha, Gilberto Freyre, Miguel de Unamuno, Percy Bysshe Shelley, John Keats, Henrik Ibsen, Dostoievski, José Lins do Rêgo, Dante Alighieri, Luís de Camões, apenas para citar alguns.

2.2. UFPE, teatro e cultura popular

Em 1946 Ariano ingressou na Faculdade de Direito de Recife onde encontrou mais uma vez um ambiente propício ao seu desenvolvimento intelectual e artístico. Como assinalou Bráulio Tavares (2007), apesar de não se identificar com o curso de Direito, realizá-lo na referida instituição possuía um conteúdo simbólico haja vista que o próprio pai havia estudado lá assim como personalidades intelectuais e literárias de sua admiração como Sílvio Romero, Augusto dos Anjos e José Lins do Rego. Além disso, como destacou Newton Júnior (1999, p. 37-38), foi na Faculdade de Direito que Suassuna passou “a conviver mais diretamente com um grupo de pessoas interessadas em pintura, literatura, teatro e outras artes, em geral”.

Nessa época, um dos colegas de turma de Ariano, Hermilo Borba Filho, fundou e liderou o chamado Teatro de Estudantes de Pernambuco (TEP). O objetivo era reagir ao ambiente de crise pelo qual passava o teatro pernambucano, pois a mais importante companhia da época, o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), oriundo das elites e visando ao entretenimento destas, buscava alinhar-se às produções clássicas vigentes naquele momento nos grandes centros do país ou fora dele. Em contrapartida, seguindo outro horizonte o TEP nasceu almejando um teatro cuja fonte e público fosse o povo. Como definiu Eduardo Dimitrov (2011, p. 09):

O TEP buscava "levar o teatro ao povo", ou seja, buscavam incentivar autores locais que escrevessem histórias capazes de fazer sentido ao povo pobre de Pernambuco. Não se deveria perder de vista a realidade local no momento de escrita das peças.

Nessa perspectiva de um teatro “acessível” que abordasse a cultura local, o TEP tinha como uma de suas grandes influências a obra de Frederico Garcia Lorca. O contato com as produções desse escritor espanhol representou, para Suassuna, a redescoberta de seus próprios horizontes literários. Sobre isso Bráulio Tavares (2007, p.52) salientou que:

Através de Hermilo, Ariano tomou conhecimento da obra de Frederico Garcia Lorca, que lhe produziu um impacto de reconhecimento, com suas planícies áridas, sua Andaluzia repleta de mitos, ciganos, cavaleiros, tipos populares, e suas memórias de um passo castelão e heroico. Para o TEP Ariano escreveu em 1947 sua primeira peça, *Uma Mulher Vestida de Sol*.

A obra de Lorca despertou Ariano para dois aspectos: a ideia de “povo” e/ou “popular” assim como a cultura ibérica – especificamente em sua fase medieval e barroca. Além disso, enxergava conexões naturais e paisagísticas entre a Andaluzia espanhola abordada por Lorca e o “seu” sertão do Nordeste brasileiro. Na cultura ibérica vislumbrada em Lorca, Suassuna encontrou a inspiração para produzir sua “arte erudita” a partir da literatura popular como fonte de inspiração e criação. Também com Lorca, ele atentou para a perspectiva de que toda arte está interligada a um lugar, algo que observava, por exemplo, na obra de Cervantes relacionada à Espanha. Com efeito, para Suassuna a fonte popular representava a ligação sertão-literatura popular sendo aos poucos consolidada como seu objeto de pesquisa e de interesse, no teatro ou mesmo em sua poesia – espaço literário onde aquilo que ele classificou como “Romanceiro Popular Nordestino” começou a repercutir.

Mas essa abordagem inspirada nas formas e histórias da literatura popular e no próprio sertão como espaço-síntese dos dramas humanos ainda era marcada por aquela “visão trágica do mundo” inicial que o próprio escritor havia construído em razão da perda fatídica do pai. Foi somente com o *Auto da Compadecida* que Suassuna guinou ao riso, inclusive por estímulo de João Cabral de Melo Neto, amigo que fez nos tempos do *Gráfico Amador*⁶¹. Mas sobre esse redimensionamento de seu olhar sobre o mundo, Suassuna (2005, p. 73) apresentou outra explicação:

⁶¹ Editora criada por remanescentes do TEP e que permaneceu ativa entre 1954 e 1961. Nela, Ariano Suassuna publicou o livro *Ode* constituído por um único poema: *A Laurênio*. Tal livro teve duas edições em 1955, a primeira com doze exemplares e a segunda e última com pouco mais de vinte e cinco. Segundo Idelette Santos (1999), foi inclusive a pedido de *O Gráfico Amador* que Suassuna teria escrito sua peça mais famosa, o *Auto da Compadecida*.

Até o ano de 1951 eu só escrevia tragédia. Eu nunca tinha procurado canalizar para o teatro uma veia cômica que as pessoas da minha família normalmente têm. Os Suassuna, de modo geral, são bons contadores de história. Depois de conhecer Zélia e entrar no Teatro do Estudante de Pernambuco foi que comecei a usar esta veia cômica.

Não foram poucas as oportunidades nas quais Ariano salientou a importância de sua esposa Zélia na mudança em seu modo de lidar com as marcas do passado e com o luto. No *Auto da Compadecida* há ainda uma perspectiva religiosa representada por sua crítica à corrupção no clero católico. Ele justificava que essa era a razão pela qual muitos o acusaram de anticlerical e/ou comunista, embora naquele momento ele já tivesse se convertido ao catolicismo por influência da esposa. De qualquer modo, para Newton Júnior (1999, p. 156), nesta peça Suassuna parece ter descoberto “o riso como alternativa para antepor ao absurdo da existência humana, cercada de morte por todos os lados”.

Esse riso, porém não significou o abandono da influência da figura paterna, apenas submeteu-a a uma nova operação de sentido. João Suassuna não ficou esquecido num baú de antiguidades jogado num velho porão de lembranças empoeiradas... pelo contrário, sua memória foi salvaguardada numa espécie de arca de preciosidades.

Para Ariano, a única maneira razoável de lidar com aquela ausência passou a ser a exaltação do elo com pai através de um exercício arqueológico rumo às origens, ao passado do sertão, um lugar que até podia cheirar mal aos outros, aos “modernos”, mas que para Ariano tinha o próprio aroma do futuro e da “resistência”. Diante disso, o pai se transformou num corpo de referências a partir do qual o filho projetou incessantemente imagens diversas. É o que podemos notar inclusive na apresentação de Ariano Suassuna feita pela Revista Fapesp na edição de 2008 de seu suplemento especial. Tal publicação, dedicada aos premiados na área de cultura e artes pela Fundação Conrado Wessel daquele ano, apontou alguns aspectos da matéria-prima criativa da arte suassuniana:

A morte do pai, então, levou-o mais perto dos temas e formas de expressão artística que, mais tarde, seriam fontes do seu universo ficcional ou, palavras suas, do seu “mundo mítico”. O convívio com a narrativa oral e a poesia sertaneja, que assimilou com naturalidade, permitiu ao jovem Ariano mesclar *suas raízes de família rica* com os “causos” e contos, poemas populares e romances, que permeiam sua obra. (REVISTA FAPESP, 2008, p.34). [Grifo nosso]

Essa não foi, no entanto, uma estratégia implícita, ao contrário, fez parte da *narrativa de si* conduzida e legitimada pelo discurso do próprio Suassuna ao longo de sua vida e carreira. Alimentar, endossar e exaltar tudo aquilo que identificasse como passível de associação ao universo do pai consistia numa forma de mantê-lo vivo e memorável. Nota-se, portanto, que outro tipo de vingança começou a se arquitetar: a literária. “Ser alguém”, como queria a mãe, acabou corroborando também fazer a voz dos “subjugados” pela história – leia-se: sua família. Esse legado doloroso originou uma reação criativa, astuta, polêmica e, sobretudo, sedutora. A versão dos Suassunas construída por Ariano em seu exercício literário perpetuou-se em outros campos de sua ação intelectual e artística e, de algum modo, permanece se mostrando *atuante* e *atual* nas teses e hipóteses daqueles que o estudaram e estudam.

O sucesso do *Auto da Compadecida* representou um capítulo especial nessa “vingança literária” porque deu visibilidade nacional e internacional a Ariano Suassuna. Contudo, é possível identificar que entre as décadas de 1950-1970 estabeleceu-se um período particularmente intenso de sua produção literária assim como de sua teorização e atuação no campo da cultura. Mesmo tendo se formado em Direito, Ariano pouco exerceu a profissão, pois logo foi convidado a lecionar na UFPE atuando no então embrionário curso de teatro. Em paralelo, cursou e concluiu Filosofia na Universidade Católica de Pernambuco e foi também nesta época que empreendeu com Hermilo Borba Filho um novo projeto: o Teatro Popular do Nordeste (TPN).

Em meio a uma multiplicidade de perspectivas em torno do teatro e da cultura naquele período, o objetivo do TPN consistia em oferecer entretenimento, mas inspirado nos elementos e temas da cultura popular. No entanto, há um componente que chama atenção: o TPN foi contemporâneo ao Movimento de Cultura Popular (MCP)⁶². Criado em Recife na década de 1960, durante o governo do então prefeito Miguel Arraes, o MCP buscava estabelecer uma relação entre a cultura popular e a educação. As visões de cultura variavam entre os integrantes do grupo, mas o que incomodava Suassuna era a perspectiva de uma “arte engajada” defendida por alguns integrantes do grupo e que se aproximaria politicamente de uma agenda mais *à esquerda* que ele buscava se distanciar:

⁶² Entre os seus fundadores estão intelectuais pernambucanos como Paulo Freire, Germano Coelho, Hermilo Borba Filho, Luís Mendonça dentre outros. O MCP foi muito atuante na época, porém com a instalação da Ditadura Militar e a perseguição que levou ao exílio boa parte de seus integrantes, as atividades do grupo acabaram comprometidas.

Ariano Suassuna foi sócio fundador do MCP; porém dele se desligou mais tarde, pois discordava da concepção de arte dirigida, ou melhor, da elaboração artística como instrumento de um projeto político ou educacional. [...] Em várias ocasiões, Ariano demonstrou que era contra as posições do engajamento político nas manifestações artísticas. Defendia o lúdico como ponto de partida para a criação, contrariamente à posição de outros intelectuais, que colocavam a necessidade de priorizar a veiculação da consciência política através da criação artística. (MORAES, 2000, p. 95-96).

Como se vê, para ele a função da arte era entreter e não conscientizar, ainda que a fonte em questão fosse a mesma: a cultura popular. Essas divergências levaram-no a se desligar não somente do MCP como também do próprio TPN haja vista que Hermilo Borba Filho foi se aproximando de uma tendência mais brechtiana⁶³. De acordo com Idelette Santos (1999), tal contexto de discordâncias pode ter contribuído para que Suassuna “abandonasse” a escrita teatral.

No entanto, isso não significou o afastamento de seu interesse em relação à noção de cultura, sertão, nordeste, literatura de cordel, assim como a incursão pela memória familiar e a busca incessante pelo resgate imagético da figura paterna. Na verdade, todas essas questões foram apenas redimensionadas para outros campos do seu fazer literário e de sua atividade intelectual.

2.3. Cultura, identidade nacional e política

É fato que a discussão sobre cultura, sua função e relação com a identidade nacional continua sendo uma pauta em nosso país, mas entre as décadas de 1950 e 1970 a mesma esteve incluída num contexto político-ideológico peculiar. A sociedade brasileira pós-Revolução de 1930 vivenciava uma grave crise política gestada no interior dos grupos e interesses que aos poucos foram se incorporando às exigências do “novo cenário”. No plano global, a atmosfera da Guerra Fria alcançava a América Latina, pois a Revolução Cubana levou os Estados Unidos a proliferar um discurso de “ameaça comunista” utilizando-o como justificativa para intensificar sua política de aproximação e influência nos países latino-americanos, sobretudo no Brasil.

⁶³ Tal tendência diz respeito a Bertholt Brecht (1898-1956), dramaturgo e poeta alemão cuja perspectiva relacionava a arte às questões do seu tempo, pressupondo que ela deveria servir não apenas como instrumento de entretenimento, mas também como impulsionadora de reflexões sobre a sociedade e seus múltiplos contextos. Ele viveu uma época de tensões geradas por fenômenos políticos como o totalitarismo e o comunismo somados a eventos que mudaram o curso da história como as grandes guerras e a Revolução Russa de 1917. Arte e revolução bem como ciência e arte eram aproximadas visando à transformação da sociedade.

Aqui no Brasil, nos anos 1950, o governo de Juscelino Kubitschek capitaneou um projeto nacional-desenvolvimentista visando ao aceleração da urbanização e da industrialização. Já nos anos 1960, a perspectiva de engajamento político promovida por setores ligados à esquerda norteava ações de alguns órgãos como o próprio MCP e os Centros de Cultura Popular (CCP's), estes últimos ligados à União Nacional dos Estudantes (UNE). No emaranhado dessa conjuntura, o espectro do comunismo era temido por setores das elites brasileiras e foi utilizado como argumento para uma intervenção militar propagandeada na época como “revolução”. Assim, o golpe militar em 1964 empreendeu uma lógica de controle e repressão, inclusive no âmbito cultural.

Diante disso, a discussão sobre a identidade nacional do Brasil tornou-se uma matéria indispensável às próprias políticas públicas. Poderíamos acrescentar a este quadro a continuidade da empresa de fabricação regional do Nordeste que encontrava em figuras como Luiz Gonzaga e no próprio Ariano Suassuna alguns de seus principais artífices naquele momento. As discussões e ações não estavam, portanto, somente no sudeste – basicamente Rio de Janeiro e São Paulo, já constituídos como grandes centros do país –, mas também em Recife/PE. Entender o “todo” brasileiro era um desafio dificultoso diante de um cenário marcado pelas diversidades regionais e as consequentes desigualdades socioeconômicas.

Nesse contexto, se a cultura sempre foi um assunto de extrema importância para Ariano Suassuna, a política parecia-lhe um tema delicado e/ou difícil. Isso se dava muito em função de sua história familiar e do mal-estar construído para com a Revolução de 1930 que, dentre outras coisas, havia lhe furtado do principal: o convívio com o pai. Nos anos que se seguiram a posição da família era clara: “Por causa dos acontecimentos de 1930 [...] éramos todos antigetulistas”. (SUASSUNA, 1980, p. 03). Por seu *lugar social* orientado pelo passado político familiar, os Suassunas acabaram mais próximos à vertente udenista.

Desse modo, a visão política de Ariano foi se desenhando pautada num discurso “nacionalista” – mas conservador. Esta era a principal bandeira a partir da qual postulava sua “luta” e o argumento de discordância e crítica para com o governo Kubitschek e com os setores ligados à esquerda. Para Suassuna a razão era simples: através de sua política econômica, Juscelino teria escancarado as portas do Brasil à “influência estrangeira” ameaçando, dentre outros aspectos, os elementos, as formas e as manifestações mais “intrínsecas” da cultura nacional. Além disso, ao estimular a urbanização, teria subsidiado

terreno para o florescimento de uma mentalidade política de esquerda influenciada pela URSS cujo espaço de engajamento e repercussão eram os grandes centros urbanos.

É desse período que data, por exemplo, a fundação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) que abrigou diferentes intelectuais⁶⁴ e tendências com o objetivo de promover um pensamento social brasileiro no qual se articulassem as seguintes categorias: nacional, progresso, modernização e desenvolvimento. Todavia, o que se notava era que, apesar do incentivo à industrialização já desde o Estado Novo, o Brasil ainda era um país predominantemente agrário, fato acentuado pelos contextos regionais. Diante disso, conforme analisou Bruna Silva (2010, p. 30), setores da esquerda passaram a ver o homem do campo como um emblema revolucionário, um “homem de luta”, promotor “genuíno” da “transformação social” desejada, mas por suas características também identificado como “guardião” da “verdadeira cultura brasileira”.

Tal forma de pensar a cultura e a identidade nacionais não se conectava plenamente à visão de Suassuna; e foi este desencontro ideológico que o afastou de grupos como o MCP e o TPN, conforme ressaltamos anteriormente. Ele, que não “simpatizava” com uma perspectiva marxista sobre a cultura popular, tampouco conseguia conceber uma cultura basicamente urbana e industrial. Assim, o seu olhar mantinha-se mais voltado à defesa da tradição, ao mundo rural e à cultura popular plasmada predominantemente no sertão nordestino. Nessa fórmula estava contida a conexão com a memória histórica do *lugar social* que ocupou pós-Revolução de 1930: a orfandade do coronelismo.

Nesse quadro de tensões políticas e com o antagonismo entre as ideologias de direita e esquerda foi que se deu a intervenção militar instaurando uma ditadura no Brasil. Noticiada à época pelos militares que a promoveram como “Revolução de 1964”, a intervenção que resultou num governo militar investiu na imposição do estado de exceção em face de uma suposta ameaça comunista para se justificar no poder. Em meio à nova conjuntura, Suassuna optou por apoiar aquilo que denominava de “movimento de 64” afirmando “confiar” no que considerava ser a “ala nacionalista” das Forças Armadas:

⁶⁴ Como salientou Caio Navarro Toledo, o ISEB era constituído por uma verdadeira miscelânea teórica, pois reunia intelectuais das mais diferentes orientações políticas e ideológicas, desde liberais e comunistas a socialdemocratas e católicos progressistas que se emaranharam num debate no qual se confrontavam perspectivas como o marxismo, o existencialismo de Sartre, o culturalismo de Ortega e Gasset, o historicismo de Dilthey etc. Dentre alguns de seus mais representativos membros podemos citar Nelson Werneck Sodré, Cândido Mendes, Antônio Cândido, Sergio Buarque de Holanda, Miguel Reale e Hélio Jaguaribe, além de colaboradores como Celso Furtado e Heitor Villa Lobos.

Por isso, surgindo o Movimento de 64, eu e outros como eu – surpreendidos e perturbados pelo inesperado rumo dos acontecimentos – permanecemos, ante ele, em situação de expectativa. Quanto a mim, pessoalmente, sucedia um fato que, hoje, procurando analisar sua origem psicológica, encontro como resultante da situação de 1930. Tendo aberto os olhos para o mundo através do assassinato de meu Pai, me habituei a, desde a infância, simpatizar mais com os derrotados e com a oposição do que com os governos vitoriosos. (SUASSUNA, 1980b, p.03).

É interessante notar como seus posicionamentos – convictos ou equivocados – eram sempre justificados a partir dos fatos de 1930. Isso foi recorrente em demasia no seu discurso, independentemente dos cenários em questão. Por sua vez, já instalado no poder, o governo militar não esqueceu posturas moderadas como esta de Suassuna e acolheu em seu projeto político intelectuais que, como ele, eram considerados “neutros” na medida em que suas ideias mantinham alguma sintonia com a ideologia federal em vigor.

Já em 1965, tal aproximação deu-se através da criação de uma comissão para a elaboração de uma política nacional de cultura na tentativa de legitimar ideologicamente o movimento/golpe de 1964. Esta comissão deu origem em 1967 ao Conselho Federal de Cultura (CFC) que, dentre outros, tinha Ariano Suassuna como um de seus membros fundadores. Segundo Antônio Brito (2005, p. 17):

Os integrantes desse Conselho foram escolhidos dentre aqueles intelectuais “neutros” ou que desde o início apoiaram o golpe, a maioria deles integrantes de instituições tradicionais, como os Institutos Históricos e Geográficos e as Academias de Letras. Não por acaso, Ariano Suassuna foi um dos selecionados em 1967 para integrá-lo na condição de membro fundador.

Ele foi convidado para compor a câmara de teatro e se manteve no referido órgão até 1973. No mesmo período, também fez parte do Conselho Estadual de Cultura de Pernambuco e, no âmbito de suas atividades na UFPE, foi convidado para assumir a direção do Departamento de Extensão Cultural (DEC) em 1969, permanecendo no cargo até 1974⁶⁵. Transitando nesses organismos no decorrer dos primeiros anos da ditadura militar, Ariano pôde dar continuidade ao seu trabalho “neutro” com a cultura, por outro lado o MCP e os

⁶⁵ É interessante destacar que Suassuna substituiu Paulo Freire na direção do DEC. Com o golpe de 1964, este último foi preso e perseguido no Brasil e teve que se exilar, pois era considerado subversivo. Freire estava à frente do DEC desde 1961 e foi lá que floresceram as primeiras experiências de educação popular que dariam origem ao “Método Paulo Freire”. Os resultados de seu trabalho chamaram a atenção do governo federal, que previa um “plano nacional de alfabetização” no conjunto das reformas de base propostas pelo presidente João Goulart. Por sua atuação na alfabetização de trabalhadores do campo, ele era visto como “comunista”, apesar de nunca ter se classificado assim. Lembramos ainda que Suassuna e Freire integraram o MCP e que primeiro desertou justamente alegando divergências “ideológicas” dessa natureza.

próprios CCP's tiveram suas atividades reprimidas e muitos de seus integrantes foram perseguidos. Sobre o convite para integrar o CFC em meio àquele contexto de repressão, Suassuna destacou anos mais tarde em entrevista algumas circunstâncias:

Era um tempo muito difícil, havia um relacionamento muito difícil da cultura com o Governo. [...] *nunca fui incomodado pelo regime militar. Sendo um católico de esquerda, pude, de uma maneira astuciosa, gozar de uma 'imunidade'*. Assim, consegui continuar a falar em Cultura Brasileira, em geral, porque a categoria Cultura Popular estava revogada. [...] Quando recebi o convite para o Conselho Federal de Cultura, fui conversar com Dom Hélder Câmara e pedir sua opinião, se eu aceitaria ou não. Comecei a esconder, na minha casa, nesse período, gente que era ligada à cultura e estava sendo perseguida, e Dom Hélder sabia disso. Então, ele me disse: 'Ariano, aceite. Aceite por que você pode prestar um serviço bom à cultura, pertencendo lá ao Conselho Federal de Cultura, e pode ajudar nossos amigos ainda mais, porque você vai ficar com mais força'. Aí eu aceitei. (SUASSUNA Apud LEITÃO; SANTOS, 2008, p. 152). [Grifo nosso].

Ao que consta, Ariano não foi “incomodado” pelo governo militar e apesar de ter se definido na passagem acima como “católico de esquerda”, naquela época a sua postura política “moderada” e a sua perspectiva de cultura de algum modo – talvez não propositalmente – aproximavam-se consideravelmente da atmosfera ideológica dos militares. Contraditoriamente, Suassuna era o tipo de intelectual de “esquerda” que, no entanto, não ansiava e nem militava por uma arte engajada. Para os interesses militares mostrava-se, portanto, “inofensivo”. Segundo Antônio Brito (2005, p. 21), por tal motivo não teria havido muita “resistência ou contradição entre a visão conservadora dos militares e a visão de um intelectual e artista que teria tido a aproximação com os movimentos populares de esquerda dos anos 1950 e do início dos anos 1960”. Ficava claro que ser amigo de pessoas ligadas à esquerda não significava partilhar de suas ideias apesar do interesse em comum pela cultura popular.

Décadas depois, analisando o contexto daquela época, Suassuna sugeriu que a “Cultura Popular era percebida com desconfiança pelo Governo”, desse modo “quem se colocasse culturalmente contra os Estados Unidos era acusado de comunista, o que era uma coisa perigosíssima”.⁶⁶ Salientando que eram poucos os espaços onde se discutia cultura com alguma liberdade, dentre os quais destacava a UFPE, deu a entender que, através de suas ações à frente do DEC, “a ênfase era dada à cultura brasileira” em detrimento do que afirmava

⁶⁶ LEITÃO, Cláudia; SANTOS, Fernando. Entrevista com o escritor Ariano Suassuna. [25 de Outubro de 2007] Salvador/BA: Políticas Culturais em Revista, 1(1), 2008, p. 155.

ser uma “tendência internacionalista” no âmbito federal e que era norteadada pela parceria econômica com os Estados Unidos. Portanto, para o governo, o problema não era necessariamente a cultura popular, mas a natureza das abordagens dela feitas.

Data ainda deste período o interesse de Ariano em criar o que denominou posteriormente “Movimento Armorial”. Nesse sentido, seu trânsito, tanto no CFC quanto no DEC/UFPE foram fundamentais no sentido de possibilitar o financiamento de pesquisas e ações culturais que possibilitaram a existência desse movimento artístico-cultural. Era preciso garantir investimentos e, consciente disso, Suassuna destacou os objetivos que justificavam sua participação no CFC: “eu queria conseguir verbas para a cultura de Pernambuco, para as manifestações culturais de Pernambuco, eu queria também intensificar um pouco a minha ação na defesa da Cultura Popular”.⁶⁷ De acordo sua própria argumentação, Suassuna teria vislumbrado no CFC uma vantagem: a aquisição de recursos financeiros. Por conseguinte, revelou que:

O Conselho ajudou muito, por meu intermédio, os programas culturais da Universidade que eu dirigia. Mesmo depois, apesar do meu rompimento. Quero também dizer outra coisa. Depois da minha saída do Conselho, o Ministro da Educação, que muito curiosamente era militar, apoiou o meu trabalho na Universidade. Chamava-se Ney Braga. (SUASSUNA apud LEITÃO; SANTOS, 2008, p. 159).

Apesar da desconfiança do governo para com a cultura popular que Suassuna apontava, o que se pode concluir nesse período é que do ponto de vista cultural esta categoria não foi renegada durante a Ditadura Militar. O que ocorreu foi um redimensionamento de sua abordagem retirando-a da esfera da arte engajada para o campo da “integração nacional” e “harmonização cultural”. Tanto o CFC quanto o documento regulador da Política Nacional de Cultura (PNC)⁶⁸ tinham como pressupostos teóricos norteadores a mestiçagem – o endosso do mito de democracia racial – e a tradição como horizontes explicativos da identidade nacional:

O CFC buscou resgatar a ideologia da mestiçagem, que toma o povo brasileiro como resultado da mistura das três raças povoadoras, ressaltando como característica mais marcante da nacionalidade brasileira o fato de que, apesar da heterogeneidade e da diversidade étnica e regional, todas as raças cores e credos, não só convivem de forma pacífica, como se integram de forma harmoniosa. A identidade brasileira pautada na mestiçagem seria definida, portanto pela “unidade na diversidade”. Um outro aspecto do

⁶⁷ LEITÃO, Cláudia; SANTOS, Fernando. Entrevista com o escritor Ariano Suassuna. [25 de Outubro de 2007] Salvador/BA: Políticas Culturais em Revista, 1(1), 2008, p. 152.

⁶⁸ Este documento regulador da PNC foi criado justamente na gestão de Ney Braga à frente do MEC.

discurso do CFC era o da ideia de tradição. Os valores fundamentais da cultura brasileira teriam suas raízes no passado, constituindo-se as manifestações culturais mais autênticas dos valores espirituais e materiais, acumulados ao longo do tempo, sendo, portanto, um patrimônio que deveria ser preservado. (BRITO, 2005, p. 18).

Nesse sentido, a cultura popular era oportuna quando associada à valorização de tradições e não à revolução social. Nota-se que esses princípios definidos pelo CFC e articulados pelas ações da PNC aproximavam-se consideravelmente da perspectiva construída por Ariano Suassuna, através do Movimento Armorial e/ou mesmo em seu romance – haja vista que mestiçagem e tradição foram elementos repercutidos por ele em sua obra/discurso. No diálogo entre cultura e tradição, os elementos regionais eram exacerbados, como no caso do Nordeste que foi tomado por um corpo de intelectuais como um reduto das marcas “autênticas” da cultura nacional. O próprio Suassuna defendia o protagonismo dessa região enquanto berço de supostas tradições nacionais. Nesses termos, tal visão não deixou de influenciá-lo em sua atuação no CFC:

[...] eu me limitei, enquanto estava no Conselho Federal, a lutar no sentido de canalizar verbas para o nordeste, em função da qualidade das demandas. Em geral, defendia e normalmente conseguia o apoio do Conselho. Agora, de modo geral, eu acho que dependia muito das próprias manifestações locais, esse relacionamento. Eu me limitava a defender os interesses do Teatro no Brasil inteiro, não é? (SUASSUNA apud LEITÃO; SANTOS, 2008, p. 160).

O Nordeste fora uma região amplamente explorada nessa arqueologia do passado originário da nação, pois havia se tornado objeto de interesse intelectual desde a Escola de Recife, passando pelo Movimento Regionalista-Tradicionalista até chegar ao Movimento Armorial. De todo modo, cabe lembrar que a invenção regional do Nordeste esteve articulada do ponto de vista cultural com base num recorte tradicional quicá saudoso. Na visão de artistas e intelectuais diversos, o passado apontava o caminho para o futuro, a imagem refletida de si. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001).

2.4. Movimento Armorial e suas inspirações

Buscando afastar-se da perspectiva de arte engajada, Ariano idealizou o Movimento Armorial como “independente” e distanciado de qualquer viés panfletário, no entanto, o que

se percebeu foi a convergência de muitas de suas concepções com o ideário cultural do governo militar. Não obstante, poderíamos definir este movimento, grosso modo, como uma reação no campo da cultura àquilo que Suassuna (1991) chamou de “processo de descaracterização e de vulgarização” pelo qual afirmava estar sendo atingida a cultura brasileira. Essa operação já era objeto de sua crítica pelo menos desde o governo Kubitschek, assim como posteriormente, quando a perspectiva tropicalista também foi avaliada negativamente por Ariano. Mas o que pretendeu de fato o Movimento Armorial? Qual a sua gênese? E qual o papel desempenhado por Ariano em sua construção?

Suassuna criou e articulou tal movimento artístico e cultural, que tinha como objetivo conceber e comunicar uma arte erudita brasileira cuja fundamentação e inspiração estivessem pautadas na fonte popular. Mediante isso, das várias manifestações e formas da cultura popular elegeram-se os folhetos de cordel como principal elemento norteador de todas as produções armoriais. Segundo Bráulio Tavares (2007, p. 104) a razão desta escolha teria sido “emocional”:

Ariano escolheu o folheto como a célula-mãe de uma nova maneira de fazer arte, de enxergar o Nordeste, de enxergar o mundo e de recriar suas formas. O Movimento Armorial nasceu de uma inspiração estética e afetiva. [...] A natureza básica do Movimento Armorial é uma escolha estética e afetiva feita por Ariano Suassuna, e abraçada por outros artistas, em maior ou menor grau, a partir dos elementos com os quais se identificam.

Todavia, cabe questionar: por que esta escolha do folheto é considerada afetiva? Poderíamos *a priori* destacar o período que ele passou em Taperoá e o contato que teve por lá com a literatura de cordel como determinantes. Mas não se pode desprezar, inclusive no âmbito do discurso do próprio Suassuna, a influência do pai nesse processo de escolha, pois como observou Eduardo Dimitrov (2011, p. 05):

O pai de Ariano era, também, um colecionador de folhetos de cordel. João Suassuna colaborou, assim como João Dantas, na coletânea organizada por Leonardo Motta, *Viroleiros do Norte*, publicada pela Cia. Graphico-Editora Monteiro Lobato em 1925. Ariano conta que seu pai adorava passar a noite com o "povo" das fazendas ouvindo histórias e desafios. Como se vê, Ariano costura elementos culturais "do povo" à figura de seu pai e à sua própria identidade. (2011, p. 5)

Submerso nessa referência, Suassuna a explorou em todos os sentidos de sua atuação intelectual e artística. Refletindo em alguma medida aquela ideia de “vingança sem violência”

pela perda paterna, o Movimento Armorial – pelo menos do ponto de vista de seu idealizador – pode ser encarado como mais uma das estratégias de trazer à tona a narrativa dos Suassunas transmutando o universo do patriarca em diferentes expressões artísticas que corroborassem de algum modo a sua figura e memória. Não obstante, Ariano tinha prazer em ressaltar o interesse que ele e seu pai possuíam pelo folheto:

Meu pai era um entusiasta da literatura e já era um entusiasta da literatura popular. Ele era muito amigo de Leonardo Mota, um escritor cearense que hoje anda até esquecido, ao meu ver, injustamente, e que foi um dos primeiros a coletar improvisos de cantadores. No livro *Sertão Alegre*, Mota cita meu pai como uma das fontes que passavam para ele versos populares. Então isso foi muito importante para mim, eu comecei a dar importância a livros muito cedo. (SUASSUNA, Ariano. *Continente Multicultural*, 2002, p. 10).

Dada esta importância da afeição e do conhecimento do pai para com a literatura de cordel, Ariano explorou a fonte popular nas suas mais diversas possibilidades. Mas, no Movimento Armorial o folheto era também o elemento que Suassuna utilizava para “resolver” o problema da origem da identidade brasileira ao apontar na direção de nossas “raízes culturais” ibéricas preservadas no sertão no Nordeste.

Na busca por ressaltar esse elo cultural, geográfico e histórico como argumento de resistência ao avanço da cultura de massa no Brasil, o Movimento Armorial contou com a base oferecida pelos cargos ocupados por Suassuna no CFC e no DEC/UFPE. Conforme destacamos antes, através destes órgãos Suassuna garantiu o financiamento das atividades de pesquisas, o desenvolvimento dos projetos, a contratação de artistas bem como a articulação política para sua publicidade. Com a promoção deste ambiente propício, a concepção armorial pôde desenvolver-se plenamente no plano teórico e prático.

Além disso, na visão dos grupos políticos dominantes em Pernambuco esse Movimento elevaria novamente Recife à categoria de um dos polos do debate cultural no Brasil. Mas, devemos considerar que o Armorial também surfou na onda do reconhecimento nacional e internacional do qual já gozara o seu idealizador Ariano Suassuna, sobretudo por sua obra teatral. Neste sentido, do ponto de vista da relação da obra com a crítica, por exemplo, Suassuna (2010, p. 26) ressaltava que fora positiva, haja vista que a arte armorial na verdade precedeu o Movimento, pois o *Auto da Compadecida* já consistia “numa bandeira do armorialidade”. O seu teatro fora, portanto, uma experimentação daquilo que posteriormente

seria conceituado como “estética armorial”. Note-se o uso dos folhetos populares como substrato para a tematização das histórias desta peça.

Aportando na década de 1970, observa-se que os pontos de partida para a oficialização do Movimento Armorial foram a música e as artes plásticas. Com um concerto musical intitulado “Três Séculos de Música Nordestina: do Barroco ao Armorial” executado pela recém-formada Orquestra Armorial e uma exposição de artes plásticas ocorreu o lançamento oficial do Movimento na tradicional Igreja de São Pedro dos Clérigos, no Recife, em 18 de outubro de 1970. A intenção inicial, porém, era realizá-lo uma semana antes, no dia 09 de outubro, conforme o próprio Suassuna (1991, *on-line*) argumentou: “Eu apenas queria que ele fosse lançado no dia da morte de meu pai. Então, teria indiretamente uma presença de vida”.⁶⁹

2.5. Experimentações, diálogos e disputas

No âmbito das experimentações com as linguagens artísticas, é perceptível que a música mereceu atenção especial de Suassuna. Em estudo no qual investigou as relações da música armorial com a produção da regionalidade nordestina, Leonardo Ventura (2007) ressaltou o interesse de Ariano por representar a autenticidade cultural através da sonoridade.

Esta busca pelo autêntico, guiada pela exploração da música barroca e renascentista como inspirações, fez a música armorial envolver-se também em polêmicas. Um exemplo é aquela estabelecida para com os tropicalistas que eram alvos de críticas de Suassuna por, dentre outros aspectos, utilizar guitarras elétricas. Estas, na opinião do líder armorial, consistiam no típico exemplo da descaracterização cultural que a arte no geral e a música brasileira especificamente sofriam naquele momento com o avanço da indústria e o contato com produtos estrangeiros de diferentes gêneros.

Esta incorporação de elementos da cultura pop estadunidense pelo tropicalismo, sobretudo na música, não era a única característica do tropicalismo que, além disso, esteticamente dialogava com aspectos do antropofagismo de Oswald de Andrade⁷⁰. Somavam-se a isso as críticas endereçadas ao regime ditatorial enquanto uma das marcas de suas canções de cunho político, as chamadas “canções de protesto” que os artistas tropicalistas apresentavam nos festivais de MPB realizados pela Rede Record nos anos 1960. Foi nesse contexto que nomes como Caetano Veloso e Gilberto Gil despontaram, mas além

⁶⁹ Entrevista concedida por Ariano Suassuna ao jornal *Folha de São Paulo* em 26 de outubro de 1991.

⁷⁰ A estética tropicalista também se expressou em outros campos como no Cinema Novo de Glauber Rocha e nas produções inconfundíveis do artista plástico Hélio Oiticica.

deles, alguns outros também marcaram a música tropicalista, como Tom Zé, Torquato Neto, Os Mutantes, Jorge Ben Jor e Jorge Mautner – este último, inclusive atuando no cenário pernambucano. (NAPOLITANO; VILLAÇA, 1998).

Contrário ao conceito tropicalista, Suassuna via a perspectiva de contato/assimilação com a cultura estadunidense como nociva à cultura brasileira, ameaçando significativamente o que afirmava ser a sua autenticidade. Décadas mais tarde, já nos anos 1990, analisando o legado de outros grupos e movimentos que abordavam a questão cultural e o Nordeste como o *Manguebeat* liderado por Chico Science em Pernambuco, Ariano foi enfático:

Para falar sobre esses grupos, eu fico com uma certa dificuldade. A mesma dificuldade que eu tenho para falar do tropicalismo. Desse movimento eu falo com dificuldade porque não gosto dele. Eu sou contra o tropicalismo porque em primeiro lugar, eu não acho que tenha que me preocupar com ele. Eu tenho respeito pela Escola de Recife porque dela saíram *A história da literatura brasileira*, *Os contos populares do Brasil*, esses de Silvio Romero. De todo esse movimento saiu o texto genial de Euclides da Cunha, *Os sertões*. [...] Do Movimento Modernista veio a música de Villa-Lobos, que considero importantíssima para o Brasil. Do Movimento Regionalista saiu o romance de 1930. [...] Agora, me apresente um romance tropicalista? Não conheço nenhuma música que tenha importância para o Brasil como a de Villa-Lobos, não conheço nenhuma interpretação do Brasil que tenha a importância do livro *Os sertões*. Isso eu digo do Movimento Tropicalista e também do Movimento Mangue. Qual foi o Romance Mangue que surgiu? (SUASSUNA Apud MORAES, 1999, p. 280).

Na mesma época, em resposta a um artigo de Suassuna publicado na *Folha de São Paulo* em que acusava os tropicalistas de ateísmo a partir da crítica à expressão surrealista “é proibido proibir”, Caetano Veloso (1999, *on-line*) recuperou as divergências entre os conceitos e prismas do tropicalismo e do armorial:

A antipatia de Ariano Suassuna pelo tropicalismo é notória, mas, talvez porque nunca tivesse sido correspondida, nunca me levou a querer ou precisar reagir publicamente. Sempre pensei nele com respeito e carinho. Sou grato ao homem que escreveu o "Auto da Compadecida", e quando li, de volta do exílio, "O Romance da Pedra do Reino", lancei um sorriso cúmplice ao autor que, como eu, via no mito de d. Sebastião uma força oculta do Brasil fundando-se e não uma outra prova do nosso ridículo – embora estivesse claro que ele e eu nos situávamos nos extremos opostos do âmbito desse mito (e eu disse a José Almino, comentando o livro: "Prefiro "Deus e o Diabo na Terra do Sol"").

Apesar do interesse em comum pelo mito sebastianista, conforme elencado acima, ao longo do artigo, Caetano Veloso procurou ressaltar as diferenças entre a visão tropicalista e a

armorial. A certa altura ele apontou o que identificava como sendo os limites da lógica armorializante ao convocar Ariano para discutir se a “afirmação cultural do Brasil reduz-se mesmo ao programa algo kitsch de estilização bairrista da arte folclórica do Nordeste como forma de restauração do medievo ibérico”. (VELOSO, 1999).

De acordo com a perspectiva de Suassuna, a música armorial buscava expressar esse conceito estético através da escolha dos próprios tipos de instrumentos musicais a serem utilizados. O uso da rabeca e do pífano no Movimento Armorial, por exemplo, estavam a serviço da manifestação do vínculo com o tronco ibérico. Posteriormente alguns destes aspectos conceituais geraram divergências que cindiram o próprio grupo armorial, como no caso da saída do maestro e violonista Cussy de Almeida. Outros músicos, porém, tiveram contribuições interessantes na continuidade do projeto tais como Capiba, Jarbas Maciel, Antônio Madureira, Antônio Nóbrega, dentre outros.

É interessante notar ainda como a música exemplificou um dos princípios básicos do Movimento armorial: a fusão erudito-popular. Isso se expressou, sobretudo, no início com a formação da orquestra que possuía base erudita. Mais tarde, diluída numa formação em quinteto, ela ainda tinha como ponto de partida a música renascentista e barroca, todavia direcionada para a exploração ritmos e instrumentos musicais populares inspirados nos desafios, cavalos-marinhos e xaxados⁷¹. Em seu enfoque predominavam os ritmos folclóricos e escalas modais interligadas ao universo rural nordestino. Seu principal legado foi a difusão de uma “estética musical armorial” construída por eruditos – geralmente músicos acadêmicos – a partir da fonte popular como objeto de inspiração e recriação artística.

No caso das artes plásticas, havia uma influência notável de artistas como Francisco Brennand e Gilvan Samico. Brennand, conhecido por seus trabalhos com cerâmica, participou de algumas exposições, porém não se considerava “armorialista”. Samico, gravurista, pintor e desenhista, ficou reconhecido por sua produção no campo da xilogravura que, por conseguinte, é um tipo de arte visual intimamente associada ao folheto de cordel.

Tal conexão era, portanto, indispensável ao interesse do Movimento e do próprio Suassuna, visto que o caminho estético armorial tinha sua origem e destino pautados numa perspectiva de cultura popular atrelada ao folheto de cordel, ao sertão do nordeste em sua

⁷¹ Cavalos-marinho é um folguedo cênico brasileiro típico da região da Zona da Mata de Pernambuco cujos brincantes originais eram cortadores de cana-de-açúcar remetendo assim às tradições afro-brasileiras da época colonial. Alguns de seus elementos temáticos assemelham-se àqueles presentes num conhecido festejo popular, o *boi de reis*. Já o xaxado é uma dança e um ritmo com diferentes narrativas de origem: uma relacionada aos indígenas, outra a Portugal e a mais recorrente que o associa ao sertão de Pernambuco. Inicialmente restrita aos homens, esta dança ganhou popularidade através de Lampião e seu bando. O ritmo e a sonoridade eram produzidos pelo gesto de arrastar as alpercatas no chão.

ancestralidade barroca e medieval e à supervalorização do mundo rural. Esses elementos, como temos nos esforçado em demonstrar, compunham o universo de interesse e de projeção de pertencimento de Ariano Suassuna. Não por acaso, as artes plásticas armoriais chamavam atenção por seu “teor artesanal” e também pela inspiração nos festejos populares. O mundo rural sertanejo e nordestino com seu apelo empoeirado e árido, os símbolos do messianismo e do cangaço, as pinturas rupestres indígenas, as ferraduras do gado, tudo isso consiste em matéria-prima armorial até os dias atuais.

O próprio Ariano Suassuna também era ilustrador e produziu álbuns de iluminogravuras nos quais fundia as iluminuras medievais com processos modernos de gravação em papel. Nesse projeto ele integrava poesia e artes plásticas, ou seja, texto (os sonetos) e imagem (ilustrações) que compunham a representação. Suassuna chegou a publicar dois álbuns: o primeiro em 1980 intitulado *Sonetos com Monte Alheio* e o segundo que ele chamou de *Sonetos de Albano Cervonegro* publicado em 1985. Cabe destacar que nestas iluminogravuras a perda paterna é um tema recorrente, assim como o sertão rural.

Mas, além de Suassuna, alguns de seus familiares também podem ser considerados artistas armoriais, como por exemplo, seu sobrinho Romero Andrade de Lima que entre os anos 1990 e 2000 teve intensa produção mesclando espetáculos teatrais e as artes plásticas. Outro expoente – inclusive em atividade atualmente – é um dos filhos de Ariano, o artista plástico Manuel Dantas Suassuna que trabalha com pintura, cerâmica e criação de figurinos e cenários. Ele mantém um ateliê em Taperoá.

Como se percebe, o Movimento Armorial não reduziu suas atividades à década de 1970, pelo contrário, ao divulgar sua estética através das excursões que realizou no período acabou por disseminar uma visão de arte que, a depender de cada contexto, conquistou maior ou menor adesão. Na ocasião de seu lançamento, esse movimento artístico-cultural não possuía um texto-manifesto, mas numa publicação posterior, em 1974, Suassuna realizou um balanço de suas ações, assim como, buscou conceituá-lo:

O movimento armorial pretende realizar uma Arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa Cultura. Por isso algumas pessoas estranham, às vezes, que tenhamos adotado o nome “armorial” para denominá-lo. Acontece que sendo “armorial” o conjunto de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras de um povo, no Brasil a Heráldica é uma arte muito mais popular do que qualquer outra coisa. Assim, o nome que adotamos significava, muito bem, que nós desejávamos ligar-nos a essas heráldicas raízes da cultura popular brasileira. (SUASSUNA, 1974, p.04).

A denominação “armorial” chama atenção por inicialmente estar ligada à heráldica. Numa breve consulta ao dicionário confirmaremos esta definição e observaremos que a palavra está classificada como substantivo, premissa que Ariano subverte ao utilizá-lo como um adjetivo. Na passagem acima, ele também amplia o campo de entendimento da arte heráldica classificando-a primordialmente como uma “arte popular”. Entretanto, não há como desconsiderar a sua relação com os simbolismos monárquicos, a nobreza, os brasões familiares, distintivos militares, dentre outros. Suassuna defendia uma “relação” entre as formas erudita e popular como estratégia para combater aquilo que classificava como “descaraterização” da cultura brasileira.

Diante disso, Idelette Santos (1999) chama atenção para uma cronologia possível para esse Movimento que, segundo ela, foi composto de duas fases: a primeira experimental (1970-1975) e a segunda romançal (1975-1981). Como o próprio nome indica, a primeira fase foi marcada pela “experimentação” através do desenvolvimento das pesquisas que permitiram o lançamento oficial do Movimento tendo como grande protagonista a música – conforme demonstrado acima. Nesse sentido, cabe lembrar a importância do DEC nesse processo, pois como ressaltou Roberta Marques (2008, p. 107), ele “cumpru o papel de laboratório de pesquisa e criação voltado para o claro objetivo de incentivar a produção artística afinada com a estética armorial”. Isso fez do Movimento Armorial em seu início um exemplo de experimentalismo e não de vanguarda.

Já a fase romançal apontou para um caminho no qual o “popular” era o protagonista do interesse armorial, inspirado cada vez mais no universo daquilo que identificou como “Romanceiro Popular Nordestino”. Nessa fase também foram criados a Orquestra Romançal e o Balé Armorial, sendo este transformado mais tarde em Balé Popular do Recife. Tais projetos foram capitaneados por Suassuna enquanto ocupava mais um cargo público, quando em 1975 ele assumiu a função de secretário de educação e cultura da prefeitura de Recife na administração do então prefeito Antônio Farias – alinhado ideologicamente ao governo dos militares.

Durante tal período, as ações para a cultura empreendidas por Ariano “foram guiadas pelas suas concepções e não são poucas as críticas em relação ao modo como o secretário privilegiou (com dinheiro público) suas convicções estéticas”. (MARQUES, 2008, p. 105-106). Essas convicções não teriam sido financiadas pelos governos municipal e federal se aparentassem estar fora do controle da ordem vigente.

2.6. A cultura popular no âmbito da arte armorial

No âmbito de uma arqueologia de nossa identidade, a grande questão para Suassuna era a busca incessante pela autenticidade. O Movimento Armorial se embrenhava pelas sendas da cultura popular abordando-a de um ponto vista essencialista como “guardião” dos valores e formas nacionais. Tal conceito era explorado discursivamente como um elemento de “integração nacional”, um relicário da tradição e do modo como esta operava a identidade brasileira. Mas, se o Movimento Armorial teve em sua fase romançal uma intensificação da abordagem em torno da categoria popular, qual a natureza de sua visão e uso da cultura popular? O que a perspectiva de diálogo com a tradição revela sobre certo discurso em torno do popular? E a concepção de “defesa”?

Em sua obra *A cultura no plural*, Michel de Certeau (1995) chamou atenção para a fabricação de discursos em torno da cultura popular por meio de intelectuais geralmente ligados aos setores das elites. Ele alertou para o fato de que as abordagens que se pretendem “defensoras” da cultura popular comumente associam-na ao passado e citou como exemplo os folcloristas cujo trabalho estava pautado no mapeamento e definição do que é ou pode ser considerado cultura popular. Porém, essa visão erudita que conceitua possui um lugar de fala próprio a partir do qual a relação de alteridade impõe quase sempre um distanciamento, um olhar de fora do limite do popular que opera nele uma definição consumível.

Essa definição do que é cultura popular passa pelo próprio conceito de cultura. No âmbito da produção das nacionalidades, a cultura popular surgiu atrelada ao passado originário da nação, espaço-tempo de “algo que já foi” e que não é no momento senão uma memória, um símbolo, um rito, um pedaço congelado do passado sem qualquer diálogo transformador com o presente. Assim, essa categoria é caracterizada por certa relação com o exotismo. Produzido pela elite, esse discurso aborda o povo calando sua voz de modo a domesticá-lo; e é justamente quando as representações desse povo concorrem ao esquecimento que surge o estudioso, o acadêmico, o cientista reunindo o material produzido, escolhendo-o, garimpando o que nele há de positivo ou de “inofensivo”, redigindo nas palavras de Certeau (1995, p. 62) um “novo texto e significado para as manifestações populares”.

A operação de um novo sentido para as manifestações populares estava entre os objetivos do governo militar, cujo texto e significado pretendidos tinham como conceitos balizares a tradição e a mestiçagem para produzir o efeito da identificação no povo deslocando-a do presente para um passado congelado, edênico, idílico. A ação discursiva é,

portanto, de apropriação cultural para adequar o povo à nova realidade. Por isso, Certeau (1995) definiu esse retorno idealizador à cultura popular como uma espécie de “fetiche” das elites políticas e intelectuais, um efeito causado pela “beleza do morto”, porque só quando beira o desaparecimento é que aquilo que é identificado como oriundo do povo pode vir à tona, mas desta vez revestido de outros significados, “salvo” do esquecimento, um sobrevivente inofensivo disfarçado numa suposta visibilidade arqueológica.

Assim, uma “beleza saudosa” é atirada ao entendimento e à obsessão pelo “morto”: a cultura popular. Dela é retirado o sentido de resistência e ressignificação da realidade. Ela já não está “adormecida”, pelo contrário, está morta, presa num tempo outro, incapaz de operar neste senão sob a forma de lembrança e entretenimento. Tal beleza também está relacionada à ideia de essência, ao modo como as elites a veem: objeto de seu *saber-poder*. A condição para que exista é, portanto, que esteja dominada também no plano do discurso.

Ariano se esquivava de um enquadramento nesta perspectiva, porém em muitos aspectos a concepção armorial procurou ocultar ou retirar as manifestações populares do plano da historicidade. Sua perspectiva de uma arte para contemplar e entreter, seu apreço ao passado, às origens familiares, ao universo cultural no qual viveu o pai revelam, no mínimo, uma visão idílica e demasiado personalista acerca da cultura popular. Até porque para ele nem toda produção do povo cabe dentro desse conceito ou pode ser identificada como tal. Sua visão de cultura mostrou-se bastante restritiva, visto que nela habitam práticas, referências, saberes e memórias muito pontuais.

Além disso, a fusão erudito/popular defendida na arte armorial pressupõe um limite conceitual perigoso a partir do momento em que aquele que está à frente do processo é o erudito. No plano da operação da linguagem e do discurso, há um sujeito (o erudito) e um objeto (o popular). O popular é a fonte, um campo de referências, um “belo” ameaçado de inexistir, então o erudito escava-o em suas profundezas e, com base no que foi possível recuperar nessa arqueologia do tempo outro, reinventa-o e devolve ao presente um produto “alterado”, desprendido de seu sentido originário. Assim, na perspectiva armorial, estranhamente, quem (re)faz o popular é o erudito.

Para Suassuna essa era a maneira mais eficiente de combater a tal “descaraterização” da cultura brasileira. Porém, o que conduzia o erudito ao encontro com a cultura popular? Como destacamos antes, para Idellete Santos (1999), a busca pela infância obsessiva seria aquilo que estabeleceria esse elo por parte dos armorias. Daí a definição de uma “geografia armorial” cujos limites situam-se no sertão enquanto *espaço-tempo* reduto das tradições. Pois,

de acordo com Suassuna, ali havia se preservado a seiva de nossa cultura em sua raiz ibérica vislumbrada no folheto de cordel. Nos tempos coloniais teriam sido semeados no sertão os grãos inspiradores do medievo e barroco ibéricos; uma vez cultivados nesse espaço brasileiro, esses grãos cruzaram o tempo e alimentaram a memória, sobretudo oral e as manifestações do que se convencionou chamar de cultura popular. É como se, neste caminho explicativo de supervalorização do passado nacional, o sertão do Nordeste refletisse em si, em seus sujeitos e suas práticas uma espécie de *potência pretérita*.

Decorre disso a sua eleição como *espaço-tempo* referência da ancestralidade nacional. Mas é preciso salientar que este recorte geográfico tem a ver com aquele pertencimento operado discursivamente por Suassuna enquanto criador e grande articulador do Movimento Armorial. Conforme destaca Maria Thereza Moraes (2000, p. 158-159), “permeado de ambiguidades, o sertão é o espaço em que o escritor paraibano encontra a beleza, ainda não totalmente revelada, da nacionalidade brasileira”.

O sertão enquanto lugar que remete ao pai, à família, às fazendas e a Taperoá era uma memória recorrente. Um espaço de contradição onde a vida tem um curso difícil forçando o sujeito a uma umbilical e instintiva “fortaleza”. Um espaço massacrado pela ordem socioeconômica refletindo em si as mais distintas desigualdades. Um espaço, portanto, esquecido.

A esse esquecimento político e à visão marginalizada projetada pela caatinga, pela seca, pela rudeza da vida, Suassuna ofereceu ao sertão um “novo olhar” pautado na beleza, na riqueza cultural, na festa, na profundidade da tradição e da autenticidade reveladas pelas formas de viver e, sobretudo, reinventar o vivido em circunstâncias diversas. Na visão suassuniana, o que tornava o sertão belo era a sua cultura baseada nas formas populares, integradora de classes e raças que por efeito do fantástico e da criatividade homogeneizava as diferenças, aparava as injustiças e, por um instante que fosse, “igualava” as existências. Tal conjunto de imagens resulta dos múltiplos sentidos que Suassuna deu ao sertão e à própria vida, situados sempre num abismo entre festa e tragédia.

2.7. Geografia armorial, tradição e região

Essa perspectiva não deixou de se manifestar no Movimento Armorial que, ao reunir artistas nordestinos, basicamente pernambucanos, supervalorizou o mundo rural do sertão em detrimento à influência da indústria cultural no Brasil. Era também uma época de afirmações

regionais e em face disso, ao mesmo tempo, tinha-se no plano do governo militar uma estratégia discursiva de enquadramento da identidade nacional no âmbito da promoção da ideia de unidade e harmonização. Era preciso manter a ordem, inclusive do ponto de vista da cultura.

Nesse sentido, conforme salienta Albuquerque Júnior (2001) em sua reconhecida *Invenção do Nordeste*, ao lançar seu olhar sobre o sertão, Ariano colaborou significativamente para a operação da regionalidade nordestina ao buscar integrá-la a um projeto cultural nacional. A defesa da cultura passava, pois, pela defesa da tradição, fato que trazia à tona aproximações para com algumas perspectivas do Movimento Regionalista Tradicionalista capitaneado por Gilberto Freyre nos anos 1920.

Apesar disso, Suassuna costumava ressaltar muito mais as diferenças do que as semelhanças entre os movimentos, sobretudo na literatura. Incomodavam-no algumas construções regionalistas em torno do sertão, principalmente aquelas contidas no romance de 1930 e que geravam as corriqueiras comparações entre a sua obra e a de Graciliano Ramos, por exemplo. Surgiam questões tais como “qual sertão era mais real ou mais verdadeiro”, a qual ele justificava enfatizando a inspiração do lado mágico e fantástico da suas obras:

É da própria literatura de cordel e uma das coisas que me preocupavam era que eu não me satisfazia com o regionalismo, porque ao meu ver o regionalismo é um neonaturalismo. [...] Então, a diferença é colocada exatamente por isso, pela presença do fantástico, do mágico, do poético que num romance de Graciliano, por exemplo, não acontece. Eu jamais escreveria um romance assim travado, como os de Graciliano. (SUASSUNA, 2002, p. 13).

Noutra oportunidade, Ariano procurou evidenciar ainda mais estas diferenças – mais uma vez salientando a cultura popular como uma fonte indispensável em sua visão de mundo, sertão e Nordeste:

Quando escrevi *A pedra do reino*, muita gente comparou *Quaderna* com Fabiano, que é o personagem de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Nessa comparação dizia-se que Fabiano era o sertanejo verdadeiro e que o meu era falsificado porque era falador, vivia com festas e cavalhadas. Aí eu respondi: “Olha, realmente existem sertanejos tristes. Graciliano só via esses porque ele próprio era angustiado e pessimista. Mas eu lhes apresento, na própria realidade do sertão, 30 pessoas que passam as mesmas dificuldades de Fabiano e enfrentam o mundo pela festa. Eles fazem reisados, ato de guerreiros...” *No sertão você encontra também gente feliz*. (SUASSUNA, 2009, p. 06). [Grifo nosso].

O fato de possuírem perspectivas distintas sobre o mesmo espaço não impediu que ambos, tanto Ariano quanto Graciliano, contribuíssem significativamente para a produção regional do Nordeste. Ao mesmo tempo, essa noção de que no sertão também é possível encontrar “gente feliz” corroborava determinada noção de cultura popular. A fórmula povo/felicidade era demasiado salutar num discurso de integração, harmonização e homogeneização cultural da época. No sertão, terra árida, inóspita e miserável, era por meio da cultura popular que se demonstrava a resistência e a vocação de seu povo para a felicidade e para a festa.

A questão é que a empresa intelectual de Ariano Suassuna esteve mais próxima daquela realizada por Gilberto Freire do que da obra de Graciliano Ramos. Ante os visíveis distanciamentos – inclusive geográficos! – e ainda que as abordagens variassem, a zona da mata do luso-tropicalismo freyreano e o sertão armorial de Suassuna tinham alguns temas em comum tais como a ideia de “defesa da cultura via tradição”, a ancestralidade, a mestiçagem, a busca das raízes da identidade nacional, a autenticidade dentre outros. De tudo isso, porém algo era demasiado orientador: o olhar voltado para o passado diante da “ameaça” do presente. Segundo Suassuna foi através do próprio Freyre que ele despertou para o tipo de cultura que veio a “defender”:

Nascido de família protestante, estava sendo educado em colégio protestante, por educadores americanos. A guerra trouxera multidões de americanos para o Nordeste. Com eles, ideias, estilos de vida, maneiras americanas. E eu sentia isso uma ameaça maior do que a nazista, que pelo ao menos estava mais longe e contra a qual estávamos em guerra, isto é, em posição declarada. Foi nesse período decisivo que me caiu nas mãos uma conferência importantíssima de Gilberto Freyre. Chamava-se “Uma cultura ameaçada, a Luso brasileira”. [...] Acentuava o erro dos novos sistemas ao sonharem com a destruição do que havia de tradicional na cultura ocidental. [...] Em suma, com essa conferência, Gilberto Freyre *despertava minha atenção para a língua, cujos clássicos comecei a procurar; para os valores tradicionais através das velhas casas e igrejas, com suas pinturas, suas cerâmicas, suas talhas e sua arquitetura; para um estilo de vida; para a possibilidade de um caminho na minha arte; e, o que é mais importante, para a fé católica.* (SUASSUNA, 2008, p.55-58). [Grifo nosso].

Por conseguinte, não é de se estranhar que Suassuna tenha buscado demonstrar como o folheto de cordel associado a um *corpus* de manifestações populares, repercutia as profundezas de nossa cultura e identidade, sendo estas entendidas como permanências ibéricas, medievais e barrocas. O passado colonial era o fio condutor que sustentava o seu

ponto de vista, como também era para Gilberto Freyre e sua sociedade patriarcal canavieira. Desse modo, o folheto de cordel importava na medida em que representava a preservação dessa tradição cultural ibero-sertaneja em detrimento daquela inspiração anterior, a luso-tropical. Nos dois casos, o Nordeste é claramente o recorte geográfico geral e específico, o espaço símbolo da tradição, o berço da mais “pura” autenticidade.

Apesar disso, estudiosos da obra suassuniana como Newton Júnior (2015, p. 18) defendem um sentido mais nacional/universal justificando-o em detrimento de uma arte especificamente comprometida com o aspecto regional:

Ariano não pensava em uma “arte nordestina”. Ele falava em uma “arte brasileira”, na “arte popular brasileira”, na “cultura brasileira”, etc. Nesse sentido, ele sempre se posicionou favoravelmente à procura, pelos nossos artistas, de uma identidade brasileira. [...] Ariano dizia que o seu sonho era que artistas de outras regiões do Brasil procurassem fazer, em relação à sua região, aquilo que os artistas armoriais estavam fazendo em relação ao Nordeste. Na visão de Ariano, toda obra universal é, antes de tudo, local, universalizando-se pela qualidade.

Mesmo assim não se pode ignorar que havia em Ariano um olhar preponderante sobre o Nordeste, pois ele enxergava no sertão todo o potencial para inspirar e produzir uma “arte universal” – nos termos acima citados por Newton Júnior –, mas que também evidenciasse a região enlaçada pela tradição:

Faço da originalidade um conceito bem diferente do de hoje, procurando criar um estilo tradicional e popular, capaz de acolher o maior número possível de histórias, mitos, personagens e acontecimentos, para assim, através do que consigo entrever em minha região, o espírito tradicional e universal. Quero ser, dentro de minhas possibilidades, é claro, um recriador da realidade. (SUASSUNA, 2008, p. 47).

Porém, quais seriam as fontes dessas histórias, mitos, personagens e acontecimentos? Onde percebê-los? O esforço intelectual, artístico e político que Suassuna pretendeu demonstrar como certo tipo de arte nordestina, a princípio regional, repercutia em si um conteúdo universal cujas referências ibéricas fluuavam precisamente entre o medievo e o barroco rompendo fronteiras geográficas. A potência daquela arte era, portanto, a sua capacidade preservar e espelhar as mais profundas tradições da cultura ocidental. Logo, a tradição seria o fio condutor da “recriação estética da realidade” da qual Ariano se pretendia

artífice. Desse modo, as histórias, mitos, personagens e acontecimentos deveriam expressar o elo Brasil-sertão-Ibéria.

2.8. Ariano romancista, uma nova estreia

É importante salientar que, como temos tentado demonstrar até aqui, a perspectiva armorial não se reduziu às apresentações artísticas do movimento durante a década de 1971. A armorialidade como concepção artístico-cultural e como conceito estético floresceu em seu idealizador, Ariano Suassuna, pelo menos desde o início de sua produção teatral, sobretudo nos anos 1950 com o *Auto da Compadecida*. Naquele contexto, o elo Brasil-sertão-Ibéria já se plastificava no universo criativo do escritor paraibano.

Como ressaltamos anteriormente, o Movimento Armorial não possuiu um texto-manifesto. Apesar disso, não se pode asseverar a inexistência de um espaço de teorização de suas ideias principais já que é possível identificá-lo na própria literatura suassuniana. Nesse sentido, ainda que o *Auto da Compadecida* tenha sido um potencial porta-voz inaugural da concepção armorial, a obra na qual sua discursividade melhor se apresenta reunindo, expressando e sintetizando seus princípios balizares é o *Romance d'A Pedra do Reino*.

Lançando em 1971, meses após o próprio Movimento Armorial, este romance resulta de um processo de escrita que começou em 1958 e acabou somente em 1970. O período de doze anos foi marcado também por várias atividades paralelas desenvolvidas ou acompanhadas por Suassuna, desde a publicação de outras peças teatrais à montagem de espetáculos, versões do *Auto da Compadecida* para outras línguas, participação em grupos teatrais e movimentos envolvendo cultura até o início da carreira acadêmica, os cargos no DEC/UFPE e no CFC dentre outros. Porém, o fato é que sua experiência no campo da prosa de ficção envolveu muitas questões, inclusive o culto à memória do pai. Sem esquecer que no plano dessa demanda figurava também o sertão, a cultura popular e o Nordeste. Mas como se deu a migração de Ariano do teatro para o romance?

Em 1956, dois anos antes de começar a escritura do *Romance d'A Pedra do Reino*, Suassuna escreveu *A história de amor de Fernando e Isaura*⁷². Baseado na história irlandesa de Tristão e Isolda de autoria de Joseph Bédier (1864-1938), esse romance consistiu numa espécie de iniciação de Ariano no gênero romance. Dentre outras motivações e experiências, ele relatou que em 1957 recebeu uma carta do amigo Hermilo Borba Filho na qual o

⁷² Assim como em *Uma mulher vestida de sol*, a primeira peça de Ariano, neste romance vigora uma perspectiva trágica. Além disso, é a única produção desse autor em que a ambientação não ocorre no sertão, mas no litoral.

“intimava” a escrever um romance que expressasse o “estranho sertão” que havia dentro dele. Ao mesmo tempo, outro amigo seu, Aluísio Magalhães, sugeriu que ele escrevesse um livro de contos por considerá-lo um bom contador de histórias. Da soma dessas reivindicações dos amigos irrompeu o *Romance d’A Pedra do Reino*, segundo destacou o próprio Suassuna:

Comecei então, em 1958, a reunir histórias para o livro de contos que Aluísio Magalhães me sugeria. E aí, no subconsciente, as duas sugestões, a de Aluísio Magalhães e Hermilo Borba Filho vieram se juntar ao velho sonho do romance. O livro começou a virar reunião de histórias acontecidas a um só personagem, chamado Sinésio. Depois, este personagem se desdobrou em dois Sinésio e Quaderna, por uma questão de necessidade, porque as histórias eram diferentes demais para acontecer a uma pessoa só. A princípio, porém, Quaderna era um personagem secundário que apenas narrava a vida de Sinésio. Aí, sem que eu quisesse, começou a irromper das zonas subterrâneas do sangue e da criação, começou a crescer. Tentei, várias vezes, abafá-lo e fazê-lo voltar para o segundo plano. Quando vi que não conseguia, conformei-me: ele se tornou o personagem principal, e aí nasceu “A Pedra do Reino”, que, por causa dessas irregularidades de nascença terminou ficando meio monstruoso, e teve que ser escrito e reescrito, cortado e recortado várias vezes, nesses doze anos.⁷³

Em outubro de 1970, Ariano entregou à editora José Olympio os originais desse livro monstruoso no tamanho e na intenção que àquela altura já era aguardado pelo público, pela imprensa e pela crítica. Publicado em agosto de 1971, o *Romance d’A Pedra do Reino* figurou entre os mais vendidos e procurados principalmente no Recife, no Rio de Janeiro e em São Paulo durante aquele ano. O lançamento oficial aconteceu na capital pernambucana em 1º de outubro de 1971 na livraria Editora Nordeste e contou com uma tarde de autógrafos e a presença de amigos armorialistas como Cussy de Almeida e Capiba. A primeira edição se esgotou ainda em outubro ocasionando a demanda por novas reedições em janeiro e agosto de 1972. Tal fato foi assinalado pelo jornal *Diário de Pernambuco* que reproduziu um telegrama enviado pelo editor José Olympio para Suassuna. No supracitado telegrama, ele negociava uma segunda edição do livro justificada pelo sucesso de crítica alcançado pela obra:

Quaderna de vento em popa mande urgente emendas para muito provável reedição novembro Geraldo França de Lima acha “Pedra do Reino” dos maiores romances em língua portuguesa. Nos principais jornais do país já começaram a ser publicados estudos críticos da obra. O crítico Carlos Castelo Branco do “Jornal do Brasil” acha a “Pedra do Reino” um novo marco na literatura brasileira, enquanto Waldemar Cavalcanti afirma não encontrar “nada igual no Brasil”.⁷⁴

⁷³ SUASSUNA, Ariano. Sobre a Pedra do Reino. *Diário de Pernambuco*, 30 de setembro 1971. (p.01).

⁷⁴ *Diário de Pernambuco*. Romance de Ariano terá uma 2a. edição em breve, 22 de outubro de 1971. (p.02).

É interessante notar que, por questões comerciais, o livro teve seu título simplificado na segunda edição nomeando-se apenas “A Pedra do Reino”. Além disso, na terceira edição a capa também foi alterada pelos mesmos motivos. Ainda no que se refere aos comentários e comentadores do romance, destacamos alguns como Gilberto Freyre que em nota curta sentenciou que aquele era um “romance de um tipo misto: folclórico e poeticamente sociológico”.⁷⁵ Já Carlos Drummond de Andrade opinou que “escrever um livro assim deve ser uma graça, mas é preciso merecer a graça da escrita, não é qualquer vida que gera uma obra desse calibre”.⁷⁶ Esse trecho – incluído numa crônica publicada por Drummond no *Jornal do Brasil* – repercutiu não somente na imprensa pernambucana na época, mas também nos próprios estudos acadêmicos da obra suassuniana, como acontece até hoje, inclusive. A palavra do poeta mineiro foi utilizada para legitimar literária e intelectualmente o sucesso do romance que não se restringia simplesmente às vendas, mas ao reconhecimento dos pares.

Não obstante, a recepção “calorosa” da obra também aconteceu entre seus colegas conselheiros da Câmara de Artes do CFC. Um deles, o escritor Octávio de Faria (1971, p.33), ressaltou na sessão plenária de 05 de outubro de 1971 a “grande obra” com a qual o colega Suassuna havia apresentado a nação brasileira, uma obra que “independia” de ideologias políticas – ou seja, bem ao gosto do discurso defendido pelos militares:

[...] quero trazer aqui a Ariano Suassuna – e já agora não apenas em meu nome pessoal, mas também no da Câmara de Artes – o nosso abraço, coração aberto, de alma plena – o nosso agradecimento pela obra que nos deu, a nós seus companheiros de Câmara e de Conselho, e a todos aqueles que em nosso país acreditam na matéria pensada e escrita, na inspiração, na criação, na obra de arte que independe de política e de ideologias, como mais uma vez evidencia essa esplêndida “A Pedra do Reino” de que nos orgulhamos e que saberemos respeitar até mesmo nos pequenos excessos de sua linguagem viva e tantas vezes ousada.

Também em 1971, o Instituto Nacional do Livro (INL) ligado ao CFC criou o Prêmio Literário Nacional com várias categorias inclusas, dentre as quais a ficção. Em 1973, a expectativa de parte dos críticos era de que a escritora Nélida Piñon, pelo grande destaque de sua obra *Casa da Paixão*, fosse premiada, porém ela não se inscreveu no concurso e o vencedor acabou sendo justamente Ariano Suassuna com o seu *Romance d’A Pedra do Reino*.

⁷⁵ FREYRE, Gilberto. Três renovadores da Literatura Brasileira de ficção. *Diário de Pernambuco*, 28 de setembro de 1971. (p. 02).

⁷⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de. Solilóquio de gripe. *Jornal do Brasil*, 11 de setembro de 1971. (p. 05).

Note-se que a comissão julgadora desse concurso tinha como integrantes o crítico literário e jornalista Hélio Pólvora, a romancista e cronista Ligia Fagundes Teles e – curiosamente! – o escritor Octávio de Faria, colega de Suassuna no CFC, o mesmo que fez a saudação honrosa citada acima. Por essa conquista, Ariano recebeu como prêmio à época uma quantia de 40 mil cruzeiros que ele utilizou para investir na caprinocultura em sociedade com seu primo Manelito Dantas em sua fazenda em Taperoá/PB⁷⁷.

Ainda no campo da repercussão do romance, as comparações ou aproximações com outras obras do período eram costumeiras. Um exemplo é o jornalista, escritor e poeta potiguar Sanderson Negreiros (1973) que em matéria publicada no jornal *Diário de Natal*, elegeu Ariano Suassuna (*Romance d'A Pedra do Reino*), Guimarães Rosa (*Grande Sertão: Veredas*) e José Cândido de Carvalho (*O Coronel e o Lobisomem*) como os grandes representantes brasileiros do chamado “realismo fantástico” que anos antes havia florescido com o colombiano Gabriel Garcia Marques através da obra *Cem Anos de Solidão*.⁷⁸

Ampliando este horizonte “nacional”, em matéria especial para o *Diário de Pernambuco* cujo título sentenciava “Ariano, um marco do romance continental”, o jornalista e editor chefe do referido jornal Gladstone Vieira Belo reverberou a análise de Germán Arciniegas sobre o *Romance d'A Pedra do Reino*. Conforme Belo⁷⁹, o crítico literário colombiano incluía este romance no seletivo grupo das grandes obras latino-americanas do momento enfatizando o seu potencial de “universalidade”, aproximando Ariano de outros nomes como Júlio Cortázar, Jorge Luís Borges e principalmente Gabriel Garcia Marques.

Também virou notícia a recepção positiva a Suassuna e seu romance na Europa, como na divulgação dos comentários elogiosos feitos pelo professor Jean Roche da Universidade de Toulouse na França e de George Rudolf Lind, especialista em línguas românicas, que em 1979 acabou sendo responsável pela versão deste livro para o alemão sob o título *Der Stein des Reichs* lançado na pela editora Klett de Stuttgart, Alemanha. A versão francesa, denominada *La Pierre du Royaume*, veio apenas algumas décadas depois, em 1998, quando foi traduzida por Idelette Santos, uma das principais estudiosas da obra suassuniana e publicada pelas edições Métailié em Paris.

⁷⁷ A ideia de investir o dinheiro do prêmio na criação de cabras foi notícia em vários jornais do período, como, por exemplo, no *Diário de Pernambuco* e no *Jornal do Brasil*. O fato, como era de se prever, foi tratado como uma “curiosidade”, algo “exótico”, típico de uma personalidade “excêntrica”. Este investimento na caprinocultura continua até hoje liderado por Manelito Dantas, mesmo após a partida de Suassuna.

⁷⁸ NEGREIROS, Sanderson. *Diário de Natal*, 27 de setembro de 1973.

⁷⁹ BELO, Gladstone Vieira. Ariano, um marco do romance continental. *Diário de Pernambuco*, 24 de junho de 1972.

Pelo menos naquilo que era noticiado pela imprensa de Pernambuco, o *Romance d'A Pedra do Reino* levou seu autor, Ariano Suassuna, a conexões geográficas além Nordeste. Obviamente, é preciso salientar o interesse desses setores na repercussão além fronteiras de Suassuna e sua obra, pois ambos eram propagandeados/identificados como “produtos” do lugar. Ademais, o próprio projeto do governo pernambucano era reativar Recife como um importante centro cultural do Brasil naquele período. Desse modo, o sucesso e a visibilidade que Ariano alcançava pareciam oportunos, pois ele era tomado como símbolo da “intensa” atividade cultural pernambucana elevando-a na cena nacional.

Isso é perceptível, por exemplo, na matéria que o *Diário de Pernambuco* publicou sobre a posse de Suassuna na Secretaria de Educação e Cultura de Recife, na gestão de Antônio Farias. Visando “justificar” a escolha do escritor para o cargo, o jornal enfatizou sua produção literária do teatro ao romance dando notória ênfase a este último: “O romance da Pedra do Reino o colocou entre os maiores nomes da ficção brasileira”.⁸⁰ É como se o teatro tivesse dado a Suassuna a visibilidade por seu conteúdo “popular e acessível”, mas o *Romance d'A Pedra do Reino* é que teria respaldado o escritor do ponto de vista da crítica, ou seja, incluído-o definitivamente no território da “erudição”. Nesses termos, conforme concluiu Bráulio Tavares (2007, p. 168), a esse romance “se deve o segundo momento de notoriedade nacional do autor, quatorze anos após a consagração que recebera com o *Auto da Compadecida*”, fato que na época Suassuna problematizou nos seguintes termos:

Eu ainda estou tentando ser escritor. Não tenho forma vitoriosa de expressão. Alias, eu não me considero vitorioso. Acredito que com A Pedra do Reino, eu alcancei, no Brasil um êxito semelhante ao do Auto da Compadecida. Fora do Brasil, a Compadecida ainda está mais conhecida, porque a Pedra só foi lançada há um ano. [...] A Pedra do Reino, que para minha surpresa, vendeu a primeira edição em dois meses. Eu esperava um fracasso, porque o livro é dessa grossura e todo mundo da Comunicação dizendo que o livro está superado⁸¹.

Como tudo no discurso suassuniano, o *Romance d'A Pedra do Reino* não pode ser entendido fora do sentido pessoal, familiar e paterno que costurou sua visão de mundo. Nesse sentido, administrar os limites e possibilidades entre vida e obra foi uma busca incessante que culminou com aquilo que denominamos *sonho de escritura*. Sua experiência com o romance após o reconhecimento como teatrólogo foi sintomática:

⁸⁰ *Diário de Pernambuco*. Ariano Suassuna assume a Secretaria de Educação e Cultura de Recife hoje, 31 de março de 1975 (p. 03).

⁸¹ Depoimento de Ariano Suassuna à Gilese Campos. *Jornal do Brasil*, 20 de setembro de 1972 (p. 10).

Eu fui para o romance exatamente porque algumas das coisas que eu tinha do meu mundo interior não estavam cabendo em peça de teatro. Essas experiências, por exemplo, que eu passei na minha infância, as lutas de minha família, tudo isso não era assunto para teatro, mas assunto para romance. (SUASSUNA Apud SANTIAGO, 2007, p. 25).

Por que as “lutas de sua família” não cabiam no teatro? Talvez pelo fato de que corroboraram o assassinato do pai que, para Suassuna, sempre foi um fato difícil de lidar:

Na década de 1950 tentei escrever uma biografia de meu Pai – a *Vida do Presidente João Suassuna*, Cavaleiro Sertanejo. Chamei-a assim porque sempre vi Suassuna como um Rei e um Cavaleiro [...] Não consegui escrever o livro, por causa da carga de sofrimento que ele me acarretava. (SUASSUNA, 2008, p. 281).

Escrever uma biografia do pai consistia num projeto político, na reivindicação de uma versão outra para aqueles eventos sangrentos de 1930: uma versão dos Suassunas. Esse sentimento de perda já estava presente em sua poesia, porém foi ressignificado no teatro pela característica cômica que suas peças possuíam. Aos poucos, sem perder a figura do pai de vista, Ariano foi redirecionando a influência daqueles fatos em sua vida transfigurando-os em seu discurso a partir de diferentes conexões e abordagens que construiu para a história e a cultura brasileira. Conforme frisou Eduardo Dimitrov (2011, p.9-10):

Se Ariano não foi capaz de escrever a biografia de seu pai nos anos de 1950, ele foi capaz de retratar o universo social que seu pai e toda sua parentela representavam em outro registro. [...] A maneira como Ariano retrata o sertão, o sertanejo, a cidade e os homens urbanos o ancora em uma dada posição não apenas no interior de um campo literário ou dramático, mas sobretudo em um campo de disputa simbólica entre as elites nordestinas do que deve ser entendido por sertão, cidade e Nordeste. A memória do pai, dessa forma, não foi cristalizada por uma narrativa biográfica, mas pela reconstrução de maneira ficcional do sertão, ambiente simbólico que toda a família lutava para construir como um marcador de origem e distinção. Ariano Suassuna, tal qual seus parentes que se dedicaram a escrita de genealogias e biografias, ao escrever suas obras ficcionais também colabora para selecionar elementos que caracterizam sua parentela, estabelecer os seus limites, definir os amigos e os inimigos.

Ariano buscava ressaltar essa motivação ao relacionar a escrita desse romance à tentativa de recuperação da figura paterna: “Por isso eu acho o nome Pedra muito importante. É como se eu encaixasse uma pedra angular para erguer um monumento ao meu pai”.

(SUASSUNA, 2000, p. 29) Literatura, vida, história, tudo reunido: “Quando fui escrever A Pedra do Reino, eu estava querendo escrever um livro, um romance que expressasse meu universo interior, no qual eu me realizasse, só isso.” (SUASSUNA, 2000, p. 40) Meses após a publicação dessa obra, o escritor escreveu para o *Diário de Pernambuco* uma espécie de carta de agradecimento a todos que colaboraram direta e indiretamente em sua carreira literária e enfatizou o papel de sua família nesse processo:

[...] devo tudo, ou quase tudo, que sou na vida à minha família. Desde a ajuda para os estudos até que alcancei os dezessete anos às palavras de confiança em todos os momentos de desânimo. *Desde o orgulho e o carinho com que me cercaram sempre, até as histórias que aparecem no romance, a maior parte contada ou inventada por eles, pois modéstia à parte, todo Suassuna é bom conversador e bom contador de histórias.* Além de ser incapaz de intriga. Minha família, graças a Deus, é uma força em minha vida; isto desde minha mãe, meus tios, primos, meus irmãos e minha mulher, até meus cunhados, sobrinhos e filhos. [Grifos nossos].⁸²

Como desconsiderar, então, que esse *corpo* de referências foi uma fonte significativa na formulação da perspectiva armorial? Sobretudo para Ariano, as memórias dos tempos vividos em Taperoá misturadas às lembranças do pai cultivadas e enaltecidas no seio familiar foram matérias consideravelmente inspiradoras para a conceptualização armorial. No caso do *Romance d’A Pedra do Reino*, ainda que não tenha resultado na biografia paterna idealizada antes, não deixou, porém, de ser um espaço discursivo para a tentativa de recomposição daquele “mundo perdido” à guisa, portanto, de uma ode em prosa ao patriarca João e aos Suassunas.

2.9. O Romance d’A Pedra do Reino

Mas o que é o *Romance d’A Pedra do Reino*? Do que trata? Sua narrativa é constituída pelas aventuras/desventuras de seu personagem-narrador, o bibliotecário e poeta-escrivão Dom Pedro Dinis Ferreira Quaderna. A história se passa na Vila de Taperoá, localizada nos sertões da Paraíba, lugar onde Quaderna vive e se destaca por organizar cavalgadas e cavalladas. O recorte temporal central é o período entre 1935 e 1938 quando uma gama de circunstâncias leva Quaderna a ser acusado de estar ligado à morte do seu tio-padrinho, o

⁸² SUASSUNA, Ariano. Sobre a Pedra do Reino. *Diário de Pernambuco*, 30 de Setembro de 1971. (p.02).

coronel Sebastião Garcia-Barretto e ao desaparecimento misterioso de Sinésio, seu filho caçula.

Em termos estruturais a obra está de acordo com a perspectiva armorial, visto que uma das principais fontes inspiradoras para a produção do romance foi a literatura de cordel tanto em termos de tematização das histórias quanto no quesito estético. Assim, a obra em questão encontra-se organizada em cinco grandes livros intitulados respectivamente: *A Pedra do Reino*, *Os Emparedados*, *Os Três Irmãos Sertanejos*, *Os Doidos*, e *A Demanda do Sangral*. Admirador dos romances de folhetim, sobretudo aqueles oriundos de autores como Alexandre Dumas e Joaquim Manuel de Macêdo. Ariano subdividiu estes livros em folhetos e não em capítulos, como costumaz. (SANTOS, 1999). A narrativa é composta por 85 folhetos no total sem que correspondam necessariamente a um ordenamento linear.

Como observou George Rudolf Lind (1974), a disposição temática nessa estrutura de folhetos evidencia duas partes centrais que compõem a trama: a primeira parte vai do Folheto I ao Folheto XXXVI onde são apresentados os eventos históricos norteadores da trama, assim como a origem familiar de Quaderna e a formação de sua visão de mundo; já a segunda parte iniciada no Folheto XXXVII é constituída basicamente pelo interrogatório, seus antecedentes, a denúncia e a reflexão do personagem sobre a morte.

Entretanto, o pontapé inicial da trama é dado da cadeia onde Quaderna se encontra preso acusado de envolvimento no crime que gerou a morte do tio-padrinho. Nessas circunstâncias, o personagem apresenta as bases do seu “romance-memorial” e/ou “romance confissão” abrindo terreno para recontar ao seu modo uma conjuntura de eventos históricos fundamentais à compreensão do seu presente:

Agora, preso aqui na Cadeia, rememoro tudo quanto passei, e toda a minha vida parece-me um sonho, cheio de acontecimentos ao mesmo tempo grotescos e gloriosos. Sou um grande apreciador do jogo do Baralho. Talvez por isso, o mundo me pareça uma mesa e a vida um jogo, onde se cruzam fidalgos, Reis-de-Ouro com castanhas Damas-de-Espada, onde passam Ases, Peninchas e Curingas, governados pelas regras desconhecidas de alguma velha Canastra esquecida. É por isso também que, do fundo do cárcere onde estou trancafiado neste nosso ano de 1938 – faminto, esfarrapado, sujo, prematuramente envelhecido pelos sofrimentos aos 41 anos de idade – dirijo-me a todos os Brasileiros, sem exceção; mas especialmente, através do Supremo Tribunal, aos magistrados e soldados – toda essa raça ilustre que tem o poder de julgar e prender os outros. Dirijo-me, outrossim, aos escritores brasileiros, principalmente aos que sejam Poetas-escrivães e Acadêmico-fidalgos, como eu e Pero Vaz de Caminha, o que faço aqui, expressamente por intermédio da Academia Brasileira, esse Supremo Tribunal das Letras.

Sim! Nesse estranho processo, a um tempo político e literário, ao qual estou sendo submetido por decisão da Justiça, este é um pedido de clemência, uma espécie de confissão geral, uma apelação – um apelo ao coração magnânimo de Vossas Excelências. [...]

Escutem, pois, nobres Senhores e belas Damas de peitos brandos, minha terrível história de amor e de culpa; de sangue e de justiça; de sensualidade e violência; de enigma, de morte e disparate; de lutas nas estradas e combates nas Caatingas; história que foi a suma de tudo o que passei e que terminou com meus costados aqui, nesta Cadeia Velha da Vila Real da Ribeira de Taperoá, Sertão dos Cariris Velhos da Capitania e Província da Paraíba do Norte. (SUASSUNA, 2007, p. 34-35).

No cárcere, em meio a um processo ao mesmo tempo “político e literário”, Quaderna inicia o leitor no seu drama. A ideia de “processo literário” remete ao sonho desse personagem que é escrever aquilo que chama de “a obra da raça brasileira” para que através dela possa sagrar-se o “grande gênio” de nossa cultura. No entanto, como realizar esta obra máxima já que se encontra preso? É aí que Quaderna encontra uma solução engenhosa: utiliza o interrogatório policial como meio para, através do seu depoimento, registrar as histórias que formariam aquilo que definia como a grande “obra da raça”.

De certo modo, o objetivo quadernesco não deixa de dialogar/expressar sua relação com o *sonho de escritura* de Ariano Suassuna. Em ambos, a busca pela “obra total” manifestou-se nas metáforas de sangue e pedra que permeiam a identidade histórica do sertão misturando-as a outros espaços e tempos referenciais. Por outro lado, a noção de reino apropriada da memória de eventos sebastianistas ocorridos no sertão do Nordeste suscita um olhar distinto cujas fontes balizares e inspiradoras foram os folhetos de cordel somados a outras formas da cultura popular.

Esse jogo de metáforas se exprime no próprio título da obra, pois as palavras *pedra*, *reino*, *príncipe* e *sangue* urdem a trama e principalmente o universo simbólico que agencia e performatiza nela um discurso de história, literatura e cultura. Suassuna (2000) sempre buscou salientar a importância da ideia de “pedra” em suas produções e visões de mundo, pois segundo ele remete fundamentalmente à “permanência” e “resistência”. Assim, só compreenderia sua obra aquele que sentisse na palavra pedra a mesma “força” que tinha para ele e para Quaderna.

À primeira vista, pedra e sertão parecem categorias complementares num jogo de significação. E se um dos protagonistas do *Romance d’A Pedra do Reino* é o próprio sertão, em seu potencial aglutinador e preservador das raízes autênticas da cultura brasileira,

consequentemente a relação pedra/paisagem foi explorada. O “romance” é da “pedra” e, nesse sentido, um olhar armorial sobrevoa e se embrenha na “violência paisagística” da caatinga.

Sua paleta de tons envolve a aridez do solo, dos tabuleiros pedregosos e seus precipícios, do sol que perfura a visão do horizonte, cega e produz miragens sucessivas, da vegetação predominantemente seca e espinhenta, dos bichos agourentos sempre à espreita do homem, todo esse feixe de imagens inspira os sentidos armoriais. Tanto que, na ótica suassuniana, é exatamente nesse conjunto de estranhezas que reside a beleza única e incomum do sertão e sua gente. Esse é, portanto mais que o *habitat* de Quaderna, é o seu berço ancestral cuja marca de nascença é a pedra.

2.10. Genealogia e sertão-reino

Assim como Ariano, Quaderna possuía uma origem familiar que lhe legou um status sócio-histórico “negativo”. Diante disso, para justificar essa genealogia sugestiva do personagem, o escritor se apropriou de um evento histórico de cunho messiânico-sebastianista ocorrido em pleno Brasil Império no sertão de Pernambuco na fronteira com a Paraíba. Trata-se de um fato sedicioso ainda pouco conhecido, o *Reino Encantado*, também denominado *Pedra do Reino* ou *Pedra Bonita*.

Seus acontecimentos se passaram originalmente entre 1836 e 1838 quando um grupo de pessoas liderado por um homem chamado João Antônio dos Santos se fixou no território que hoje corresponde ao município de São José do Belmonte, em Pernambuco. Naquele lugar, em volta de duas grandes pedras reluzentes e perpendiculares, este grupo passou a cultuar a figura mítica de Dom Sebastião, rei português do século XVI. Aos poucos, porém a movimentação foi ganhando ares de sedição quando desta vez liderados por João Ferreira, cunhado de João Antônio, realizou-se entre os dias 14 e 16 de maio de 1938 um grande ritual no qual estavam inclusos sacrifícios de humanos – entre mulheres, idosos e crianças – e de animais mortos por degola.

Segundo relatos, João Ferreira afirmava que com o sangue desses sacrifícios seria possível desencantar Dom Sebastião daquelas pedras para que assim ele pudesse “retornar”, restaurar a justiça na terra e transformar o sertão num reino de prosperidade para os pobres e marginalizados que ali viviam. Obviamente, a recepção daquela revolta pelos fazendeiros locais e pelas forças imperiais não foi positiva. Logo veio a repressão e o que sobrou do grupo

foi rendido, restando uma memória negativa que o associava ao fanatismo religioso e ao misticismo.

Isso ocorreu muito em função da abordagem feita posteriormente por cronistas como se observa em *Memória sobre a Pedra Bonita ou Reino Encantado na Comarca de Villa Bella – Província de Pernambuco*⁸³ de Antônio Áttico de Souza Leite publicado em 1875 e *Reino Encantado* de Tristão de Alencar de Araripe Júnior em 1878. Em ambos os relatos João Ferreira, o líder da revolta, fora alcunhado de “O execrável”. Em seu romance, Suassuna explora essa adjetivação pejorativa ao incorporar à narrativa este personagem histórico na condição de avô de Quaderna, conferindo-lhe, deste modo, uma “herança familiar cruel e assassina”:

é a partir dessa adjetivação negativa que Suassuna constrói e torna possível a genealogia de Quaderna, ou seja, a sua narrativa de identidade. [...] De sua genealogia familiar, Quaderna assume a condição de “execrável”. Uma sentença que ameaçou a ordem social, econômica e política até então vigente no sertão. A condição de “execrável” pode ser entendida, portanto, como o sentimento que envolve o lugar do derrotado, do vencido que viu escapar na poeira do tempo um mundo de papéis bem definidos, uma ordem de outrora. (MARTINS, 2011, p. 102-103).

Para Eguimar Vogado (2008), a abordagem dessa imagem, enquanto diabólica e violenta, atribuída à identidade familiar de Quaderna está ligada à experiência do próprio Suassuna, cuja família fora perseguida no contexto das disputas oligárquicas na Paraíba em 1930 e classificada por seus adversários como símbolo do atraso político por seu pai ter integrado as forças coronelistas daquele momento. Desse modo, segundo Vogado (2008, p. 20), no plano do romance, “o narrador assume uma condição execrável ao investir-se do papel exercido por antepassados e assim recorre da pena que lhe foi imposta”.

A origem familiar de Quaderna lhe impõe um caráter de desconfiança e dubiedade. Uma mistura de fanatismo religioso com “tendência” violenta. Porém, ao longo da história percebemos que esta marca hereditária que a maioria enxerga como sendo negativa e repulsiva é tomada de forma diferente por Quaderna, pois, numa perspectiva armorial, ele enxergava naqueles fatos uma fonte de inspiração para a sua tão sonhada “obra da raça”, uma ancestralidade que lhe conferia direito a reivindicar o trono – ainda que literário – do Brasil:

⁸³ Conforme demonstrou Sônia Lúcia Ramalho de Farias (2006), algumas partes desta obra foram citadas quiçá reproduzidas quase que integralmente por Suassuna em seu romance.

Cada vez se enraizava mais, em mim, a decisão de tornar embandeiradas e cheias de chuviscos prateados as pardas, miseráveis e sangrentas aventuras da Pedra do Reino, tornando-me rei sem degolar os outros e sem arriscar a minha garganta, o que somente a feitura de meu romance, do meu Castelo perigoso e literário, possibilitaria. (SUASSUNA, 2007, p. 198).

Essa viagem histórica pela genealogia de Quaderna permite, a certa altura, compreender o próprio *Romance é d'A Pedra do Reino*. Pois, ao objetivar escrever esta “obra da raça” e ascender à categoria de “gênio máximo” do Brasil, este personagem buscava também reestabelecer o “reino” erguido por seus antepassados um século antes. Essa história potencialmente narrável era, portanto, o lampejo ideal para protestar uma nova versão histórico-cultural daqueles fatos através da literatura. Para Quaderna, seu sangue real e atemporal era o próprio argumento profético que lhe conduzia à missão de restaurar o seu “reino” daquela ordem perdida e tão logo ameaçada:

Vi nisso um novo sinal da Providência Divina e dos planetas, ocorrendo em meu auxílio quando minha fé monárquica estava começando a querer caudicar, e dizendo que eu, como Rei, cantador, poeta e guerreiro das Cavalhadas sertanejas, tinha obrigação de restaurar o Reino, o Castelo, o Marco, a Catedral, a Obra, a Fortaleza da minha Raça! (SUASSUNA, 2007, p. 149).

É interessante destacar que durante grande parte de sua vida, inclusive no período correspondente à escritura do *Romance d'A Pedra do Reino*, Suassuna se autodefinia politicamente como monarquista – um “monarquista de esquerda”, diga-se de passagem. Por isso essa ênfase em, com base nos princípios armoriais, efetuar metaforicamente um enobrecimento do sertão e seu povo a partir da releitura que procurou fazer das práticas e elementos da cultura popular. Sua visão política não parecia tão distanciada de sua perspectiva sobre a cultura.

O fato é que o *Reino Encantado* fora retomado por Suassuna em seu romance por seu conteúdo sebastianista e pelo seu potencial nobiliárquico apropriável ou adequável à operação armorializante que efetuou sobre a história e a cultura brasileira. Não obstante, ainda que esse evento tenha se passado no sertão do Nordeste brasileiro, a sua identificação enquanto sebastianista e messiânico traz à tona o traço ibérico como componente estrutural da narrativa que agencia o “nascimento” desse espaço. Portanto, o sebastianismo aparece como um dos recursos que expressa o elo Sertão-Ibéria e seu aspecto “formador” da nossa cultura em relação às matérias míticas, messiânicas e, por que não dizer, “dionisíacas”.

No que diz respeito a esse mito, sua origem está ligada à morte/desaparecimento do rei português Dom Sebastião em face de uma “cruzada moderna” travada entre portugueses cristãos e africanos mulçumanos na chamada batalha de Alcácer Quibir, no norte da África, em 1578. Como o jovem monarca não deixou herdeiros, instaurou-se uma crise de sucessão no trono português ocasionando a anexação de Portugal aos domínios da Espanha, à época governada por Filipe II. Tal conjuntura resultou num período histórico que ficou conhecido como União Ibérica e/ou União das Coroas Ibéricas (1580-1640). Como analisou Lucette Valensi (1996), a irreversibilidade dessa situação política acabou gestando entre os portugueses o contradiscurso da “esperança” cujas referências religiosas de inspiração milenarista e messiânica corroboraram a elaboração deste mito de espera.

Todavia, conforme salientou Jacqueline Hermann (1999), a compreensão do sebastianismo se dá em pelo menos dois estágios. Antes mesmo de seu nascimento, Dom Sebastião fora construído como *Desejado*, pois dele dependia a continuidade da soberania política portuguesa, estando esta quase sempre ameaçada. Contudo, após o fatídico episódio de Alcácer Quibir, o então rei passou à condição de *Encoberto*, ou seja, “encantado”, transformando-se numa figura mítica, uma espécie de “redentor” novamente esperado, mas noutra circunstância.

Não obstante, a crença no seu retorno atravessou oceanos, espalhou-se por outros espaços e se reinventou resistindo ao esquecimento. É justamente dentro desse contexto que situamos a sua chegada ao Brasil através dos conquistadores e colonos portugueses e sua difusão a partir da oralidade e das cantigas do romanceiro ibérico. Todavia, ao contrário de Portugal, onde o sebastianismo ficou no plano da espera, do saudosismo e do discurso, aqui no Brasil esse mito impulsionou uma série de sublevações espalhadas pelos períodos colonial, imperial e republicano. No plano dessas ocorrências, o sertão despontou como o grande centro geográfico dessas sedições, como ocorreu no caso do próprio *Reino Encantado*.

Nesse sentido, para Aparecida Nogueira (2002) a presença desse mito no *Romance d’A Pedra do Reino* se dá no sentido de fornecer os subsídios para a construção de uma visão paradisíaca do Brasil. Esse prisma edênico está amparado no conteúdo messiânico do sebastianismo, entretanto há também uma acepção de cunho estético, pois a ideia de “reino” interligada ao evento da *Pedra Bonita*, sobretudo pelos cronistas, metaforiza uma aparelhagem nobiliárquica ao sertão e deste enquanto espaço de “restauração” cultural do Brasil.

Consequentemente, há outros aspectos a serem considerados. Um deles é a abordagem de alguns eventos realizada por Quaderna/Suassuna. No plano histórico, o objetivo é apresentar uma historicidade do sertão evocando um misto de acontecimentos políticos e sebastianistas. Eles são enquadrados no que Quaderna nomeou de “Guerra do Reino” e que reúne, dentre outros, a *Guerra de Canudos* (1896-1897), a *Revolta de Padre Cícero em Juazeiro* (1913), a *Coluna Prestes* (1926), a *Guerra de Princesa* (1930) e até mesmo a *Revolta Comunista* (1935). Em sua narração, o personagem busca demonstrar como todos esses fatos, aparentemente independentes entre si, estão arrolados na compreensão do passado e do futuro do sertão. No entanto, essa operação discursiva que gera a aparência de proximidade parece problemática e possui alguns limites conforme analisou Sônia Lúcia Ramalho de Farias (2006, p. 441-442):

A inclusão do movimento de Princesa como uma das etapas da “Guerra do Reino” revela, pois, o comprometimento do narrador com os esteios de sustentação da ordem coronelista. O exame conjunto de vários movimentos políticos acoplados ao messianismo não apontam para conclusão diferente. Mesmo os episódios ligados ao tenentismo, tendo seu papel histórico neutralizado no texto pela descontextualização a que são submetidos no discurso de Quaderna, se prestam a ratificar a perspectiva conservadora do romance. O caráter progressista que marca o ideário do tenentismo no contexto da história do Brasil é, como já foi dito aqui, manipulado n’A Pedra do Reino de modo a ajustar-se aos propósitos ideológicos do narrador. Nesse sentido, o Levante de 1935 e a Coluna Prestes nivelam-se – via imagética cavalheiresca – aos outros dois episódios que representam uma posição de recuo face ao fluxo do processo histórico nacional: a sedição de Juazeiro e a insurreição de Princesa.

Essa “Guerra do Reino” ocorreu num período denominado no romance como “Século do Reino”, cujo ponto de partida é justamente o *Reino Encantado* erguido pelos antepassados de Quaderna em pleno sertão. Para que os fatos “coubessem” neste “Século do Reino”, Suassuna alterou a cronologia oficial antecipando a ocorrência do *Reino Encantado* de 1836 para 1835, num paralelo com a ambientação temporal do romance que se passa entre 1935-1938. O ponto interessante desta “guerra” e deste “século” é que ambos estão vinculados ao sertão justificando-o como centro geográfico e mítico onde se coadunam diferentes tempos, espaços e experiências.

Diante disso, poderíamos entendê-lo a partir do *Romance d’A Pedra do Reino* como uma configuração heterotópica e heterocrônica. Por representar para Suassuna um espaço onde o mundo parece ordenado, o sertão em sua obra é definido como um “reduto de tradições” que historicamente se justifica desde o período colonial. Para Foucault (2001), a

relação entre ordem e espaço faz emergir configurações utópicas e heterotópicas. Cada uma delas remete a um tipo de relação com a realidade social. Por conseguinte, enquanto os espaços utópicos se formam no plano do irreal em oposição ao real, as heterotopias referem-se a espaços que se situam entre o real e o irreal. Portanto, segundo Foucault (2001, p. 418), as heterotopias são “espaços-outros”, lugares intermediários produzidos pela sociedade, situados dentro dela, mas à sua margem. A sua operacionalidade está intimamente na relação espaço/tempo:

As heterotopias estão ligadas, mais frequentemente, a recortes de tempo, ou seja, elas dão para o que se poderia chamar, por pura simetria, de heterocronias; a heterotopia se põe a funcionar plenamente quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com seu tempo.

Nesses termos, o sertão de Quaderna/Suassuna não se aplica a uma utopia, pois possui mais elementos heterotópicos. Fora da ordem do tempo no qual vive Ariano Suassuna, esse espaço em sua literatura adquire uma feição intermediária, paralela, cuja validade e valoração reside em sua capacidade de sincronizar em si contextos distintos. Por um efeito heterocrônico, este espaço catalisa referências diversas “eternizando-as” em si e como relicário de tradições e figura no discurso de Suassuna sob a forma de uma heterotopia cultural em cujo enlace heterocrônico predomina o passado.

O sertão existe, é um fato e justamente por este motivo o *Romance d’A Pedra do Reino* situa-o no âmbito de alguns acontecimentos históricos. A estratégia, porém é recriá-lo numa ambientação ideal por sua capacidade de representar um tempo outro cujas características “mais autênticas” estavam ameaçadas. Tal sertão é aquele da infância e da saudade que abastecia Ariano Suassuna e que estava salvaguardado em sua memória e representado em sua arte.

Alguns outros elementos além do sebastianismo são fundamentais para a urdidura do sertão enquanto a representação de uma ordem paralela. São eles os folhetos de cordel, a noção de mestiçagem cultural e o mundo rural pré-1930. Reunidos, misturados e envolvidos esses fatores corroboraram a concepção armorial do sertão como um “reino”. Ao defini-lo assim, Suassuna intencionava expressar o “encantamento” desse lugar a partir do reconhecimento de seu repertório cultural. Para isso, seu desafio era combinar a realidade pobre e empoeirada do sertão com os esmaltes e cores dos brasões e bandeiras e com sua “estranha” nobreza que reunia “harmonicamente” o povo e a oligarquia rural.

2.11. Encantamento poético de um sertão-reino

Para essa operação discursiva, no *Romance d'A Pedra do Reino* há muitas citações tanto de fontes populares como também eruditas⁸⁴. Para alguns estudiosos, essas por vezes se entrecruzam definindo a intertextualidade como uma de suas marcas principais. No que se refere especificamente ao uso das fontes populares, Elisabeth Marinheiro (1977) destacou um entrecruzamento entre as *formas simples* (gesta, mito, lenda, caso, memória dentre outros) com as *formas literárias* resultando assim num encontro popular-erudito. Para Guaraciaba Micheletti (2007, p. 59) a ideia seria construir um campo harmônico na narrativa que:

se compõe de modo híbrido, abrigando traços distintivos de vários gêneros e subgêneros ficcionais e argumentativos em prosa e em verso (folhetim, folheto, crônica, memorial, romance de cavalaria, epopeia, mito, ensaio) e recorrendo a relatos históricos, tanto ancorados no real, como a relatos fantasiosos, pretensamente históricos.

De qualquer modo, nota-se que o fio condutor para o enobrecimento do sertão é o folheto de cordel que é considerado a célula-mãe da concepção armorial por preservar a memória oral através da forma escrita. Esse viés oral está presente no *Romance d'A Pedra do Reino* através das cantigas do romanceiro ibérico que dominam o imaginário infantil de Quaderna. No âmbito temático, segundo Roberta Marques (2008), muitos intelectuais defendiam o parentesco entre os folhetos que circulavam no sertão e as histórias das novelas de cavalaria. Contudo, poderíamos compreendê-los em sua vertente tradicional – mais voltada às histórias do passado e sua conservação – por um lado e circunstancial – fatos cotidianos – por outro. No caso do romance de Suassuna, prevalecem os folhetos considerados “tradicionais”:

Na seletividade das fontes populares d'A Pedra do Reino, fica clara a predominância de citação de fontes populares cuja temática é advinda do romanceiro ibérico, e não das que “noticiam” fatos circunstanciais ou acontecidos recentemente; e, ainda, a predileção explícita pela “obra feita”, que o próprio Ariano Suassuna classifica de “poesia de composição”, em contraposição à “poesia de improvisação”. (MARQUES, 2008, p. 138).

⁸⁴ Muitos estudos sobre a obra de Ariano Suassuna, principalmente na área de Letras, analisam o recurso a essas citações eruditas e populares no *Romance d'A Pedra do Reino* à luz das noções bakhtinianas tais como “carnavalização”, “paródia” e “alegoria”. A ideia de demonstrar como o escritor paraibano opera uma suposta “quebra dos padrões literários” é observável nos trabalhos de Elisabeth Marinheiro (1977), Idellete Santos (1999), Christiane Szesz (2007), Eguimar Vogado (2008), Juliana Maioli (2008) dentre outros.

Como se pode perceber, a presença do universo poético dos folhetos na obra em questão tem como finalidade expressar a ocorrência/continuidade dos temas ibero-medievais nas formas populares produzidas no sertão. Quaderna é, então, o ponto onde se coadunam tais referências, seja nas memórias do seu tempo de infância, seja por sua própria apreciação do folheto. Cabe lembrar que esse personagem relata no romance todo o seu processo de formação nesse tipo de arte popular através das lições e iniciações do poeta João Melchíades na “escola de cantadores”, assim como por sua tia Filipa, grande contadora dessas histórias: “Eu ouvia, decorava e cantava inúmeros folhetos e romances que me eram ensinados por Tia Filipa, por meu Padrinho-de-Crisma João Melchíades Ferreira”. (SUASSUNA, 2007, p. 89).

As histórias predominantemente abordadas no romance e que nortearam a formação de Quaderna foram, como ressaltou Guaraciaba Micheletti (2007): a “Cantiga de La Condessa”, a “Nau Catarineta”, a “História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França” somadas a textos como o “Abecê de Jesuíno Brillhante”. A partir delas, Quaderna construiu um olhar peculiar sobre o mundo:

É esta poesia popular identificada com as referências ibéricas e ressignificada pelos poetas e cantadores que se torna a janela para que Quaderna observe e interprete o mundo. O sertão, o Brasil e o mundo são vistos por este personagem através da perspectiva poética dos folhetos. (MARTINS, 2011, P. 127).

Apesar disso, é preciso salientar que, nesse processo, para Suassuna importava bem mais a história que o folheto contava ou repercutia do que propriamente o seu agente produtor/criador, ou seja, o poeta popular. A relevância estava em preservar histórias advindas do contexto ibero-medieval, da mentalidade dos primeiros conquistadores/colonizadores portugueses enquanto fundadores da cultura nacional “juntamente” com indígenas e africanos.

As narrativas edênicas e a ideia de ilhas encantadas marcavam o imaginário dos povos ibéricos quando aportaram suas caravelas na América. Diante disso, é notável que o caráter maravilhoso daquela experiência se manifestou também no campo do discurso como analisou Stephen Greenblatt (1996). Assim, a noção de maravilhoso e/ou a operação de “maravilhamento” estão inseridas dentro do contexto de transição do imaginário entre o medieval e a renascença. Nesse ínterim, os mitos e as esperanças messiânicas e milenaristas predominavam. Não obstante, o *Romance D’A Pedra do Reino* se volta justamente “para o subterrâneo, as visagens, lendas e fatos desse mundo que Suassuna elege como pedregoso, áspero e ensolarado”. (MORAES, 2000, p. 180).

No plano poético é o folheto que efetua a configuração heterotópica na qual se impõe uma *ordem do maravilhoso*. Tal ordem está pautada numa conexão cultural, para além do tempo e do espaço, entre o sertão do século XX e as realidades luso-castelhanas da transição medieval/renascença. Assim, Quaderna busca advogar pela ideia de um “Reino Encantado do Sertão” salientando uma vocação fidalga de coronéis, cangaceiros, beatos, cantadores, vaqueiros, violeiros, dentre outros:

Por isso, o Mundo não me parecia mais como um animal doente e leproso, como um lugar sarnento e pardo, nascido do Acaso, mas sim como um Sertão glorioso, fundado na Pedra, ao mesmo tempo harmonioso e ardente. Do mesmo modo, a parte deste Mundo que me fora – o Sertão – não era mais somente o “sertão” que tanta gente via, mas o Reino com o qual eu sonhava, cheio de cavalos e Cavaleiros, de frutas vermelhas de Mandacaru reluzentes como as estrelas de metal ostentadas nos estandartes das Cavalcadas ou nos chapéus de couro usadas pelos Tangerinos, Vaqueiros e Cangaceiros, os Fidalgos da minha Casa Real, com suas coroas de couro de Barão. (SUASSUNA, 2007, p.561).

Um aspecto que sobressalta nesse recurso estético medievalista é valorização do mundo rural, patriarcal e, portanto, “pré-capitalista”. Ao se voltar para o medieval e suas referências, Suassuna intencionava expor as diferenças entre os mundos rural e urbano, elegendo como se percebe na passagem acima o primeiro como modelo. As razões repousam na ligação do homem com a terra, nas lutas entre famílias, nos valores morais e religiosos, nas relações sociais pautadas na defesa da honra bem como na própria noção de realidade. No romance, a oligarquia rural e o povo são os núcleos centrais mantendo relações sociais “harmoniosas” ao parecerem próximas, lado a lado. Na própria dedicatória dessa obra, alguns personagens históricos são elencados à guisa de uma inspiração na história de *Carlos Magno e os Doze Pares de França*, como “cavaleiros” do sertão tais como o cangaceiro Jesuíno Brilhante, o coronel José Pereira Lima, líder da *Guerra de Princesa*, João Dantas, o assassino de João Pessoa dentre outros.

É interessante notar como esses personagens localizam-se espacial e temporalmente no mundo rural do sertão pré-1930; ou seja, estão relacionados à ordem social, política, econômica e cultural na qual vivera João Suassuna, o pai de Ariano. É sobre a ordem perdida cuja memória se encontra ameaçada que esse escritor lançou o seu olhar em defesa do mundo rural e patriarcal. Por tal motivo, a cultura popular a partir dos seus festejos e dos folhetos foi apropriada por Suassuna para produzir o efeito de conciliação entre o povo e a elite rural da

qual ele mesmo é oriundo. De acordo com Sônia Lúcia Ramalho de Farias (2006, p. 75-76) a assimilação medieval via folheto que se observa no romance suassuniano é:

[...] o fundamento básico pelo qual se processa na cultura brasileira a mitologização do espaço rural, responsável pela transposição da matéria vivida em “matéria imaginária”. Embora não seja o único recurso utilizado neste sentido, é principalmente através dele que o autor empreende um significativo deslocamento espacial e temporal que se configura especificamente pela recorrência a comparação entre duas realidades distintas: de um lado, a realidade brasileira e capitalista, e, de outro, a realidade europeia e feudal, tomada como parâmetro para a configuração do sertão e de sua estrutura sócio-econômica, para a caracterização dos personagens, para a representação do fenômeno do cangaceirismo e, para o desenvolvimento da própria temática messiânica.

Do ponto de vista da estética armorial, no *Romance d’A Pedra do Reino* há a elevação do sertão à categoria de “reino”. O maravilhamento poético pleiteado por Suassuna nesta operação é, conseqüentemente, o efeito de “encantamento” que busca produzir a partir do universo ibérico assimilado na fonte popular nordestina. Um sertão encantado é aquele cuja estranheza se aproxima de uma perspectiva “maravilhosa”, pois como define Greenblatt (1996) o maravilhoso implica ao mesmo tempo em encantamento e estranhamento.

2.12. Um sertão-reino castanho

Para Ariano, a contradição aparente entre encantamento e estranhamento se explicava através da função exercida pelo barroco no tráfego da cultura ibero-medieval para o Brasil. Nesse sentido, as características barrocas foram fundamentais para a compreensão daquilo que ele identificava como sendo uma “tendência à união de contrastes” que demarcava cultura brasileira:

[...] descobri que, para mim, como escritor, era uma sorte que o Português falado no Brasil tivesse chegado aqui numa época em que a Cultura Ibérica estava começando a se expressar pelo Barroco, caracterizado pela união de contrastes. Contrastos em que se fundiam o trágico e o cômico, o popular e o erudito, a novela-de-cavalaria medieval e a picaresca da Renascença; e tudo isso era muito importante para a maneira de escrever que eu procurava. Notei que o Barroco era pai do Romantismo, avô do Naturalismo e bisavô do Simbolismo e todas essas cosmovisões passaram a me tocar pela via de Gregório de Mattos, José de Alencar, Euclides da Cunha, Aluísio de Azevedo, Júlio Ribeiro, Cruz e Souza e Augusto dos Anjos. [...] São minhas heranças barrocas, populares e simbolistas que explicam, entre outras coisas,

minhas maiúsculas “arbitrárias” e meus hífen “não-autorizados”. (SUASSUNA, 2008, p. 279).

Como seu enfoque era o sertão do Nordeste, Suassuna ampliou o horizonte de referências europeu estendendo-o à Península Ibérica e não somente a Portugal. Desde a época do TEP, ele advogava por uma conexão – em sua visão possível – entre a Andaluzia, Castela e o sertão do Nordeste, portanto entre Espanha/Brasil. Nesse sentido, a influência de escritores como Calderón de La Barca, Garcia Lorca e Miguel de Cervantes também contribuiu. Para Ariano era totalmente plausível conectar o messianismo saudoso de Dom Sebastião à visão sonhadora de Dom Quixote.

Em sua tese de livre-docência intitulada *A Onça Castanha e a Ilha Brasil* (1976), Ariano Suassuna procurou alinhar esses contextos geográficos, históricos e culturais apontando os mitos que mais teriam influenciado os povos ibéricos, seriam eles: o Paraíso Edênico e o Eldorado. Ele os associava respectivamente a Portugal e à Espanha enfatizando o caráter litorâneo do primeiro e a face sertaneja/sertanista do último. Para Suassuna, o *ser brasileiro* advinha da fusão dessas matérias míticas enfatizando, porém, que o lugar do Brasil onde melhor se constituiu e se preservou foi o sertão do Nordeste, pois ali teria se originado o *ser castanho*.

Nesse aspecto é inevitável ressaltar o diálogo que Ariano buscou estabelecer com Sílvio Romero e Euclides da Cunha para a elaboração do que chamou de *ser castanho*. De Romero orientou-se sobre tradição: “Eu acho que no entendimento correto da tradição, a gente não cultua as cinzas dos antepassados. O que cultuamos é a sua chama imortal” (SUASSUNA Apud MORAES, 1999, p. 275); e também a descoberta da influência mais remota da cultura ibérica:

Foi no livro de Sílvio Romero que pela primeira vez eu descobri que aquelas cantigas velhas eram ibéricas, algumas medievais, outras do barroco, sobreviventes aqui na cultura popular do Nordeste. Considero-o um mestre. (SUASSUNA Apud MORAES, 1999, p.276).

Além disso, assim como Sílvio Romero e toda uma tradição de intelectuais, Suassuna também construiu uma abordagem da cultura brasileira fundamentada na ideia de miscigenação étnico-cultural com destaque para a “fusão” de elementos europeus, indígenas e africanos. É a partir disso que ele desenvolveu a concepção do *ser castanho*. Todavia, ao que ela remete?

Antes de tudo é preciso salientar o contexto no qual essa concepção se formulou. Como abordamos anteriormente, a visão de cultura desenvolvida por Suassuna corresponde a uma reação à conjuntura de incentivo à urbanização, industrialização e o modo como estas influenciavam a produção cultural e o debate sobre identidade nacional. Ferrenho crítico da indústria cultural e do avanço da cultura de massa, Ariano optou por mergulhar no passado em busca das “raízes mais profundas” da formação cultural do Brasil. Seu objetivo era identificar, reunir e divulgar manifestações culturais que preservassem a autenticidade brasileira bem como o seu potencial universalizante.

Diante disso, para ele não bastava somente identificar as origens, era preciso perpetuá-las e protegê-las do esquecimento. Em sua leitura havia um lugar no Brasil onde essa miscigenação étnica havia se preservado e legado uma singularidade a ser percebida e exaltada. Assim, essa potente e autêntica cultura brasileira tinha um museu inigualável: o sertão do Nordeste. Ali, europeus – com ênfase nos ibéricos! –, indígenas e africanos haviam resultado num tipo de mistura única: um povo castanho. Mas quem era essa gente castanha? Era o sertanejo. Uma “raça” cuja capacidade de resistir ao efeito do tempo seria a sua grande marca. Aqui reaparece, então, a influência de Euclides da Cunha e o discurso fundador do sertanejo como um forte, conforme visto em *Os sertões*. De Romero à miscigenação cultural, de Cunha à fortaleza do sertanejo: eis a fórmula para a elaboração discursiva do *ser castanho*. No plano das convergências armoriais o seu *habitat* seria um mundo igualmente *castanho*: o *ser castanho* nada mais seria, portanto, do que o próprio sertanejo, homem identificado com as terras ásperas e secas, síntese dos contrastes culturais.

Um povo e uma terra nos quais os contrastes são umbilicais: o sertanejo e o sertão. Por conseguinte, como observa Maria Thereza Moraes (2000, p. 158), Suassuna “afere um sentido messiânico à raça sertaneja, e é nessa geografia simbolizada como emblema da genuinidade nacional que se estabelece as referências da construção estética armorial”. Este é o ponto de partida para a formulação armorial-castanha de nossa cultura proposta por Ariano:

Ariano insere o povo brasileiro numa etnia maior e universal que ele define como a “Raça Castanha” dos povos da “Rainha-do-Meio-Dia” que reuniria todos os povos que ele julga possuírem uma visão mais estética, sensual e contemplativa do que uma interpretação prática e racionalizante do mundo. [...] Esta tendência “unificadora de contrários” fica muito bem representada (ou justificada) pela estética barroca oportunamente associada à arte popular pelo próprio Ariano. (VENTURA, 2007, p. 58).

A leitura que Ariano fez do povo do sertão e da cultura popular, seja através dos festejos, seja do folheto, indica uma tendência dionisíaca de nossa identidade e cultura dada à relação com os contrastes, à fusão de diferenças e ao aspecto festivo. Diante disso, ele se volta aos espetáculos populares como o pastoril, as cavalgadas, as cavalhadas, os autos religiosos cujas referências são as tradições ibéricas medievais e barrocas. Tais aspectos são demasiadamente explorados no *Romance d'A Pedra do Reino*.

Além disso, o dionisíaco diz respeito ainda ao mito. Nesse sentido, como discutimos anteriormente, Suassuna trouxe à tona as experiências sebastianistas, as crenças messiânicas no Brasil. Nada “mais dionisíaco”, por exemplo, do que degolar quase 50 pessoas entre mulheres, idosos e crianças em ritual de sacrifício para “desencantar” Dom Sebastião de duas pedras conforme vimos que ocorreu no *Reino Encantado*. Então, o dionisíaco tem o sentido de festa, da alegria, do despudor, mas também do limite da lucidez, do fanatismo religioso, do imperfeito, da transgressão. No entanto, tudo isso se “harmoniza” por efeito do enobrecimento do sertão que realoca essas identidades projetando nelas novos sentidos ou até mesmo uma poética cuja base é o encantamento pelo estranhamento.

No *Romance d'A Pedra do Reino o ser castanho* se caracteriza como síntese do modo de ser sertanejo, da ancestralidade e do papel messiânico que possui no que diz respeito à cultura brasileira. Tal operação se dá a partir de Quaderna e do modo como elabora a sua visão de mundo. Nesse processo não se pode desconsiderar a influência de seus dois mestres eruditos: Clemente e Samuel. Ambos possuem discursos completamente distintos e, partindo disso, Quaderna engenhosamente opera uma fusão dos mesmos que, por conseguinte, resulta no seu ponto de vista. Mas quem são e o que pensam os mestres do *castanho* Quaderna? Para a composição desses personagens, Suassuna (2000) afirmou ter se inspirado em dois tios: o anticlerical e republicano Manuel Dantas Vilar e o católico e monarquista Joaquim Dantas. Parentes de sua mãe, ambos foram demasiado importantes na formação de Ariano, sobretudo por representarem muitas vezes a figura paterna que lhe fora ausente desde os três anos de idade.

2.13. Um sertão-reino armorial-aristocrático

No *Romance d'A Pedra do Reino* são fartas as passagens com longos diálogos entre Quaderna e os seus mestres, pois através disso o intrépido narrador pretende apreender o máximo de elementos para compor a grande obra da raça. Juntos, os três fundam e formam a

“Academia dos Emparedados do Sertão” numa referência à Academia Brasileira de Letras. Os temas abordados vão desde a história até a cultura brasileira e é nesse ponto que as divergências se apresentam e o armorial vai desenhando a sua “conciliação”. De um lado, Samuel exalta a memória fidalga e do outro Clemente defende o viés negro-tapuia. Entre os dois Quaderna cruza esses elementos étnicos distintos com a fonte popular e funda um “Brasil castanho” – sediado num sertão transformado em “reino” cujo povo esfarrapado, resistente e festivo forma uma corte aristocrática.

No que se refere a Clemente, percebemos que metaforiza uma crítica de Suassuna ao engajamento político e à perspectiva ideologizante sobre o popular voltando-o à conscientização. Vimos anteriormente que Ariano foi um crítico ferrenho a este tipo de intelectual que é simbolizado no romance pelo personagem de Clemente. No entanto, ainda que as formas de ver fossem distintas, Quaderna e Clemente tinham em comum o interesse pelo popular e sua realidade pobre e áspera no sertão.

Tendo sido eu discípulo desses dois homens durante a vida inteira, nota-se à primeira vista que meu estilo é uma fusão feliz do "oncismo" de Clemente com o "tapirismo" de Samuel. É por isso que, contando a chegada do Donzel, parti, oncisticamente, "da realidade raposa e afoscada do Sertão", com seus animais feios e plebeus, como o Urubu, o Sapo e a Lagartixa, e com os retirantes famintos, sujos, maltrapilhos e desdentados. Mas, por um artifício tapirista de estilo, pelo menos nessa primeira cena de estrada, só lembrei o que, da realidade pobre e oncista do Sertão, pudesse se combinar com os esmaltes e brasões tapiristas da Heráldica. Cuidei de só falar nas bandeiras, que se usam realmente no Sertão para as procissões e para as Cavalhadas; nos gibões de honra, que são as armaduras de couro dos Sertanejos; na Cobra-Coral; na Onça; nos Gaviões; nos Pavões; e em homens que, estando de gibão e montados a cavalo, não são homens sertanejos comuns, mas sim Cavaleiros à altura de uma história bandeirosa e cavalariana como a minha. (SUASSUNA, 2007, p. 50-51).

Apesar de defender a fusão dos pontos de vista de seus mestres, percebe-se que há uma preponderância do discurso de Samuel nas formulações quadernescas. Embora não busque reescrever um “novo Portugal” tal qual ansiava Samuel, Quaderna toma de empréstimo de seu mestre fidalgo as metáforas necessárias à operação de enobrecimento do sertão num tom indisfarçadamente aristocrático e de referência ibérica. Nesse sentido, é possível perceber como o monarquismo de Samuel é convertido por Quaderna em um recurso para definir uma fidalguia sertaneja:

O pensamento monárquico de Samuel me interessa muito, porque prova a existência e a legitimidade da Fidalguia brasileira, e, conseqüentemente, dos Fidalgos e Reis que comparecem à minha Epopeia! É verdade que meus fidalgos e guerreiros são Sertanejos, e Samuel faz muitas restrições aos senhores-feudais do Sertão, só reconhecendo, mesmo, como de primeira classe, a Aristocracia dos engenhos de Pernambuco, da qual ele faz parte. Mas, mesmo dizendo que a Aristocracia sertaneja é "bárbara, violenta, sem educação, corrompida e bastarda", o fato é que aceita sua existência. (SUASSUNA, 2007, p. 348).

Samuel ilustra duas faces da mesma moeda: se peca por priorizar a zona da mata como recorte espaço-cultural do Brasil, por outro lado advoga pelo valor das tradições ibéricas. Poderíamos associá-lo – dadas as devidas proporções – a Gilberto Freyre, sua perspectiva de Nordeste e da cultura brasileira. Com efeito, Suassuna/Quaderna “corrige” esse deslize ao apontar para o “verdadeiro” eldorado cultural brasileiro: o sertão. Em sua Corte cabem todas as contradições já que tudo se mistura na metaforização nobiliárquica e castanha:

Você, Samuel, tem razão quando diz que existe algo de artificial nessa mania de Clemente, querendo encontrar o Brasil somente nos mitos negros e índios. Mas você só quer aceitar como verdadeiramente Brasileiros, os Fidalgos ibéricos, e quer, ainda por cima, que eles esmaguem o Povo. Clemente só quer aceitar como Brasileiros os descendentes de Negros e Tapuias, e quer expurgar os outros. Meu sonho é fundir os Fidalgos guerreiros e cangaceiros, como Sinhô Pereira, com os Fidalgos negros e vermelhos do Povo, fazendo uma Nação de guerreiros e Cavaleiros castanhos, e colocando esse povo da Onça-Castanha no Poder! E por isso que eu admiro tanto aquele Cavaleiro sertanejo que foi Dom Jesuíno, o Brilhante: além de todas as qualidades de coragem e valentia, ele ainda era primo de José de Alencar, era um Alencar moreno e castanho, isto é, um típico Fidalgo, guerreiro e cavaleiro do Sertão do Brasil! (SUASSUNA, 2007, p. 276).

Como se pode observar, a lógica armorial de uma “fusão de contrários” se impõe na narrativa aproximando realidades espaço-temporais e culturais diversas a serviço da produção do encantamento. Vimos que mesmo partindo da relação erudito-popular, o armorial é uma intervenção estética operada pelo erudito sobre o popular. Logo, essa perspectiva de enobrecimento do sertão projetada pelo olhar de Quaderna/Ariano até desponta como demasiadamente sedutora, quiçá libertária, todavia apresenta limitações problemáticas.

Erigir uma realeza sertaneja das profundezas ibero-medievais não sugere uma revolução no entendimento de cultura. Recuar a cultura popular para o passado e, portanto, longe de qualquer sentido ativo no presente não necessariamente significa defendê-la. Notadamente armorial, o discurso de Ariano Suassuna opera muitas restrições e acomodações.

Ele dizia que mergulhar nessas raízes ibéricas era uma forma de garantir um traçado da historicidade de nossa identidade, todavia mais parece respaldá-la em sua conexão com a mentalidade formadora de nossos conquistadores, os europeus.

Sob a forma de um reino, Suassuna via no sertão e sua cultura um potencial universal e, tal como Quaderna, o vislumbre de uma matéria-prima singular que lhe garantiria um aspecto universal rompendo fronteiras nacionais e regionais. Porém, como procuramos demonstrar ao longo dessas páginas até aqui, o sertão delineado pelo armorial é aquele no qual a fonte popular repercute e “recria” o imaginário ibérico na transição temporal entre o medievo, a renascença e o barroco. Por exemplo, o entendimento do folheto popular distanciado dessa matriz ibérica não tem respaldo, não aparece no discurso suassuniano. A busca incessante pelo vínculo cultural com a Península Ibérica desnuda um eurocentrismo pouco problematizado pelos estudiosos de sua obra.

Em muitos casos, especialmente no âmbito do *Romance d’A Pedra do Reino*, a relação com os folhetos e festejos populares tende a ser exaltada. Mas ainda que pela armorialidade o aspecto erudito não possa ser desconsiderado, trazer a cultura popular à cena literária não garantiu seu entendimento numa perspectiva de pluralidade. Pelo menos não é isso que podemos observar no que diz respeito à abordagem de Ariano. Em busca do caráter autêntico e universal de nossa identidade e cultura, o escritor supracitado não conseguiu transpor as barreiras coloniais. O campo de referências continuava sendo a Europa. Seria o tronco ibérico a salvaguarda da universalidade almejada em seu *sonho de escritura*?

Como buscamos ressaltar, *escrever* este *sonho* tinha a ver com recriar uma “ordem perdida”, um tempo outro cuja permanência naquele espaço – o sertão – é expressa pelo folheto. Mas, ao mesmo tempo, *sonhar* esta *escritura* tem a ver com a tentativa de recompor a própria trajetória pessoal marcada pelo trauma, pela ausência, pelo sentimento de “injustiça” e pelo desejo de dar voz a outra versão daqueles fatos, daquele tempo, daquele mundo rural pré-1930. Espaço-tempo cultivado no seio familiar e perseguido como uma metáfora de identificação.

Desse modo, retornando ao título do romance, as palavras *príncipe* e *reino* atuam na esfera estética a serviço de um “efeito armorializante” cujo objetivo é “enobrecer” o sertão. Mas também podem ser compreendidas como metáforas (auto)biográficas porque o sertão tornou-se um *reino* no discurso suassuniano para acomodar um *rei*: o seu pai. Para dar sentido à própria existência, ao seu *lugar social*, é que esse enobrecimento foi operado por Ariano.

Logo, a estratégia de harmonização armorial reflete muito mais uma tentativa de hierarquização e imposição de uma ordem aristocrática do que propriamente a valorização e empoderamento do popular. Os brasões e esmaltes heráldicos aplicados à cultura popular e ao povo que vive no sertão não redefinem seus lugares na sociedade.

Nem tudo cabe no conceito de popular construído por Suassuna. Como qualquer indivíduo, ele tinha interesses, predileções e um *lugar social*, um lugar de fala próprio que com o passar do tempo e das experiências tornou-se um *lugar de fala autorizada* sobre a cultura popular. Foi ele um dos tantos eruditos a lançar definições acerca do popular. Definições essas que partiam de seu lugar de erudito e no cerne de todo esse processo estava o sertão “reinventado” sob uma “visão nova” fundada em “elementos tradicionais”.

Desse modo, a ideia-síntese de *reino* atua como uma metáfora de fechamento de uma representação do sertão elaborada por Ariano Suassuna. Contudo, mais de 600 páginas não foram suficientes para dar conta desse universo controverso onde dor e alegria se (des)equilibravam. Por isso, nascido de um *sonho de escritura*, o *Romance d’A Pedra do Reino* acabou consistindo na primeira parte de uma trilogia idealizada, mas nunca concluída. Com ele veio o reconhecimento erudito, o auge da experiência literária, o culto à memória do pai morto e da família “sobrevivente”. Depois dele houve uma porção de polêmicas e dilemas que levou Ariano a outras experimentações e que o tornaram um objeto de pesquisa controverso, mas ainda estimulante à aventura de problematizar a sua obra.

No meio do caminho há pedras, tabuleiros, serrotes e lajedos. Há sangue e morte, astúcia e espreitas. Folgedos, cavalgadas, formas quixotescas e sebastianistas. Perguntas e respostas repetidas, silêncios, pausas, aulas-espetáculos, poesia. Um pai transfigurado, fazendas, casa-forte emparedada. Redutos, futuros do passado, folhetins. A onça, a obra e a vida. O autor, a autoridade? Tão logo saberemos o que nos reserva o palhaço-ator, personagem-autor. Do seu reino acastanhado seguimos rumo às trilhas e miragens de Caetana.

CAPÍTULO III:

3. O “SONHO DE ESCRITURA” EM PERIGO: O ROMANCE *O REI DEGOLADO*

3.1 A “missão” armorial em questão

Os anos 1970 foram intensos para Ariano Suassuna. As atividades do Movimento Armorial estavam a pleno vapor, a receptividade da crítica do público ao seu *Romance da Pedra do Reino*, sua atuação no Conselho Federal de Cultura, no Conselho Estadual de Cultura de Pernambuco e no Departamento de Extensão Cultural da UFPE credenciavam-no para novos desafios. À época, na imprensa eram comuns notícias dos concertos apresentados por Suassuna e seu “exército” de artistas armoriais por diversas cidades do Brasil e nesse processo de divulgação e experimentação da arte armorial a música sempre recebeu atenção especial de Suassuna.

Contudo, foi justamente por causa da música que ocorreram as primeiras dissidências no Movimento Armorial. A certa altura, as concepções de Suassuna, idealizador do Movimento e de Cussy de Almeida, maestro responsável pela Orquestra Armorial de Câmara, já não convergiam⁸⁵. Diante disso, o Armorial entrou num período de “transição”. Conforme destacamos anteriormente, a cronologia desse movimento é composta de dois momentos principais: a “fase experimental” (1970-1975) e a “fase romançal” (1975-1981). Esta última foi impulsionada pelo ingresso de Ariano na política quando em 1975 ele assumiu a Secretaria de Educação e Cultura de Recife. A continuidade do Movimento Armorial – respeitando as convicções suassunianas referentes à música – foi, segundo o escritor, a motivação principal para aceitar o cargo:

Então foi que o prefeito atual do Recife assumiu. Ele me chamou para ser Secretário de Educação e Cultura. A princípio, eu recusei. Disse que não queria, não. Não tinha jeito para administração. Daí ele insistiu e prometeu-me que tiraria a parte relacionada à Educação. Eu disse: se você tira, nós podemos pensar! E aceitei. *O motivo principal é que eu queria formar essa orquestra. Chamei o Madureira e disse a ele que estava na hora. Estendemos o quinteto, adotamos outros instrumentos ligados ao povo nordestino, como as violas sertanejas, aumentamos os marimbaus para três,*

⁸⁵ Para se aprofundar nas divergências e disputas entre Ariano Suassuna e o maestro Cussy de Almeida indicamos a recente dissertação *O caso da rabeça e do violino: a música armorial* (2018) de Luan Glauco Freire Costa, defendida na UFRPE.

mais flautas, alguns instrumentos como o clarinete, pistou e trombone de vara.⁸⁶ [Grifo nosso].

Na readequação armorial, Ariano deixou de lado a Orquestra Armorial de Câmara fundada e regida por Cussy de Almeida em agosto de 1970 e se aproximou de outros músicos como Antônio Madureira com o qual organizou e fundou uma nova Orquestra, a “Romançal”. As diferenças entre Suassuna e Almeida diziam respeito principalmente aos tipos de instrumentos que deveriam ser utilizados. O primeiro defendia o uso de instrumentos populares como rabecas e pífanos, por outro lado, para o segundo isso representaria riscos à qualidade dos concertos apresentados haja vista que os mesmos desafinavam constantemente e apresentavam disparidades de sons, por isso argumentava pela utilização de instrumentos eruditos.

No entanto, essas divergências não se restringiam somente ao campo da música. Estava em curso entre o escritor e o maestro uma disputa pela ideia e pela própria palavra “armorial”. Em 1975, época do aniversário da Orquestra Armorial de Câmara que tinha exercido importante papel na fase experimental do Movimento Armorial, Celso Ferreira fez um balanço de seu pioneirismo e lembrou que o imbróglgio entre Almeida e Suassuna envolvia a patente acerca da palavra em questão:

A discordância entre Cussy de Almeida e o teatrólogo Ariano Suassuna – fundador do Movimento Armorial em Pernambuco – está se acentuando, gerada pelo impasse criado pela palavra Armorial. O violonista resolveu registrá-la como sendo uma ideia sua, enquanto o autor de *O Auto da Compadecida* reivindica para si a criação do nome.⁸⁷

A patente da palavra “armorial” apesar de reclamada não foi concedida ao maestro. Em contrapartida, seu uso dividiu-se: mantinha-se a “Orquestra Armorial” sob a direção de Cussy de Almeida enquanto o “Movimento Armorial” permanecia sob a liderança de Ariano Suassuna. No fim das contas e das mágoas, para Cussy de Almeida “armorial” havia se tornado apenas sinônimo de heráldica:

Eu não queria apenas orquestra de câmara para que fosse uma a mais. Armorial é um nome como outro qualquer, desde que a orquestra não tem nem nunca teve compromisso com movimento nenhum. O Armorial, inclusive, surgiu depois. Para nós, armorial é apenas uma palavra inglesa,

⁸⁶ SUASSUNA, Ariano. *Correio Braziliense*, 18 de julho de 1976 (p. 6).

⁸⁷ FERREIRA, Celso. *Jornal do Brasil*, 22 de outubro de 1975 (p.08).

que está em todos os dicionários do mundo e que significa “o estudo de armas e brasões”.⁸⁸

Percebe-se que ele recuperou o contexto embrionário da música armorial destacando que a criação da Orquestra antecedeu a palavra armorial. É verdade que as pesquisas que gestaram a música armorial começaram muito antes e envolveram alguns músicos dentre os quais o próprio Cussy. O grupo tinha em Suassuna, à época diretor do DEC, uma espécie de “orientador” nas pesquisas que se intensificaram consideravelmente a partir de 1969.

Nesse período foi criado o Quinteto Amorial e em 1970, meses antes do lançamento do Movimento Armorial, Cussy de Almeida criou a Orquestra Armorial de Câmara ligada ao Conservatório de Música de Recife dirigido à época por ele e onde já existia uma Orquestra de cordas em ação. Àquela altura, questionado pelo *Diário de Pernambuco* sobre o significado da palavra armorial que estava no nome da Orquestra, o maestro enfatizou os estudos orientados por Suassuna:

A denominação armorial – esclareceu o professor Cussy de Almeida – deve ao fato de estarmos, no momento, desenvolvendo um profundo estudo da música nordestina, sob a direção do escritor Ariano Suassuna, diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco.⁸⁹

Pouco tempo depois, o Quinteto do DEC e a Orquestra de Almeida fundiram-se para o lançamento do Movimento Armorial que ocorreu em 18 de setembro de 1970 na Igreja de São Pedro dos Clérigos em Recife. As posteriores divergências que levaram ao afastamento de Suassuna e Almeida separaram a Orquestra do Movimento, conforme é demonstrado na fala deste último que busca reforçar a desarticulação: “Sei que a orquestra existe, que funciona e que trabalha” – afirma Cussy e indaga: “Será que existe mesmo o movimento? De armorial eu só entendo duas coisas, a orquestra e a origem do nome”, completou”.⁹⁰

Suassuna, por sua vez, passou a ignorar as contribuições de Cussy de Almeida para a música armorial e diferentemente dele via na palavra armorial mais que uma significação heráldica e sim uma adjetivação estética que sem abandonar os brasões e insígnias procurava estendê-los também às manifestações e formas da cultura popular. (SUASSUNA, 1974). Ele enxergava a heráldica como um tipo de arte “popular”.

⁸⁸ ALMEIDA, Cussy de. *Diário de Pernambuco*, 20 de agosto de 1978 (p. 01).

⁸⁹ ALMEIDA, Cussy de. *Diário de Pernambuco*, 04 de agosto de 1970, (p. 04).

⁹⁰ ALMEIDA, Cussy de. *Diário de Pernambuco*, 20 de agosto de 1978, (p. 01).

Mediante esse contexto, a criação da “Orquestra Romançal” e a reorganização do “Quinteto Armorial” ocorreram no sentido de distingui-los da perspectiva adotada pela “Orquestra Armorial”, reforçando o Movimento numa perspectiva musical oposta à de Cussy de Almeida. Além disso, Suassuna procurou ampliar o raio de ação armorial investindo em outras formas artísticas como a tapeçaria e o balé, por exemplo. Em virtude disso, é importante salientar que esse rumo tomado pelo Movimento começou a ser redefinido quando o escritor assumiu a Secretaria de Educação e Cultura do Recife captando recursos e reunindo as condições necessárias para promoção da arte armorial.

A repercussão que o Movimento Armorial havia alcançado através do trabalho de Suassuna à frente do DEC-UFPE, sua estreia no romance, o êxito de seu teatro, tudo isso legou ao escritor a credibilidade necessária para o novo desafio. Não por acaso, a sua nomeação para a referida Secretaria foi demasiadamente comemorada pela imprensa pernambucana:

A presença do escritor Ariano Suassuna na equipe do sr. Antônio Farias, no cargo de secretário de Educação e Cultura, é vista nos círculos políticos, como uma “vitória do prefeito”. O autor de “O Auto da Compadecida”, que se confessa monarquista, esteve sempre afastado dos cargos políticos.⁹¹

A expectativa positiva dava o tom. O colunista João Alberto, por exemplo, parabenizou o gestor municipal pela “aquisição” de Ariano para o cargo: “O prefeito Antônio Farias merece todos os aplausos. Foi realmente sensacional a conquista de Ariano Suassuna para sua Secretaria de Educação e Cultura. Recife está de parabéns”.⁹² A repercussão era grande assim como o otimismo: “O nome do autor da “Pedra do Reino” é a garantia de que a PMR⁹³ terá grandes promoções educacionais e culturais”.⁹⁴

Em 31 de março de 1975 Suassuna tomou posse com a promessa de investir em cultura e não esquecer os problemas educacionais. Apesar disso, como vimos em suas próprias palavras, a pasta da Educação ocupava um lugar subalterno em seu interesse, pois seu compromisso era de fato com a promoção da cultura armorial. Segundo o seu amigo Hermilo Borba Filho, àquela altura, Ariano havia acabado de recusar o convite do ministro Ney Braga para continuar no Conselho Federal de Cultura para que pudesse se dedicar melhor à escrita de um novo romance. Logo, o seu aceite para o cargo em questão representava um

⁹¹ *Diário de Pernambuco*, 22 de março de 1975, (p. 05).

⁹² *Diário de Pernambuco*, 22 de março de 1975, (p. 05).

⁹³ Prefeitura Municipal de Recife.

⁹⁴ *Diário de Pernambuco*, 24 de março de 1975.

“sacrifício” pessoal, pois com aquele gesto ele se colocava à disposição de Recife para “devolvê-la” o protagonismo cultural de outrora:

Suassuna, movido pelo grande amor que tem por esta cidade e esta região (Recife, praticamente, comanda toda a região), sacrifica-se e aceita o convite do prefeito Antônio Farias. Varre de sua vida, por quanto tempo não sabe, sua função maior que é de escritor, para tentar alicerçar a cultura recifense e, mais especificamente, a cultura popular, parece-me. De qualquer modo, à frente da Secretaria de Educação e Cultura (Já se sabe que o escritor aceitou o cargo sob a condição de não se preocupar com a Educação que ficaria diretamente ligada ao Gabinete do Prefeito), Suassuna fará obra de criação⁹⁵.

Estava claro que, na prática, Suassuna seria um “secretário de cultura” como assinalou a correspondente do *Jornal do Brasil* em Recife, Letícia Lins:

Após ter passado cinco anos como diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade de Pernambuco – “onde sem falsa modéstia, introduz uma série de inovações criadoras” – ele agora é secretário de Educação e Cultura da Prefeitura, porém “mais e cultura do que de educação”, como fez questão de frisar.[...]O cargo de Secretário abre para mim, um campo largo, onde posso, entre outras coisas, ajudar à criação de uma dança, de um teatro, de um romance ou de um cinema autenticamente brasileiro⁹⁶.

Portanto, a grande diferença da fase romanesca para a experimental é que o Movimento Armorial tornou-se uma política de cultura do governo municipal de Recife. Como gestor cultural, Suassuna garantiu incentivo e visibilidade às variadas expressões artísticas que se alinhavam à sua concepção. O fato que marca a estreia dessa nova fase é a apresentação ao público no Teatro de Santa Isabel da recém-criada Orquestra Romanesca Brasileira em 18 de dezembro de 1975. Além do concerto houve também uma exposição de gravuras e pinturas do artista plástico Gilvan Samico.

Mais tarde, em 1977, Suassuna fez um balanço do “Projeto Cultural Cidade do Recife” que desenvolveu a partir de 1975 quando assumiu a Secretaria de Educação e Cultura na gestão de Antônio Farias. A base desse projeto era fomentar a pesquisa e a divulgação do passado cultural do Brasil, valorizar e recriar as manifestações culturais do povo nordestino, além do enfoque na música urbana com destaque para estilos como o samba e o frevo, por exemplo. Como ações do projeto Suassuna elencou, dentre outras, a criação da Orquestra

⁹⁵ BORBA FILHO, Hermilo. *Diário de Pernambuco*, 03 de Abril de 1975, (p.04).

⁹⁶ LINS, Letícia. *Jornal do Brasil*, 02 de maio de 1975, (p. 05).

Romançal Brasileira e o Balé Armorial do Nordeste – ambos intimamente ligados à fase romançal do Movimento Armorial .

Ariano justificava o projeto dizendo que àquela altura, o Brasil vivia um momento decisivo em sua história, portanto “uma das tarefas mais importantes que se apresentam ao nosso povo é a criação de uma consciência nacional, com a preservação e recriação das características peculiares ao nosso país”.⁹⁷ Para Roberta Marques (2008, p. 108-109) foi sob este argumento de criar expressões “autenticamente brasileiras” e amparado numa conjuntura político-ideológica que se deu o pleno desenvolvimento da arte armorial nos anos 1970:

Isso porque o interesse de Antônio Farias, afinado também com a tônica do Governo Geisel e do Ministério da Educação e Cultura de Ney Braga, era apoiar iniciativas que dessem continuidade ao destaque que, por exemplo, fora dado pelo Movimento Regionalista ao Recife.

A integração nacional na esfera política acabava por convergir no campo das artes com o Movimento Armorial. (MORAES, 2000). No plano federal, o bom relacionamento de Suassuna com o Ministro Ney Braga desde os tempos de sua participação no CFC garantia diálogo e perspectiva de financiamento como aponta uma nota de capa no *Diário de Pernambuco* nos primórdios de 1976:

Durante encontro com o escritor Ariano Suassuna, o ministro Ney Braga, da Educação e Cultura, prometeu apoio ao Movimento Armorial do Nordeste e autorizou a liberação de uma verba superior a Cr\$ 1 milhão para execução do plano cultural da Secretaria de Educação e Cultura, da Prefeitura de Recife, que recebe orientação do autor do “Romance da Pedra do Reino”.⁹⁸

Como se pode perceber, não há uma delimitação exata entre o Movimento Armorial e o plano cultural da Secretaria liderada por Suassuna. Ambos são tratados como equivalentes. Nesses termos, em função de seu trânsito circunstancial nas estruturas de poder na Ditadura Militar, quando o prefeito Antônio Farias incluiu o líder armorial em sua plataforma de governo foi com o objetivo de através dele recuperar o papel de Recife como centro aglutinador de intelectuais e artistas preocupados em “defender” e “construir” uma leitura da identidade brasileira pautada na tradição. Essa expectativa se traduz, por exemplo, no comentário de Hermilo Borba Filho que salientou a “afinidade de mundos” entre o político pernambucano e Ariano Suassuna:

⁹⁷ SUASSUNA, Ariano. *Diário de Pernambuco*, 21 de agosto de 1977, (p. A6).

⁹⁸ *Diário de Pernambuco*, 02 de fevereiro de 1976, (p. 01).

Prefeito e Escritor ficarão unidos durante muito tempo, o tempo do mandato, se se pode falar em mandato num cargo de nomeação, mas o tempo suficiente, espero e confio, *para fazer com que o Recife volte à sua posição de liderança intelectual em todo o Norte*. Antônio Farias é do Agreste pernambucano e Ariano Suassuna é do sertão pernambucano: essa gente se entende.⁹⁹ [Grifo nosso].

A “liderança intelectual” construída por gerações e gerações formadas na “Escola de Recife”, reafirmada em 1926 com o Movimento Regionalista Tradicionalista do Nordeste idealizado por Gilberto Freyre tinha agora no Movimento Armorial a esperança de “resgate” de Recife como polo cultural da região e um dos importantes centros do Brasil. O elo entre esses movimentos e suas conjunturas era a tradição, fator que norteava o interesse do prefeito Antônio Farias em “restaurar” o protagonismo de Recife. Em balanço das ações empreendidas, o *Diário de Pernambuco* frisou a “renovação cultural” da “região” promovida pela capital pernambucana lembrando o discurso inicial do prefeito:

[...] declara durante a posse do Conselho Municipal de Cultura, no início de sua administração, que era preciso que Recife voltasse a realizar movimentos culturais tão importantes como foi o Regional e de tão grande repercussão como aconteceu com a denominada Escola do Recife. Salientou, naquela ocasião, que, por isso mesmo, decidiu convidar Ariano Suassuna para assumir a pasta da Educação e Cultura. Convidava-o para *revolucionar a cultura recifense e, por extensão, a cultura pernambucana*.¹⁰⁰ [Grifo nosso].

Assim, a ideia de que o Movimento Armorial “revolucionaria” o contexto cultural da época passava pela percepção de certa proximidade do mesmo com experiências anteriores. Mas, essa “revolução” tinha um conteúdo um tanto quanto conservador norteado pela valorização da tradição numa leitura elogiosa do passado regional. Através das ações armoriais, Pernambuco ganharia destaque mais uma vez no cenário nacional tal como em 1926 com o Movimento Regionalista.

No tocante a Suassuna, sua intenção era construir uma arte armorial brasileira que fosse fiel ao conteúdo tradicional preservado por um tipo arte popular predominante do Nordeste. Em sua visão, ao misturar diferentes referências culturais – fossem elas medievais, árabes, judaicas, africanas e/ou indígenas –, essa arte resultaria numa perspectiva festiva e sagratória da identidade brasileira. O ideal pautado na fórmula nacional-popular evocava o berço de suas mais tenras tradições localizadas no sertão do Nordeste. Logo, a armorialidade

⁹⁹ *Diário de Pernambuco*, 03 de abril de 1975, (p.04).

¹⁰⁰ *Diário de Pernambuco*, 11 de agosto de 1977, (p. D2).

era um conceito que regionalizava esse popular envolvendo-o numa atmosfera mítica. A ênfase num certo aspecto desse “popular” foi o que norteou a segunda fase do Movimento Armorial.

Sua denominação enquanto “romança” expressa essa tônica e a princípio está relacionada ao título do seu carro chefe: a “Orquestra Romança”. Dias antes da estreia desse novo projeto musical, ao divulgar o concerto no *Diário de Pernambuco*, Suassuna foi questionado sobre o porquê de um novo nome e justificou: “O nome foi escolhido por vários motivos. Primeiro, o romance ou romanço, era aquele amálgama de dialetos do latim “mal-falado” e popular que deu origem às línguas românicas ou neo-latinas”.¹⁰¹

Ariano procurou destacar ainda a convivência entre as culturas erudita e popular durante a Idade Média. Na qual os livros eram escritos em latim e a poesia popular era cantada em romance, ou seja, numa linguagem informal, em dialeto. Com o passar do tempo, de acordo com ele essa prosa e poesia escritas naquele formato passaram a ser chamados apenas de “romance”. Desse universo resultaram as novelas de cavalaria e as gestas cantadas pelos trovadores medievais. Mas o que interliga o “romança” ao armorial? Sobre isso ele apresentou a seguinte argumentação: “Ora, foi desse Romanceiro popular ibérico que surgiu o nosso Romanceiro Popular do Nordeste”.¹⁰²

Partindo dessa premissa, houve na fase romança a tentativa de estreitar ainda mais essa filiação entre o Romanceiro Popular do Nordeste e o Romanceiro popular ibérico sobre a qual Suassuna já argumentava desde o *Romance d’A Pedra do Reino*. O objetivo era, portanto, situar a literatura de cordel como um elo *ativo* de continuação/reinvenção das bases ibéricas e medievais da cultura brasileira. Desse modo, está claro que o popular delimitado por Suassuna deve ser compreendido dentro desse recorte originário europeu disseminado e preservado no Brasil.

Nestes termos, “romança” seria uma interpretação do espírito do Movimento Armorial migrando das formas e inspirações barrocas inicialmente adotadas rumo à ênfase nas populares. A literatura de cordel consistia numa referência estética fundamental a todas as formas artísticas acolhidas e valorizadas por este Movimento. Tanto que em uma de suas entrevistas, indagado sobre as fontes armoriais, Ariano destacou como principal justamente o folheto:

Nele encontro três grandes vertentes: uma visual plástica, que é a xilogravura da capa, daí pode-se partir para a gravura, pintura, talha e

¹⁰¹ SUASSUNA, Ariano. *Diário de Pernambuco*, 09 de dezembro de 1975, (p.14).

¹⁰² SUASSUNA, Ariano. *Diário de Pernambuco*, 09 de dezembro de 1975, (p.14).

cerâmica. Tem a poesia narrativa com a qual posso criar um texto teatral, uma poesia e mesmo utilizar a forma com seus mitos e ainda tem a música que acompanha os cantadores. Tudo isso num só folheto.¹⁰³

No plano da política de cultura armorial houve um estímulo e valorização à literatura de cordel com a organização de concursos, festivais, publicações dentre outras ações. Para Newton Júnior (1999), a fase romançal revelar-se-ia como uma das mais fecundas do movimento, sobretudo por enveredar-se noutras formas artísticas – que não somente a música. Em agosto de 1976, por exemplo, no casarão de João Alfredo ocorreu a exposição de tapetaria intitulada “Casa Caiada no Mundo Armorial”. Com apoio do Movimento Armorial, o grupo de artesãs *Casa Caiada* produziu tapetes inspirados tanto no *Romance d’A Pedra do Reino* quanto no *O Rei Degolado* e que eram desenhados pelo próprio Ariano Suassuna.

Meses antes, em junho de 1976, no aniversário de seis anos do Movimento Armorial foi lançado o Balé Armorial. Neste dia, segundo descreveu Celso Ferreira em cobertura do evento para o *Jornal do Brasil*, Suassuna como de costume subiu ao palco para apresentar o grupo, mas em tom ríspido, numa espécie de resposta aos críticos, disse que naquele momento e com a aquela nova ação estava provado que o Movimento Armorial existia para quem disso ainda duvidasse. Quanto às críticas endereçadas a Suassuna, se davam em diferentes frentes e, como observou o jornalista, algumas motivações mereciam, de fato, atenção:

[...] ele próprio dá margens para ser criticado, como o caso do uso dos teatros pertencentes à Prefeitura. Depois que Ariano subiu à Secretaria de Educação da Prefeitura, disse que “os teatros só seriam utilizados para espetáculos de alto nível”. Até agora apenas dois espetáculos foram encenados no Santa Isabel: **O santo e a porca** e **O Balé Armorial do Nordeste**. Por coincidência, ambas do próprio Ariano.¹⁰⁴

A fidelidade às próprias ideias levou-o ao desafio de dirigir a referida Secretaria de Educação e Cultura de Recife. Através dela pode promover financeira e politicamente o Movimento Armorial que, por outro lado, mesmo reunindo diversos artistas tinha em seu idealizador o principal destaque. O resultado foi a “personificação” do armorial em Ariano Suassuna que, com todas as condições que Recife lhe dava na esfera política, universitária e da própria imprensa, não escapou ao “culto de sua personalidade” constantemente expresso no seu tratamento enquanto “mestre” – algo perceptível desde os anos 1970.

Nesse contexto, a fase romançal não deixou de ser, portanto um período de afirmação de Ariano como uma “autoridade intelectual” e de reafirmação do Movimento Armorial ao

¹⁰³ SUASSUNA, Ariano. *Correio Braziliense*, 18 de julho de 1976, (p. 06).

¹⁰⁴ FERREIRA, Celso. *Jornal do Brasil*, 02 de julho de 1976, (p. 08).

fazê-lo transitar por novos territórios e estabelecer-se como voz predominante e de caráter oficial na cena cultural de Recife ao ser legitimado politicamente pelo governo municipal. Não por acaso, o mesmo Celso Ferreira concluiu: “O Recife vive impregnado da palavra Armorial. [...] Tudo com origens nas raízes populares, onde Ariano quer encontrar as “influências ibéricas”.¹⁰⁵

Para Suassuna o ponto de encontro entre o erudito e o popular era a tradição. Logo, a cultura popular era por ele entendida como expressão de tradições. Estas, por sua vez, ressoariam num espaço-tempo além-mar, mais precisamente na Ibéria Medieval, fonte primária do “popular” que o escritor buscava evidenciar. Esse popular não era, portanto apenas “brasileiro”, “nordestino”... Consistia, sobretudo, naquele que cruzando o Atlântico migrou para “sobreviver” poeticamente no sertão do Nordeste onde, por circunstâncias peculiares, teria se preservado e/ou resistido. A cultura como “continuidade” e como “ressignificação” era aquilo que o armorial busca destacar por sua potência atemporal e por isso mesmo, supostamente universal.

É preciso lembrar, porém, que o conceito de cultura popular é, historicamente, complexo e diverso, pois a sua condição de possibilidade é o diálogo que estabelece com o tempo. Conforme problematizamos no capítulo anterior, a operação discursiva em torno do popular resulta de um jogo de alteridade marcado por oposições binárias. Por outro lado, pensar as culturas erudita e popular numa perspectiva de separação radical apresenta-se como um caminho discutível.

Em seu estudo clássico sobre a obra de François Rabelais, Mikhail Bakhtin (2010) concluiu que havia uma coexistência cultural entre as formas eruditas e populares a partir da experiência desse autor na transição do Medievo para o Renascimento. Identificando o popular numa esfera sociocultural subalterna, ele revelou o seu caráter de universalidade, liberdade e contestação, pois suas histórias delineadas por um riso burlesco e jocoso subvertiam o caráter oficial da ordem.

Ainda segundo Bakhtin (2010), a obra literária dialoga e é resultado de uma conexão com a realidade cotidiana; partindo dessa perspectiva é que ele se lançou na obra de Rabelais verificando os fios que relacionavam o autor e seu mundo. Este possuía uma aparência ambivalente descortinando um tipo de cultura contextualmente cotidiana, submersa em suas tensões e que se apresentava enquanto um contraponto à cultura oficial. No Medievo sua base

¹⁰⁵ FERREIRA, Celso. *Jornal do Brasil*, 02 de julho de 1976, (p. 08).

era o riso que operava como uma negação das hierarquias e da própria religiosidade feudal. Esse riso catártico e dramático resultava de uma alteridade cultural.

A “outra cultura” que se colocava em tensão para com a cultura oficial tinha sua origem num conjunto de tradições da cultura cômica popular medieval e renascentista. Portanto, o caráter “popular” dessa cultura estava, enquanto sistema simbólico peculiar, na relação dialógica que mantinha com seu cotidiano e que se expressava como resposta afrontosa ao *status quo* da cultura oficial de um determinado contexto. Nessa operação se impunha como avesso: era desordem *na* ou *da* ordem. Assim, para Bakhtin (2010) essa cultura popular interessa na medida em que se representa como *descontinuidade*, ou seja, como um mundo paralelo dentro de um determinado tempo histórico.

Em Ariano Suassuna a cultura popular interessa como indício de *continuidade temporal*. Sua concepção de “popular” remete à tentativa de “resgate” de uma ordem cultural idealizada como originária e autêntica. No entanto, essa perspectiva de correspondência entre cultura popular e autenticidade é igualmente antiga no debate intelectual. Conforme refletimos no capítulo anterior, este aspecto é perceptível na abordagem que os eruditos construíram em torno dessa categoria. Michel de Certeau (1995) demonstrou como os folhetos de cordel foram da censura das elites políticas à curiosidade científica no século XIX na França. Esta última esteve relacionada ao objetivo de “salvar” do esquecimento uma prática cultural em vias de “extinção”.

É um tanto dessa perspectiva que norteia a abordagem que Suassuna fez da cultura popular, delimitando-a no âmbito do folheto cuja origem ibérica, medieval, sobreviveria no Nordeste brasileiro. Em sua visão o que une a “cultura” ao “popular” é o folheto, ele é o rastro dessa identificação. É ainda a fonte inesgotável de um universo cultural rico e diverso, submersa num repertório de histórias mágicas, maravilhosas, histórias de realeza, de aventura, de coragem e de honra. Seu contexto de referências cavaleirescas nos chegou através da tradição oral. Nessa ótica, o popular não remete à contestação do “lado do poder” feita pelo povo, pois não se trata de considerar a cultura no plano das classes sociais diferentemente do que assinalou, por exemplo, Thompson (1998).

Logo, para Ariano o sentido de “popular” não estava necessariamente relacionado à esfera das classes sociais, mas à idealização de uma hierarquia social harmônica e criativa. Por isso, ele se portava como um “defensor” na medida em que fez de sua voz uma estratégia para “salvar” aquela cultura tão “rica”, mas ameaçada. O ponto de partida de sua ação era em primeiro lugar a preservação e em segundo lugar a denúncia do avanço da cultura de massa

provocado pela industrialização. Por conseguinte, o Movimento Armorial situava o “popular” distanciado das massas, do povo num sentido amplo. Para Suassuna, o popular em sua dimensão de consumo não interessava, pois seu valor cultural estava nas tradições que espelhava. Sua fórmula consistia numa “construção erudita” na qual o popular ocupava o lugar de fonte e inspiração para a recriação.

Roger Chartier (1990) procurou enfatizar a cultura como uma prática cuja pluralidade se demonstrava historicamente nas várias apropriações das quais era e é objeto. A “apropriação” significa uso, interpretação, abordagem, uma operação de sentido. É, portanto uma maneira de ressignificar as práticas culturais e envolve sempre uma relação de poder, uma disputa social. Por esse ângulo, poderíamos concluir que, apesar de se produzir discursivamente com base na diluição das fronteiras entre erudito e popular, a arte armorial consiste numa *arte erudita* que recorre e *se apropria* da *cultura popular*.

É perceptível que as categorias de “povo”, “cultura” e “popular” são bastante contraditórias na empresa discursiva de Ariano. Afinal, o que rege a armorialidade é a “pacificação”, a “homogeneização”, a “acomodação”, a “complementariedade” de estruturas sociais, políticas e culturais distintas. É um universo onde o conflito é atenuado pelo argumento da roupagem mítica e a harmonização de contrários é a expressão de toda contestação a uma ordem industrial burguesa que promove a morte do seu oposto: o mundo rural.

Todavia, é importante salientar que a perspectiva armorial se construiu num diálogo com sua época onde a oposição binária entre a tradição e a modernidade era o esteio de apropriações diversas da cultura popular. E como ressaltou Bakhtin (2010) tal cultura deve ser considerada numa atmosfera de tensões e disputas que lhe é característica. Basta lembrar que para uma geração de folcloristas a cultura popular estava associada à genealogia das tradições, enquanto que no contexto do capitalismo industrial era ressignificada pela lógica do mercado pautando a produção e o consumo das massas. Consequentemente, pensar o “popular” exige entendê-lo em sua polissemia, pois sua relação com a cultura evoca lugares discursivos plurais em diferentes tempos históricos.

Para Ariano interessava abordá-lo em sua dimensão de reinvenção e recriação aqui nos trópicos. É isso que o Movimento Armorial pretendeu entender – pelas pesquisas que empreendeu – e explicar – através de sua produção artística. No plano da cultura e identidade nacionais, por se pretender uma “arte erudita brasileira inspirada em suas raízes populares”, a

concepção armorial partia da identificação dos elementos heráldicos que sintetizam a combinação de povos e culturas:

A unidade nacional brasileira vem do povo e a heráldica popular está presente desde os ferros de marcar bois aos autos de guerreiros: desde o sertão até as bandeiras das cavalcadas e a cores azuis e vermelhas dos pastores da Zona da Mata; desde os estandartes de maracatus e caboclinhos até as escolas de samba, as camisas e as bandeiras dos clubes de futebol.¹⁰⁶

Um popular revestido heráldicamente, portanto numa roupagem “nobre”. A característica heráldica da cultura popular era, para Ariano, o que aproximava as diferentes manifestações nacionais. A singularidade nordestina fundamentava uma versão narrativa da origem, mas a sua conexão a outros contextos, formas e regiões vinha do estilo heráldico, bandeirado e dionisíaco que possuía em comum nalgumas manifestações populares nacionais.

À primeira vista no Armorial parece caber tudo, mas havia restrições. Por seu enfoque na tradição a experiência entre passado e presente é exacerbada, no entanto tudo se situava dentro da compreensão de continuidade espaço-temporal entre a Ibéria Medieval e o sertão do Nordeste, inclusive a extensão feita acima à Zona da Mata, ao futebol e ao carnaval. O fio condutor dessa conexão era o folheto de literatura de cordel tendo em vista que o seu universo mágico era, na visão suassuniana, a substância criativa para as produções dos artistas armoriais e para a própria cultura brasileira.

A grandeza da arte popular estava, portanto em seu caráter semelhante a uma “visagem” sertaneja que quando invade o sujeito redimensiona o seu olhar reluzindo sobre o mesmo uma aparência mágica diante da realidade. Profético, esse lado mágico da arte popular revela mundos implícitos comportando a realidade em um novo significado. Para Ariano, o universo mítico, heroico e aventureiro dos folhetos produzia esse efeito de *encantamento* que a experiência da visagem proporcionava. O maravilhamento poético, vimos, era uma das bases da arte e do discurso armoriais acolhendo em si as contradições e estranhezas do sertão nordestino.

3.2 O sonho de escritura em trilogia

As concepções trabalhadas na seção anterior haviam sido expostas no *Romance d’A Pedra do Reino* que podemos considerar como um espaço de conceituação da armorialidade. Nele as premissas da arte armorial foram lançadas servindo muitas vezes de inspiração para as

¹⁰⁶ SUASSUNA, Ariano. *Jornal do Brasil*, 1º de junho de 1971, p. 02).

obras do Movimento. As referências ao romance refletiam-se na música, na tapeçaria, na dança, na gravura dentre outros. Mas, para além disso o êxito do mesmo elevou Suassuna a um lugar de destaque no panteão dos escritores daquela época.

A verdade é que, guiado pelo reconhecimento literário e intelectual conquistado e ampliado, Ariano resolveu aprofundar sua experiência no romance impondo-se a tarefa de escrever um “grande e único romance” sob o formato de uma trilogia. Sua ideia era continuar a história iniciada no *Romance d’A Pedra do Reino*. Para isso, redimensionou o seu projeto inicial estruturando-o em três romances diferentes, mas complementares. Intitulada *A maravilhosa desventura de Quaderna, o Decifrador e a demanda novelesca do reino do Sertão*, a trilogia seria composta respectivamente pelas seguintes partes: *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, *História d’O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão* e *Romance de Sinésio, o Alumioso, príncipe da bandeira do Divino do Sertão*. Em 1972, cerca de um ano após a publicação do *Romance d’A Pedra do Reino*, Ariano mencionava o novo projeto em depoimento à Gisele Campos no *Jornal do Brasil*:

Há muito tempo eu sonhava com um romance como essa trilogia que já comecei a publicar e que se chama *Quaderna, o Decifrador*. Esse romance é dividido em três partes. A primeira já saiu, *A Pedra do Reino*, e já estou trabalhando no segundo romance, o material já está pronto, chama-se *O Rei Degolado*. A terceira chama-se *Sinésio, o Alumioso*, que é quando acaba a história do rapaz do cavalo branco.¹⁰⁷

Mas, meses antes, a imprensa já havia começado a noticiar a trilogia, conforme observamos na nota do jornalista Zózimo Barroso do Amaral em sua coluna no Caderno B do *Jornal do Brasil*: “o paraibano Ariano Suassuna concluiu a segunda parte de sua trilogia, cuja primeira obra, *A Pedra do Reino*, foi lançada no ano passado. A segunda, já pronta, Suassuna pretende editar até o fim do ano com o título de *O Rei Degolado*”.¹⁰⁸

A ideia desse “único grande romance” começou a gerar grande expectativa, sobretudo porque era noticiada como uma continuidade do exitoso *Romance d’A Pedra do Reino* que, a partir de então, ocupava o *status* de obra introdutória à saga de Quaderna e do rapaz do cavalo branco. Em Recife, o *Diário de Pernambuco* fazia questão de estabelecer uma conexão entre o primeiro e os próximos romances da trilogia: “O escritor Ariano Suassuna já está concluindo o seu novo romance O REI DEGOLADO NAS CAATINGAS DO SERTÃO. Trata-se da continuação d’A PEDRA DO REINO”.¹⁰⁹

¹⁰⁷ SUASSUNA, Ariano. *Jornal do Brasil*, 20 de setembro de 1972, (p. 10).

¹⁰⁸ *Jornal do Brasil*, 11 de julho de 1972.

¹⁰⁹ *Diário de Pernambuco*, 29 de outubro de 1972, (p. 31).

A espera pela continuação dessa saga de Quaderna, não demorou muito, mas sofreu percalços. Dentre os quais uma grave enchente que acometeu a cidade de Recife em 1975 e que quase comprometeu o projeto literário de Suassuna. Ocorrida em julho daquele ano, a grande “lavagem” atingiu também a casa do escritor levando-o a perder as versões manuscritas do livro de continuidade: *O Rei Degolado*. Sobre o fato ele fez o seguinte comentário à repórter do *Jornal do Brasil* Letícia Lins:

O que me preocupava mais, no entanto, durante a espera que as águas baixassem, eram os originais de *O Rei Degolado*, romance que escrevo no momento. Quando regresssei, vi meu trabalho de quatro anos reduzido a um quadrado de lama. A parte datilografada ainda pode ser aproveitada, mas os manuscritos se acabaram.¹¹⁰

O trecho acima contraria a nota publicada em 1972 por Zózimo Amaral na qual informava que o referido livro já se encontrava pronto para ser editado. De qualquer modo, o que se pode concluir é que *O Rei Degolado* estava em pleno processo de elaboração. Ainda sobre a enchente, o *Diário de Pernambuco* destacava que: “Igual a Camões, Suassuna salva obra do naufrágio”. Ao jornal Suassuna afirmou que o fundamental havia sido “recuperado”, enquanto isso: “Um livrinho em que ele fazia registros para desenvolver a história, que faz parte de uma trilogia começada com “A Pedra do Reino”, não teve a mesma sorte. As anotações tomadas à caneta terminaram se diluindo com a água barrenta”.¹¹¹

Mas além dessas chuvas que deram fim às versões manuscritas de *O Rei Degolado*, os compromissos de Ariano no cargo de Secretário de Educação e Cultura de Recife também interferiam na concretização do novo romance: “Com tantos afazeres, ele espera ainda ter tempo para se dedicar à elaboração do livro *O Rei Degolado*, que será uma continuação de *A Pedra do Reino*. Desde que assumiu a Secretaria, não releu sequer os originais”.¹¹² Já em setembro de 1975, o *Diário de Pernambuco* noticiou que o escritor-secretário já havia escrito 30 páginas do novo romance, mas fazia a ressalva de que estava sendo difícil para ele conciliar a escrita com os trabalhos na Secretaria:

O novo romance de Ariano Suassuna, *O Rei Degolado*, já vai na trigésima página. Ele é a continuação de *A Pedra do Reino*, Secretário Municipal de Educação e Cultura, o escritor tem tido muito pouco tempo para se dedicar a seu trabalho literário, e informa que não está ainda recuperado da *secretarite* que o acometeu.¹¹³ [Grifo nosso].

¹¹⁰ SUASSUNA, Ariano. *Jornal do Brasil*, 28 de julho de 1975, (p. 10).

¹¹¹ *Diário de Pernambuco*, 26 de julho de 1975, (p. 09).

¹¹² *Jornal do Brasil*, 02 de maio de 1975, (p. 05).

¹¹³ *Diário de Pernambuco*, 21 de setembro de 1975, (p. 05).

Como vimos antes, Suassuna teve nos anos 1970 uma década de intensas e diversas atividades concomitantes e foi nesse contexto que escreveu e publicou aquela que é considerada a segunda parte da trilogia: o romance *O Rei Degolado*. Enquanto o público e a crítica aguardavam a edição em livro, Suassuna resolveu surpreender e em parceria com o *Diário de Pernambuco* publicou *O Rei Degolado* no formato de folhetins semanais no referido jornal que em 15 de novembro de 1975 anunciava o início da publicação do esperado romance, ressaltando-o como uma continuidade do *Romance d’A Pedra do Reino* e como uma ação comemorativa ao aniversário do próprio periódico:

Restaurando a tradição dos folhetins nos jornais, o escritor Ariano Suassuna inicia hoje, no DIÁRIO DE PERNAMBUCO, a publicação do seu segundo romance armorial. A “História d’O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão”, que completa o “Romance d’A Pedra do Reino e o Sangue do Vai-e-Volta”, publicado pela Livraria José Olympio Editora, e que alcança agora a 4ª edição. A partir de hoje, os capítulos d’O Rei Degolado aparecerão todos os domingos na 5ª página do Terceiro Caderno, o que representa, também, uma homenagem de Ariano – o consagrado autor do Alto da Compadecida – ao Sesquicentenário deste jornal.¹¹⁴

O Rei Degolado teve, então, suas duas partes – *Ao sol da Onça Caetana* e *As infâncias de Quaderna* – publicadas sob a forma de folhetim semanal no suplemento literário dominical *Ainda!* no período de 1975 até 1977. Um dos periódicos mais antigos em circulação do Brasil – desde 1830 –, o *Diário de Pernambuco* havia publicado ao longo de sua história a obra de alguns autores, dentre os quais o francês Alexandre Dumas e o brasileiro Manuel Antônio de Almeida – ambos, diga-se de passagem, figuram entre os escritores mais admirados pelo próprio Suassuna. De Almeida o periódico tinha publicado por volta de 1876 o icônico *Memórias de um sargento de Milícias*.

A estreia d’*O Rei Degolado* foi comemorada pelos amigos de Ariano que escreveram para o *Diário de Pernambuco* congratulando-o pela iniciativa de “restaurar” o folhetim. Hermilo Borba Filho, por exemplo, enfatizou a oferta desse formato para o perfil do público leitor: “Parabéns ao DIÁRIO e a Ariano Suassuna pelo restabelecimento do folhetim, com o romance *O Rei Degolado*, colocando ao alcance da classe média uma obra de excelente qualidade”.¹¹⁵

Outro amigo, Raimundo Carreiro, procurou destacar o caráter universal do folhetim: “Com a publicação, hoje, do primeiro capítulo do seu romance armorial “*O Rei Degolado*”, o

¹¹⁴ *Diário de Pernambuco*, 15 de novembro de 1975, (p. 01).

¹¹⁵ BORBA FILHO, Hermilo. *Diário de Pernambuco*, 20 de novembro de 1975, (p. 04).

escritor Ariano Suassuna restaura uma tradição literária não apenas brasileira, mas universal: a dos folhetins”.¹¹⁶ Sobre a decisão de publicar nesse formato, décadas mais tarde questionado se correspondia a uma iniciativa para “recuperar” essa tradição Suassuna (2000, p. 48) respondeu que:

Foi *também* isso. Não por acaso, folhetim é a forma diminutiva de folheto, o que me permitia lembrar o parentesco entre os folhetins novelescos e os folhetos da literatura de cordel. Mas também escolhi esse formato porque li muito folhetim em jornal na minha vida. A gente recordava e colecionava as páginas das histórias que saíam no jornal.

Essa aproximação que ele buscou estabelecer entre o folhetim e o folheto convergia nas ideias defendidas pelo Movimento Armorial cuja ênfase no “popular” inspirava-se nas referências do universo da literatura de cordel. A cada semana ele publicava um folheto que correspondia a um capítulo da história. Observando o contexto temporal percebemos que *O Rei Degolado* situa-se, justamente, no âmbito da fase romançal. Para reforçar esse diálogo estético com o Movimento, na publicação da referida obra Suassuna incorporou a explicação “romance armorial e novela romançal brasileira” logo após o título. Essas denominações se alternam entre um folheto e outro sem respeitar necessariamente uma ordem, ou seja, ora aparecia como “romance armorial”, ora como “novela armorial”.

Considerando a passagem acima na qual Suassuna explicou a opção pela publicação em folhetins, pode-se concluir que o uso do termo “novela” junto a “romançal” expressa também o vínculo que Suassuna buscava revelar entre a cultura popular medieval ibérica e a cultura popular do sertão do Nordeste ao remeter às “novelas de cavalaria”. Veremos mais adiante como esses e outros elementos armoriais operam no romance em questão.

Sempre repercutindo sobre *O Rei Degolado* em suas edições, na retrospectiva de 1975 o *Diário de Pernambuco* frisou como um dos fatos marcantes e arrojados daquele ano a empreitada de publicar este romance em folhetins semanais em parceria com Suassuna:

Também Ariano Suassuna assinalou um dos pontos mais importantes da literatura brasileira em 1975 restaurando, através das páginas do DIÁRIO DE PERNAMBUCO, a tradição do folhetim, publicando a primeira parte do seu romance A História d’O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão.¹¹⁷

¹¹⁶ CARREIRO, Raimundo. *Diário de Pernambuco*, 15 de novembro de 1975, (p. 01).

¹¹⁷ *Diário de Pernambuco*, 1º de janeiro de 1976.

Nesse ínterim, as exigências do cargo de secretário continuavam dominando a atenção de Suassuna. Desse modo, o jornal evidenciava que a escritura d'*O Rei Degolado* era garantida em virtude da parceria firmada com o jornal: “envolvido com problemas na Secretaria da Educação e Cultura da Prefeitura, confessa que a única maneira de forçá-lo a escrever *O Rei Degolado* é o compromisso de publicar semanalmente o folhetim neste jornal”.¹¹⁸ Mas antes mesmo disso já se aguardava a sua edição em livro:

Se o folhetim (“*O Rei Degolado*”) terminar sua publicação no jornal antes de acabar a história toda, Suassuna avisará: “Continua no livro”. Esta é outra tirada de humor do autor que publica, aos domingos, neste matutino, o romance que é a continuação de “*A Pedra do Reino*”. A Editora José Olympio, que publicará o romance completo, não faz questão do ineditismo.¹¹⁹

Concluída em folhetim, a primeira parte desse romance em maio de 1976, restou a expectativa com a sua edição em livro. Esta ocorreu cerca de um ano depois, em 1977, sob o título de *História d’O Rei Degolado nas Caatingas do sertão – Ao Sol da Onça Caetana*. Simultaneamente, Suassuna continuava a publicar em folhetins semanais no *Diário de Pernambuco* aquela que seria a segunda parte deste romance cujo subtítulo era *As infâncias de Quaderna*. À época o escritor descrevia o andamento da trilogia:

Partindo da experiência da publicação em folhetins no DIÁRIO DE PERNAMBUCO (novembro de 75 a maio de 76), resolvi publicar o **Rei Degolado** em cinco partes. A primeira, **Ao Sol da Onça Caetana**, é esta que lanço essa semana e que já está nas livrarias, e a segunda devo mandar para o editor nos próximos meses (**As infâncias de Quaderna**). Esses livros fazem parte de um único e enorme romance que venho escrevendo desde... 1958.¹²⁰

1958 foi justamente quando ele iniciou a escritura do *Romance d’A Pedra do Reino*. O único e enorme romance é a própria trilogia em curso, a obra da vida, o *sonho de escritura*. Com *O Rei Degolado* editado em livro, o *Diário de Pernambuco* começou a promovê-lo. Por conseguinte, organizou um evento especial para o lançamento oficial e uma sessão de autógrafos que, não por acaso, ocorreu no espaço de sua redação, conforme atesta a nota de convite:

O DIÁRIO DE PERNAMBUCO e a Livraria José Olympio Editora convidam autoridades, jornalistas, escritores e amigos do escritor Ariano

¹¹⁸ *Diário de Pernambuco*. O Rei sob pressão. 11 de abril de 1976, (p.03).

¹¹⁹ *Diário de Pernambuco*, 14 de março de 1976, (p.03).

¹²⁰ SUASSUNA, Ariano. *Diário de Pernambuco*, 22 de maio de 1977, (p. D-2).

Suassuna, para o lançamento de seu novo livro, O REI DEGOLADO, que acontecerá, hoje, às 16 horas, na Redação desse jornal.¹²¹

O jornal não deixou de lado também a cobertura do referido evento ressaltando a presença de dezenas de pessoas integrantes dos círculos culturais e políticos de Recife dentre as quais o presidente da ABL, o poeta Mauro Mota, e a mãe do escritor, dona Rita de Cássia. Além disso, não deixou de citar a presença do prefeito da capital pernambucana: “O prefeito Antônio Farias e esposa compareceram ao DIÁRIO para cumprimentar o autor, que é também secretário de Educação e Cultura da prefeitura”. Em seguida, transcreveu as palavras de gratidão de Suassuna: “foi fundamental o apoio dado por esse jornal para que eu iniciasse a escrevê-lo, pois sua diretoria me convidou em 75 para publicar aos domingos os folhetins agora reunidos nessa obra”.¹²² Às quais, de modo recíproco, retribuiu:

Evidentemente, Ariano Suassuna não é um estreante. Seu nome já se tornou um patrimônio regional. Ao se associar ao lançamento de seu último livro, o DIÁRIO homenageia o escritor umbilicalmente preso à sua terra e à sua gente, ao mesmo tempo em que continua a honrar uma tradição que lhe é motivo de orgulho.¹²³

Ao que consta, Suassuna e o jornal pareciam compartilhar qualquer reconhecimento d’*O Rei Degolado* em virtude da parceria empreendida no projeto de sua publicação em folhetins. Tanto que ao final de julho o *Diário de Pernambuco* informou que o livro estava entre os mais vendidos da semana em Recife. Dias antes havia noticiado também que o mesmo concorria ao Prêmio de Literatura “José Condé” promovido pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Pernambuco e do qual saiu vitorioso na categoria ficção¹²⁴. Entretanto, qual a novidade *O Rei Degolado* trazia em relação ao *Romance d’A Pedra do Reino*? Que relação estabeleceu com a trilogia idealizada por Suassuna? Qual o seu lugar nesse *sonho de escritura*?

3.3 O Rei Degolado, Ao Sol da Onça Caetana

¹²¹ *Diário de Pernambuco*, 26 de maio de 1977, (p. A-10).

¹²² *Diário de Pernambuco*, 27 de maio de 1977, (p. A-09).

¹²³ *Diário de Pernambuco*, 28 de maio de 1977, (p. A-03).

¹²⁴ À época do concurso, a jornalista Letícia Lins do *Jornal do Brasil* questionou a Suassuna se a sua participação como escritor já consagrado, não intimidaria a inscrição dos mais jovens e menos experientes. Ele respondeu justificando que não havia no regulamento critério de idade máxima para participar. Muitos escritores alegavam não ter motivação para competir haja vista a presença de concorrentes “bem relacionados” aos grupos organizadores das premiações. Enquanto alguns se recusavam a pleitear o prêmio, Suassuna, mesmo com o prestígio intelectual e político por ser secretário de Educação e Cultura de Recife não se furtava a concorrer às premiações.

Lançado em 15 de novembro de 1975, ou seja, em pleno aniversário da Proclamação da República no Brasil, *Ao Sol da Onça Caetana*, a primeira parte d'*O Rei Degolado*, é uma obra em amplo diálogo com a historiografia da Paraíba e do Brasil pré-1930, sendo este permeado pelo mito, o que lhe confere segundo Lucimara Andrade (2011) uma perspectiva épica. Em sua estruturação, dos folhetos I ao VI, o espaço narrativo é basicamente costurado pelo mito com ênfase na *Moça Caetana*, metáfora da morte armorial sertaneja que sob a forma de onça, ritualisticamente fareja, prevê e arquiteta tragédias. Tal condicionamento mítico é aquilo que vaticina um conjunto de eventos trágicos que enredam a segunda parte da aventura de Quaderna.

Tudo começa, então, com uma visagem que o profeta Nazário teve em 1911 na qual previu a emboscada que acometeria a família Villar, uma daquelas que foram convidadas para o batizado do filho caçula do tio-padrinho de Quaderna, Pedro Sebastião Garcia-Barreto. A cerimônia aconteceria em sua opulenta fazenda sertaneja, a Onça Malhada. Na ocasião, Sinésio Villar Carvalho seria o padrinho da criança. O menino que também se chamava “Sinésio” era fruto da união do pai, o poderoso chefe sertanejo, com Joana, uma das irmãs de Quaderna.

Sinésio Garcia-Barreto era, portanto, ao mesmo tempo primo e sobrinho de Quaderna. Considerando a trama da trilogia lembramos que no *Romance d’A Pedra do Reino* este personagem é envolto de um caráter messiânico, pois quando adulto desapareceu e teria reaparecido numa estranha cavalgada em Taperoá nos anos 1930 remetendo assim à figura do misterioso *rapaz do cavalo branco*.

Mas, voltando ao seu batizado em 1911, a narrativa procura destacar que aquele não era apenas um evento religioso e familiar. Na verdade, consistia numa ocasião propícia para reunir as autoridades políticas locais que à época viam-se entre alianças e disputas sombrias e perigosas pelo poder na Paraíba. Foram convidados para a cerimônia personagens considerados centrais nos rumos da história em 1930, tais como João Suarana – uma alusão a João Suassuna, o pai do próprio Ariano –, João Dantas e João Pessoa. Líderes de famílias poderosas e rivais, eles seguiram para a Onça Malhada em comitivas com o intuito – ou não! – de selar um acordo político para aquelas que seriam as próximas eleições, em 1912.

Os desdobramentos dos (des)acordos políticos ali firmados acabariam por inaugurar naquele lugar um “tempo sangrento” repleto de tensões que Quaderna chamou de “Guerra do Sertão Paraibano”. A mesma integrava três episódios históricos principais: a *Guerra de 1912*,

a *Guerra da Coluna Prestes* 1926 e a *Guerra de Princesa* (1930) – com a *Revolução de 30*. Não obstante, a narrativa d'*O Rei Degolado* flutua livremente por esses eventos não os abordando numa perspectiva de sucessão temporal. Não sendo, portanto, necessariamente explicados, mas salientados como parte de uma trama sincrônica, esses fatos funcionam como capítulos indiciários de uma tragédia maior: a degola do tio-padrinho de Quaderna em 1930 associada à quebra da ordem social vigente nos sertões com a Revolução de 30.

A morte de Pedro Sebastião Garcia-Barretto havia deixado um mistério no ar: tratou-se de suicídio ou crime? Desde o *Romance d'A Pedra do Reino*, o leitor tem conhecimento desse fato, afinal é por causa dele que Quaderna é convocado a depor em virtude de ser considerado um dos suspeitos. Através de seu depoimento o leitor aporta no universo cultural sertanejo por ele erigido e cuja base é o elemento fantástico no primeiro romance e o sentido trágico exacerbado no segundo.

Cronologicamente, *O Rei Degolado* corresponde ao segundo dia do depoimento de Quaderna prestado no dia 14 de abril de 1938, em plena quinta-feira da “Semana Santa”. A conexão com esta e outras datas e situações da história cristã perpassam a própria estrutura da trama como anos mais tarde afirmou o próprio Suassuna (2000, p. 45): “Não sei se vocês repararam, mas minha ideia inicial era fazer a paixão de Quaderna. A história começa na quarta-feira, entraria pela quinta e no terceiro volume chegaria à Sexta-feira da Paixão”. Retornando ao interrogatório de Quaderna, mais precisamente a partir do Folheto XII, o Juiz-Corregedor definia o caminho que o depoente deve seguir em seu relato:

como lhe disse ontem ao ouvir a história da Pedra do Reino, acho que o senhor tem uma porção de coisas a me esclarecer. [...] em toda essa história, o ponto que me parece realmente fundamental é sua própria personalidade, é sua atuação no caso! Quero, portanto, que você esclareça hoje “quem é verdadeiramente você!” (SUASSUNA, 1977, p.70).

Essa “convocação biográfica” feita a Quaderna é um elemento norteador da composição narrativa d'*O Rei Degolado* que a diferencia substancialmente do *Romance d'A Pedra do Reino*. O fio condutor do novo volume que continua a trilogia é responder às seguintes perguntas: quem é Quaderna? Quais componentes biográficos definem suas ações e ideias acerca dos temas e questões abordados nos romances? Qual o seu lugar de fala? De onde parte o seu discurso? Qual visão de mundo representa?

Falar de e sobre si para Quaderna significa falar de seus laços sanguíneos, de sua família e das experiências vividas. Por isso, ele mergulha num emaranhado de memórias e faz

do seu depoimento a oportunidade de apresentar a sua própria versão da conjuntura de fatos aos quais a sua família esteve atrelada. Neste momento ele já não se remete mais aos longínquos ancestrais que protagonizaram um século antes a sangrenta sedição messiânico-sebastianista do *Reino Encantado*. Não obstante, avançando no tempo, seu enfoque é na história paraibana das primeiras décadas do século XX, mais precisamente nas lutas oligárquicas nas quais seus familiares mais próximos tiveram participação ativa. De antemão, ele alerta sobre a parcialidade de sua visão reivindicando-a como um “direito” em oposição ao que havia se transformado em “memória oficial”:

Agora, sendo minhas palavras registradas neste Depoimento que estou dando, pela primeira vez vai soar a voz *do nosso lado*. Por mais parcial e amargamente ressentido que seja meu depoimento, terá ele a vantagem de obrigar os outros a aceitar o que eles tentavam evitar até agora. Deste momento em diante, passo a falar como *Defensor dos meus mortos*. (SUASSUNA, 1977, p. 84). [Grifos nossos].

Parcialidade, amargura e ressentimento são os sentimentos e posturas que conduzem Quaderna por um caminho e um estilo distintos daqueles traçados no *Romance d’A Pedra do Reino*. No que consistiu como primeiro volume da trilogia, a “defesa dos seus mortos” se expressava na argumentação de que o sertão e sua cultura seriam os repositórios originários da identidade brasileira. Sendo assim, pincelado de tons armoriais o sertão era “enobrecido” convertendo-se em um *reino castanho*. Por outro lado, n’*O Rei Degolado* essa defesa ganha a dimensão de uma espécie de “reivindicação” perante uma espécie de “tribunal da história”.

Por isso, se no *Romance d’A Pedra do Reino* a premissa era a “beleza do estranho”, n’*O Rei Degolado* evidencia-se a “grandeza da tragédia”. Mito e história encontram-se misturados com limites quase imperceptíveis: “Não é somente o sangue dos Santos, Mártires e Profetas que sacraliza a terra: o sangue de qualquer homem marca-a para sempre, e aqui há muito sangue, bebido e perdido por esta terra seca, pela poeira parda do Sertão”. (SUASSUNA, 1977, p. 77). A intenção de Suassuna era imprimir um tom épico e epopeico no segundo volume da trilogia, este, porém, mostra-se mais dramático do que propriamente heroico: “às vezes [...] sinto na boca um gosto de sangue, misturado ao sal das lágrimas”. (SUASSUNA, 1977, p. 77).

Um sertão ensanguentado por guerras cujas motivações foram ódios familiares: essa é a premissa que rege o depoimento de Quaderna no segundo dia de interrogatório. Por conseguinte, o contexto histórico atua como uma fonte referencial porque os fatos elencados por Suassuna como integrantes do que chamou de “Guerra do Reino do Sertão” aconteceram.

Ao que consta, seu objetivo n’*O Rei Degolado* era, justamente, se enveredar por esses eventos. Porém, mais do que utilizá-los para situar temporalmente a trama, o escritor realizou o que podemos chamar de “uma livre apropriação” dos mesmos no sentido de reconstruí-los numa ótica peculiar, como se estivesse operando uma nova versão acerca dos mesmos.

3.4 A história dramatizada?

Marcada por conflitos oligárquicos no período de instauração da República até os anos 1930, a Paraíba apresentava-se para Suassuna como espaço privilegiado para o desenvolvimento do enredo. Por efeito do mito ele transformou os conflitos históricos em circunstâncias constitutivas de uma “identidade guerreira” daquele espaço e sua gente. Conseqüentemente, dessa operação discursiva resultou a perspectiva trágica, mas, sobretudo heroica que o escritor tanto se esforçou por tentar descortinar. Nela, os eventos migram da dimensão temporal para a atemporalidade.

Ariano planejou que *O Rei Degolado* seria composto por cinco livros – tal qual como o primeiro romance –, cujos títulos seriam: *Ao sol da onça caetana*, *As infâncias de Quaderna*, *A Guerra de Doze*, *A Guerra da Coluna* e *A Guerra de Princesa*. Estes últimos três correspondem a conjunturas históricas paraibanas decorridas nas primeiras três décadas do século XX, além disso, sua escolha não foi à toa. Suassuna elegeu fatos dos quais a sua própria família participou – ativamente ou não.

Conforme indicamos no Capítulo I, o destino dos Suassunas foi marcado significativamente pelas lutas oligárquicas das primeiras décadas da República na Paraíba. A *Coluna Prestes*, por exemplo, ocorreu no período em que seu pai, João Suassuna, governava o estado da Paraíba, tanto que na apresentação d’*O Rei Degolado* o escritor elencou as histórias que compõe o livro ressaltando “a Guerra da Coluna, de 1926, com as lutas e combates do Capitão Luís Carlos Prestes contra os Sertanejos”. (SUASSUNA, 1977, p. 02). No caso da sublevação de Princesa, sua família esteve intimamente ligada, pois mantinha aliança política com o coronel José Pereira, líder local.

Portanto, retornar àqueles fatos, transpô-los ao espaço literário e, assim, “reescrevê-los” parecia uma forma de retomar a história dos próprios Suassunas. Enquanto no *Romance d’A Pedra do Reino* o universo familiar inspirou a representação de uma concepção cultural, n’*O Rei Degolado* Ariano lançou a história na arena da literatura para batalhar com o mito. Por conseguinte, a trilogia de Quaderna poderia ser interpretada como um “romance

histórico” ou como um “romance heroico e aventureiro”? – como pretendia o autor. Para seu amigo Silviano Santiago qualquer ausência de limite entre história e autobiografia parecia inevitável:

[...] podemos concluir que o levantamento histórico que os seus romances propõem se encontra intimamente ligado a uma experiência autobiográfica [...] A figura de Suassuna nunca chega a se apagar de dentro dos poemas e do romance, é ele os olhos maravilhados de criança, inocentes e temerosos, deslumbrados, que espreitam os acontecimentos que não chega a compreender, mas que, agora, com a experiência da madurez e do outono, domina e divulga.¹²⁵

Em face disso, Santiago concluiu que n’*O Rei Degolado* Suassuna realizava algo semelhante a uma “dramatização da história da Paraíba”. Ao se colocar diante de uma disputa de memórias ele teria feito do texto literário um espaço de livre ressignificação da história. Diante disso, conforme assinalou Roger Chartier (1990) é preciso entender que o texto – neste caso, literário – se constrói não como a descrição da batalha, mas como a própria batalha.

A aproximação entre literatura e história no romance em questão se dá pela narrativa. Contudo não se trata meramente de uma conexão simplista entre fato/ficção, texto/contexto, pois como propôs Frank Ankersmit (2016, p. 298) a operação se dá por aquilo que ele chama de *tematicidade*, ou seja, “o discursar sobre o discurso”, logo as representações que o texto produz são *sobre o mundo* e não *do mundo*: “o romance histórico *aplica* o conhecimento histórico transmitido por uma representação do passado” às suas características principais.

Nesse sentido, constrói sua própria representação haja vista que escrever é sempre um gesto repleto de intencionalidade e de poder. Toda textualidade consiste num processo no qual se delineia uma visão de mundo nem sempre linear da relação do sujeito com a realidade histórica que procura negar, enfatizar, interferir. Porém, nessa operação o que se produz são sempre aspectos da experiência vivida, assimilada, consumida. Logo, Ankersmit (2016) alerta que estes aspectos das coisas *não são as coisas de fato*, assim, a literatura pode ser entendida como um espaço de representação de “mundos possíveis”. Por conseguinte, Luís Costa Lima (2006, p. 225) alerta que:

o território da ficção nem supõe o livre trânsito entre realidade e expressão literária, em que se apoia a questão do realismo, nem tampouco sua exclusão. *A ficção implica a presença de uma aporia diversa daquela que respalda a escrita da história*: não pretende ser uma investigação do que foi, sem que, por isso, o mundo de fora deixe de tocá-la.

¹²⁵ SANTIAGO, S. *Diário de Pernambuco*, 23 de março de 1975, (p. 07).

No entanto, a escrita é um jogo de poder. Pensando no dialogismo entre representações e discursos as relações de poder não devem ser desconsideradas, pois revelam as tensões internas, as interdições e o que pode ser dito guiado pelo imperativo da “vontade de verdade” que orienta não somente toda uma tradição da ciência ocidental, mas o interior das práticas estéticas e culturais. O sistema saber-poder determina as condições sobre as quais um discurso/representação é elaborado. Ao invés de refletir acontecimentos, o discurso deve ser compreendido também, ele mesmo, como um acontecimento. (FOUCAULT, 1996).

No ato linguístico de representar, dois gestos da memória se fazem presentes: “lembrar” e “esquecer”. No diálogo entre a memória e o passado, Pollak (1989, p. 06) advertiu: “Conforme as circunstâncias, ocorre a emergência de certas lembranças, a ênfase é dada a um ou outro aspecto”. É um pouco disso que notamos no romance suassuniano no que se refere ao gesto de lembrar que sempre envolve uma intenção, neste caso, mais precisamente a busca por ressaltar o conteúdo trágico de um conjunto de fatos que transitam na narrativa histórica oficial e que, observados por outro prisma, conduzem à reconstrução de sua própria identidade. Por isso n’*O Rei Degolado* a história está a serviço de contestação dela mesma via memória.

A seletividade da memória e seu caráter construído fazem-na assumir na literatura um lugar de “luto manifesto” como ressaltou Pierre Nora (1993). Ela atua, portanto em sintonia com a busca da identidade ou de sua afirmação e numa relação de alteridade temporal mergulha na imagem de si, para si e para o outro. De acordo com Pollak (1995), nesse campo de disputas, quando se trata de pessoas públicas há uma tentativa de “recuperação política da biografia” que se dá em diferentes segmentos. No caso de Ariano Suassuna, podemos dizer que é um objetivo que flutua em todos os campos nos quais atuou, mas que converge de modo mais preciso em seu romance. Pollak (1995) completa dizendo que uma das estratégias dessa “recuperação biográfica” é justamente a equiparação entre as “datas públicas” e as “datas privadas” que aqui estão bem simbolizadas nesse conjunto de eventos que forma a “Guerra do Reino do Sertão”.

Outro ponto importante para reflexão é a dimensão traumática que tais eventos possuíam para a Suassuna. A dificuldade emocional que o levou a abandonar o projeto de biografar o pai é sintomática a esse respeito. Nesse território de disputas de versões, Dominick LaCapra (2009, p.35) destacou os diferentes níveis nos quais o trauma se produz

em contextos de guerras e outros tipos de conflitos. Para ele, a recordação nunca se dá num nível primário, pois agrega elementos que não são da experiência em si:

En la medida en que un acontecimiento resulta traumático, genera una brecha o un hueco en la experiencia. Es procesado de otro modo –y afectado por este proceso – y es experimentado a través de formas, tipos, arquetipos y estereotipos que fueron asimilados o elaborados en el curso de una vida. Con respecto al trauma, la memoria es siempre secundaria dado que lo que sucede no está integrado a la experiencia ni es recordado directamente y el acontecimiento debe ser reconstruido a partir de sus efectos o marcas.

Portanto, a representação que Ariano Suassuna construiu a partir de um recorte temporal específico da história paraibana resulta dessas várias partilhas de versões no interior de seu grupo social, sobretudo sua família e também pelas narrativas opostas. Todas elas abasteceram o seu repertório de lembranças e esquecimentos, de enfoques e descartes, de vozes e silêncios. E todos esses sentimentos estão pincelados no seu romance.

Segundo Eduardo Dimitrov (2006) uma história de conflitos familiares que culminou na crise do patriarcado rural é a fonte a partir da qual Ariano Suassuna constrói n’*O Rei Degolado* a sua própria versão. Nela tanto a história quanto a cultura brasileira são romantizadas e dramatizadas. João Pessoa, por exemplo, passa de mítico revolucionário à condição de malfeitor que dilacerou as estruturas do mundo rural na Paraíba e no Brasil.

Nesse sentido, retornando à narrativa do romance em questão, durante a viagem para o batizado de Sinésio João Pessoa e outros sujeitos históricos e – agora também – personagens literários dialogavam com seus familiares acerca do clima que tomava conta da Paraíba, os grupos políticos aos quais pertenciam e os interesses que representariam mais tarde no aguardado encontro político. Ao mesmo tempo, regidos pela atmosfera mortífera da *Onça Caetana* eles revelavam suas personalidades, sendo estas possíveis indícios daquilo que lhes impeliria à tragédia que acometeria seus destinos e, conseqüentemente, o dos sertões.

Suassuna começou então a apresentá-los. No Folheto V intitulado “Em cena o senhor João Dantas” narra-se a ida do futuro assassino de João Pessoa à Onça Malhada na companhia de seu pai Franklin Dantas. Em conversa com o filho, este último – também chamado no romance de “Doutor Senhorzinho” – comentava a situação política local em 1911:

O Governo está com medo da luta que nós, os Sertanejos donos-de-terra, estamos preparando. Agora, vêm aí as eleições de 1912. E é num momento desses que nós recebemos um apelo dos Chefes *peçoístas* sertanejos para fazermos uma reunião conjunta na “Onça Malhada” a fim de conversarmos

sobre a sucessão do Presidente. Querem fazer um acordo, ao que dizem. (SUASSUNA, 1977, p. 30).

No decorrer da narrativa essa perspectiva de oposição entre os grupos oligárquicos que haviam se formado na Paraíba no princípio da República tem na família Pessoa um endosso de representação negativa, sobretudo nos diálogos dos Dantas que são caracterizados como seus rivais históricos. Na época, a política paraibana se dividia entre grupos liderados respectivamente por Álvaro Machado e Venâncio Neiva. Este último havia sido o primeiro presidente do Estado na fase republicana e em parceria com Epiácio Pessoa comandava até aquele momento a oposição ao grupo em cuja liderança estava Álvaro Machado, este havia chegado ao cargo máximo na Paraíba após a ascensão de Floriano Peixoto à presidência do Brasil.

A oligarquia *alvarista*, como ficou conhecida, governou a Paraíba justamente até 1912 quando o grupo dos rivais, o *venancista*, impôs seu domínio. Pouco tempo depois, a partir de 1915, a complexa negociação em torno dessas forças políticas díspares esteve sob o controle de Epiácio Pessoa e assim permaneceu até 1930 num novo arranjo oligárquico conhecido como *epitacismo*. Tal possibilidade era temida pela família Dantas de acordo com o exposto no diálogo entre Franklin e João Dantas n’*O Rei Degolado*:

— Aliás, Álvaro Machado, nisso, não importa mais! Ou, pelo menos, não importa muito. *O perigo está é na família Pessoa*, que, além de ser nossa verdadeira adversária, tem alguns militares entre seus membros. Se Álvaro machado e o pessoal dele ficarem mais quatro anos no governo da Paraíba, Epiácio Pessoa, que tem irmão e sobrinhos militares, aproveita a “moderação” dos *alvaristas* e toma conta do Estado!

— Nisso, estou inteiramente de acordo com o senhor, meu Pai! — disse João Dantas. — Mais um motivo, então, para o senhor se alertar contra esse acordo que querem tentar hoje na “Onça Malhada”, amansando os mais duros Chefes sertanejos do nosso Partido. Esse acordo se destina somente a evitar a “Salvação militarista” e a conseguir mais quatro anos de governos “moderado”, para, no fim, *Epiácio Pessoa dar o bote final no Poder!* (SUASSUNA, 1977, p. 33). [Grifos nossos].

De acordo com Linda Lewin (1993) nessa época Epiácio Pessoa já atuava nos bastidores políticos junto a grupos de fazendeiros do sertão alicerçado pelo seu bom trânsito na esfera do poder federal. Foi esta sua habilidade que levou à queda da oligarquia *alvarista* e ao retorno da *venancista-epitacista* ao governo paraibano. N’*O Rei Degolado* notamos o temor dos núcleos oligárquicos com relação à ascensão da família Pessoa. É como se o romance buscasse evidenciar fatos ou desavenças que teriam originado os crimes ocorridos posteriormente, em 1930.

Partindo disso, depois de apresentar João Dantas, a narrativa traz à tona no Folheto VI “Surge o Doutor João Pessoa” aquele que seria o futuro presidente da Paraíba, seu primo Carlos Pessoa e seu irmão José Pessoa rumo à Onça Malhada. E inicia salientando que qualquer prestígio dos Pessoas com os coronéis sertanejos advinha exclusivamente de Antônio Pessoa¹²⁶ e não de seu irmão Epitácio. Em tom profético, o texto suassuniano dava destaque ao jovem João Pessoa como representante do tio Epitácio naquela reunião; figura que, mais tarde, seria determinante no futuro das famílias sertanejas ali presentes. Eis a sua descrição:

Era um homem baixo, moreno, sombrio, concentrado e severo. Tinha olhos de cobra. E se João Dantas, também perigoso, podia ser comparado, com seus olhos veres, a um chma loura, ensolarada e felina, aquele era uma chama escura, morena, sombria, meio ofídica e subterrânea. Chamava-se João Pessoa, e estava, naquele ano de 1911, com 33 anos de idade. Era paraibano, mas formara-se longe da terra, andando por ceca e meca, no Rio, em Belém do Pará, no Recife, onde se bacharelara em Direito. Depois, foi morar de vez no Rio, em 1909, sendo logo nomeado, por influência do tio, Epitácio Pessoa, como Auditor da Marinha. [...] Às vezes vinha, porém, à Paraíba, como emissário político do tio. Era o que vinha fazer agora, desta vez contra a sua vontade. Tratava-se de um acordo, e o Doutor João Pessoa, como Homero Villar e João Dantas, não era homem de acordos [...] (SUASSUNA, 1977, p. 36-37).

Nesse trecho, percebe-se que uma tendência de oposição entre João Pessoa e os políticos do sertão paraibano é evidenciada por Suassuna no sentido de corroborar no desfecho oligárquico posterior em 1930. O sobrinho de Epitácio é caracterizado como alguém que pouco vivenciou a terra natal, uma vez que teve sua formação nas grandes urbes do país, bem distante da Paraíba. Isso fica mais perceptível no curso dos últimos folhetos do romance quando o relato do encontro dos chefes políticos na Onça Malhada fora suspenso e a narrativa avançou para o final da década de 1920 e início de 1930. Nesse novo recorte, enquanto presidente da Paraíba à época, João Pessoa passa a simbolizar uma ameaça em potencial ao poder das famílias até então dominantes nos sertões.

Antes, porém, outro personagem cuja ida ao batizado na Onça Malhada mereceu destaque foi um jovem rapaz de 25 anos chamado João Suarana. O sobrenome fora criado por seus adversários políticos numa alusão à suçarana, a onça vermelha do sertão. Ele acompanhava o coronel José Pereira, chefe político do município de Princesa, à época

¹²⁶Como relatamos no Capítulo I, foi através de Antônio Pessoa que o pai de Ariano, João Suassuna, ingressou no corpo oligárquico epitacista, exercendo diferentes cargos até ser indicado e aceito para a Presidência do Estado em 1924. Talvez por isso mereça uma passagem menos crítica n’*O Rei Degolado* do que os demais membros da família Pessoa.

venancista e aliado da família Pessoa. Vejamos como o “Doutor Joãozinho Suarana” foi apresentado:

Estava começando a despontar como um grande astro no céu do poder, na Paraíba. Tanto assim que o Coronel José Pereira, homem tão importante, já se considerava, naquele tempo, chefiado por ele, por considera-lo como a encarnação e o porta-voz dos anseios sertanejos da Paraíba. [...] Sentia-se nele o mesmo ardor de chama que [...] em João Dantas e João Pessoa, assim como aquele fundamento meio enigmático, perigoso e subterrâneo que existe em todas as personalidades astrosamente assinaladas.

[...]Homem de Catolé do Rocha, Vila situada no Alto Sertão, apesar da importância política que começava a granjear não vinha ali, agora, pensando nos acordos ou desacordos dos Dantas, dos Villar e dos Garcia-Barretos com os Pessoas, seus amigos. Vinha para tentar resolver um problema fundamental em sua vida: o casamento com a mulher que amava. (SUASSUNA, 1977, p. 22-23).

Tais palavras elogiosas não são à toa. Através delas está claro que João Suarana trata-se na verdade de uma metáfora que simboliza João Suassuna. Percebe-se ainda que Ariano preferia ressaltar a ligação do pai com José Pereira e não com os Pessoas, dos quais havia se aproximado primeiramente na vida política. Como ressaltamos no Capítulo I, tal aproximação de João Suassuna com a família Pessoa deu-se através de Antônio Pessoa, irmão de Epitácio que era ligado à agricultura e pecuária no interior da Paraíba. Por outro lado, o próprio contato de Suassuna com José Pereira deu-se no interior do núcleo oligárquico liderado por Epitácio Pessoa. Nele José Pereira integrava a comissão executiva do Partido Republicano da Paraíba (PRP) e poderoso, sua influência transcendia os limites do município de Princesa Isabel.

A teia oligárquica que sustentava o PRP era, portanto diversa abrigando setores urbanos e rurais das elites paraibanas. Por um período considerável Epitácio Pessoa conseguiu mantê-la integrada abarcando os interesses distintos, mas as desavenças, rivalidades e insatisfações não deixaram de aparecer passando a comprometer a “unidade” do poder. Imerso nessa conjuntura João Suassuna tinha casado com a jovem Rita oriunda da família Dantas que controlava a região de Teixeira e já mantinha rivalidade com os Pessoas.

Nota-se que, inicialmente, as relações com a família Pessoa foram oportunas para que Suassuna ocupasse cargos políticos. Todavia, identificado com os núcleos rurais do poder paraibano, ele acabou intensificando sua proximidade com figuras como José Pereira, um coronel. Além disso, quando no contexto das eleições para o legislativo em 1930 em meio ao imbróglio causado pela opção de João Pessoa por preterir o nome de João Suassuna, José Pereira tomou partido deste último na situação. O clímax para a desassociação de Suassuna da

família Pessoa deu-se, sobretudo, nas disputas para a sua sucessão no cargo de presidente do estado ainda em 1928 e se aprofundou ainda mais nas eleições federais de 1930. Em função disso a sua iniciação na vida política ao lado dos Pessoas fora sempre minimizada ou até invisibilizada por seu filho Ariano.

Voltando à narrativa d'*O Rei Degolado*, apesar de seu destino fatídico já ser renunciado, as motivações de João Suarana para ir ao tal encontro na Onça Malhada não são políticas, mas amorosas. Isso ocorre porque Ariano gostava de referir-se à união de seus pais como uma história à lá “Romeu e Julieta dos sertões”, pois suas famílias frequentavam círculos rivais na esfera política. Tudo isso está presente no Folheto IV poeticamente intitulado “O Príncipe João Suaruna e a Princesa do Reino da Solidão”. Isso em função da ligação inicial de João Suassuna com a família Pessoa.

Não obstante, os aspectos (auto)biográficos n'*O Rei Degolado* não se restringem à personagem de João Suarana, pois invadem decisivamente a história do próprio Quaderna confundindo-a com a de Ariano, conforme veremos adiante. Em tom saudosista e elogioso, a apresentação do “Doutor Joãozinho”, o príncipe do sertão, termina identificando-o política e culturalmente às “coisas do sertão”:

Era homem profundamente sedutor numa conversa, como, aliás, todo o Sertão já estava começando a saber, todos sentindo-se identificados com “aquele rapaz tão moço mas já importante, favorito do Coronel Antônio Pessoa que o queria como a um filho, moço com um futuro brilhante abrindo-se diante dele na Política paraibana, e que, no entanto, chegava nas fazendas, vestia-se de Vaqueiro, corria no mato com os outros, laçava touros e novilhas, caçava, ia para o curral tirar leite, tocava viola, cantava *folhetos* e *cantigas*, e passava horas e horas esquecido, ou a ouvir Cantadores, ou a contar histórias que deixavam todo mundo numa espécie de encantação”. (SUASSUNA, 1977, p. 23).

Alguns aspectos, em particular, chamam atenção nesta passagem. Primeiramente o “talento” para a política que João Suarana possuiria despertando a admiração de pessoas poderosas na Paraíba. Por outro lado, ele transitava em universos distintos, pois da mesma forma que capitaneava cargos políticos na alta elite paraibana, também se conectava ao mundo do sertão e seu “povo”. Vaqueiros, currais, caçadas, cantadores, violas e, sobretudo *folhetos* e *cantigas*: eis alguns dos principais elementos armoriais em cena. A obra de Suassuna pode ser entendida como o esforço por “recompôr” ou simplesmente fazer jus aquilo que identificava ser o universo de seu pai e que lhe chegou apenas através dos sussurros insistentes da memória familiar expostos no trecho acima.

Partindo disso, a busca por esse “elo perdido” instaura-se n’*O Rei Degolado* pela convergência estabelecida entre o sertão e o meio rural bem como através da intertextualidade armorial com a cultura ibero-medieval e do recurso (auto)biográfico e historiográfico. Comprometido com sua história pessoal e familiar, Suassuna fez desse romance um espaço de “reclamação” e “contestação” da narrativa histórica oficial acerca desses sujeitos históricos – dentre os quais seu pai – e dos eventos em que estiveram envolvidos.

Por isso a primeira ideia de sangue atrelada ao sertão implica em consanguinidade: “O assassinato do pai, a importância estrutural da família, são recorrências que podem ser apreendidas, principalmente nos romances”. (NOGUEIRA, 2002, p. 62) Elevados à categoria de heróis – ainda que estranhos – seus familiares e amigos experienciaram uma “Troia só¹²⁷” constituída por 1912, 1926 e 1930. Apesar das distâncias temporais entre um e outro evento, o que Suassuna através de Quaderna quis revelar é que toda aquela conjuntura de rivalidades políticas experimentada em 1930 resultava de um processo anterior iniciado com a proclamação da República e em crise já em 1912. Para Suassuna, a ruína era proveniente da oposição entre os mundos urbano e rural, por isso buscou em sua obra atrelar este último ao sertão:

Os valores defendidos por sua família: a cultura popular, o modo de vida sertanejo, a civilização do couro, foram por ele reconstruídos narrativamente de diversas maneiras. No teatro, na imprensa, na prosa ou na poesia, aos poucos, Ariano Suassuna, conseguiu que o seu mundo, construído de acordo com seus valores familiares e também imaginários, fosse aplaudido pelo mesmo mundo urbano que antes tentou, mas não conseguiu, invadir o Território Livre de Princesa. (DIMITROV, 2006, p. 189-190).

N’*O Rei Degolado* o Folheto XI “O rapsodo do sertão” explora essa distinção urbano *versus* rural com ênfase no sertão. Falando sobre o diabo, Quaderna o identifica em todos os lugares, mas adverte que na cidade ele é “um burguês gordo, corrompido e corruptor, que bebe nos fins de semana para esquecer as maldades que cometeu nos outros dias”. Para tanto, traz à tona uma “sutil” diferença: “o Sertão-desértico é do Deus terrível, as cidades são do Diabo gordo”. O sertão é divino e humano: “Deus é parecido com o Sertão. E é por isso que a Saga que ele escreveu – a História dos homens – é tão sangrenta, risadeira, áspera, desumana e desembandeirada”. (SUASSUNA, 1977, p. 66). E retornando ao urbano sentencia sem crivos:

¹²⁷SUASSUNA, 1977, p. 115.

O Demônio das cidades é o pai dos burgueses ricos e dos funcionários públicos de caráter mesquinho, vendidos, subornados e corrompidos, de má-consciência, degradados no mofo das repartições, no inferno promíscuo e equívoco, na vida noturna e dissipada dos salões e das ruas. (SUASSUNA, 1977, p. 67).

Já no Folheto XVI “Os sagrados criminosos”, para reforçar o heroísmo de seus familiares Quaderna toma como exemplo o seu tio-padrinho Sebastião Garcia-Barretto e ao definir seu tipo sublinha o lado ao qual se filiava o mesmo:

Era austero, tinha dignidade, compostura, coragem, devoção aos seus princípios ortodoxamente religiosos, a segurança e a sobriedade de maneiras com que executava seu código de honra, estreito, mas firme. E, por paradoxal que isso possa parecer a Vossa Excelência, era, assim, muito mais aproximado do Povo e do Reino de fraternidade pobre e justiça com que sonho do que os Burgueses ricos e corruptos da cidade. (SUASSUNA, 1977, p. 88).

Portanto, para Quaderna os coronéis sertanejos sintetizados na figura de seu tio-padrinho estavam supostamente do lado do povo. Para ele, quando se ascendeu o fogo da revolução as suas famílias paterna e materna, respectivamente Garcia-Barreto e Quaderna, estavam em plena luta “popular” na *Guerra de Princesa*. Diante disso, relata uma conversa que ouviu entre o pai e o tio-padrinho: “Um deles dizia que o Governo Federal era *morno*, não tomava realmente partido entre João Pessoa e o Sertão” e que “não tomava conhecimento de nada, apesar de todos os fatos graves que estavam acontecendo em Princesa!”. (SUASSUNA, 1977, p. 117). Mais adiante continua a exacerbar a oposição entre João Pessoa e o sertão correspondente ao urbano *versus* rural:

E o fogo queimava o vento com a violência e as chamas de Trinta. Um homem moreno e carrancudo, de fisionomia dura e implacável, chamava-se *O presidente João Pessoa*. Ele morava na Paraíba, derrubara sacrilegamente uma Igreja, e vivia cercado de odiosos Soldados da Polícia vestidos de amarelo, com botinas e pernas pretas. Ouvi então meu Padrinho dizer: — “Sei que o Sertão vai pegar fogo, Justino, e sei que, nesse fogo, talvez eu mesmo acabe, com a destruição de tudo, de tudo que eu amo, de todos os meus! Mas não suporto mais. Resignar-me e contemporizar a esse ponto, seria uma *deserção*, o meu brio não suporta humilhações! Já combinei tudo com o Coronel José Pereira, e vamos para a revolta, porque nós, Sertanejos, já estamos espezinhados demais!” (SUASSUNA, 1977, p. 117).

A narrativa aborda João Pessoa como símbolo do Brasil urbano que avançava sobre as tradições do mundo rural sertanejo ameaçando a sua existência. Este mesmo Brasil urbano,

republicano e laico representado por Pessoa, segundo Quaderna havia derrotado o Arraial de Canudos e não satisfeito agora elegia a pequena e sertaneja cidadela de Princesa como alvo de sua “tirania burguesa”. Para defender seus mortos e as referências deles legadas, Suassuna traceja de heroísmo o mundo rural do sertão pré-1930 ressignificando desde a sua paisagem à sua gente, mas como demonstramos desde o *Romance d’A Pedra do Reino* a construção épica soa mais “aristocrática” com uma elite sertaneja idealizada em primeiro plano, do que “revolucionária” ou “popular”.

3.5 Tons e sobretons armoriais

Para Idelette Santos (1977) *O Rei Degolado* se trata de uma “epopeia” por fazer uso do tema histórico na busca por atingir o mito. No prefácio do romance em questão, a pesquisadora apontou a transição feita por Suassuna do “romance armorial” à “novela romançal”, embora ao longo de sua publicação as duas denominações tenham sido usadas para conceituar a história:

O duplo rótulo permite lembrar que, para o autor, a palavra “romance” conserva seu perfume e seu sentido primitivo, designando a obra escrita em língua popular e vulgar, opondo-se, de tal modo, ao latim, língua dos intelectuais. Mas significa também que Suassuna recusa de antemão as classificações atuais, colocando-se voluntariamente no terreno da novela hispânica, de Dom Quixote e de novelas de cavalaria, formas diversas da epopeia moderna. (SANTOS, 1977, p. xiii).

A inspiração nas “novelas de cavalaria” vai desde a forma estética vinculada no Brasil ao folheto até o estilo da construção narrativa com o enlace das histórias mágicas e repletas de sonho a partir de capítulos curtos. Mais uma vez reitera-se na obra suassuniana o vínculo entre o sertão do Nordeste e a Ibéria Medieval enquanto formuladores de uma “arte popular” entendida como “autêntica”.

Esse diálogo espaço-temporal se efetua em alguns elementos já assinalados no *Romance d’A Pedra do Reino*, todavia os mesmos são exacerbados n’*O Rei Degolado*. Nesse sentido, Evelin Guedes Pereira (2007) fez um estudo sobre o uso e apropriação de valores carolíngios por Suassuna neste último romance. Em sua análise notou, com base na narrativa, que tanto na realidade sertaneja quanto na europeia a ordem social é rígida e mantida por laços entre os grupos sociais. Nesse âmbito, as ideias de fidelidade e honra ocupam um lugar importante correspondendo a valores familiares que norteiam o enredo.

Enquanto valor carolíngio a honra remete à ideia de “fazer justiça com as próprias mãos” como percebemos nas passagens d’*O Rei Degolado*, sobretudo aquelas que avaliam as motivações de João Dantas para assassinar João Pessoa: “com aquele mesmo revolver na mão, tentaria salvar com um tiro de magnicida, seu Sertão amado, arquejante e condenado à morte”. (SUASSUNA, 1977, p. 32). Ou ainda: “o tiro vingador que João Dantas desfechou, em 26 de julho de 1930, contra o Presidente João Pessoa, matando-o e vingando-se das humilhações e perseguições que ele lhe fizera”. (SUASSUNA, 1977, p. 32).

Contra “humilhações” o orgulho também seria um valor que justificaria a tragédia paraibana. Diante disso, Quaderna ressaltava saudosos que “se a desordem da vida assumiu aquele aspecto sangrento e terrível, não me retirou um bem precioso: o orgulho que sinto por ter brotado do sangue que me gerou!”. (SUASSUNA, 1977, p. 85). Mais a frente, ele destacava que a versão construída em torno de seus familiares impôs-lhes os estereótipos de vilania e crime, todavia, ainda assim não era possível considerá-los “criminosos sem grandeza”. Quaderna justificava que a imagem construída que circulava na imprensa da época e que os relacionava ao cangaço e ao retrocesso era apreendida por ele de forma diferente: “Isso fazia, Sr. Corregedor, com que eu visse meu Pai e meu Padrinho como dois dos Doze Pares de França, Roldão e Oliveiros, lutando contra Ferrabrás”¹²⁸. (SUASSUNA, 1977, p. 91).

Pereira (2007) analisa que o cangaceiro recebe roupagem nobiliárquica, pois no entendimento de Suassuna por “ser um homem a cavalo” simbolizaria tanto a “liberdade” quanto a “nobreza”. Logo, o cangaceiro nordestino é ressignificado como “cavaleiro medieval”. Uma conclusão pouco razoável ao equiparar realidades históricas tão distanciadas social e culturalmente. Quanto à legenda de *Carlos Magno e os Doze Pares de França*, sabemos que consiste numa referência presente não apenas n’*O Rei Degolado*, mas também no *Romance d’A Pedra do Reino*. Porém, no primeiro, está a serviço da tragicidade que o enredo busca evidenciar subsidiando um caráter nobre àquela desventura da “aristocracia rural do sertão”. A respeito das semelhanças possíveis entre *O Rei Degolado* e Carlos Magno:

O Rei Degolado dá-nos a entender que será contada a história de um rei que foi degolado no Sertão, o que deveria ser a história do Padrinho de Quaderna. Entretanto além da escrita não passar por esse caminho, trilha um outro, a história do encontro na Fazenda Onça Malhada, o que, após a emboscada, fica em suspensão. Na História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França passa-se exactamente o mesmo: o leitor debruça-se sobre o

¹²⁸Sobre essas imagens construídas em disputa de narrativas na imprensa paraibana, quando da luta oligárquica, rever o tópico *O poder entre a honra e o sacrifício* do capítulo I.

texto à espera de ler uma biografia do Imperador dos Francos e dos seus Paladinos, entretanto o que acontece é uma sucessão de eventos que sequer obedecem a uma ordem cronológica, o que ocorre em ORD; no romance carolíngio, Carlos Magno, praticamente, não aparece em acção, o centro do conflito é nos Pares de França. (PEREIRA, 2007, p.151)

É nesse sentido que se dá a intertextualidade da obra suassuniana com o romanceiro carolíngio de origem ibérica n’*O Rei Degolado*. Mas também há o tratamento nobiliárquico que está presente no uso que Suassuna faz do termo “Dom” para referir-se aos personagens principais da trama. Não obstante, cabe ressaltar como o fez Pereira (2007) que os títulos nobres pertencem única e exclusivamente ao masculino – pelo menos no que diz respeito ao referido romance. Outra característica carolíngia presente é a dimensão religiosa que está associada à esfera mítica e transita entre o sagrado e o profano.

No Sertão de ORD, assim como no universo configuracional carolíngio, não há ainda uma separação entre o poder religioso e o político, por isso a actuação religiosa muitas vezes é um acto político e Quaderna não consegue desvincular-se deste raciocínio, tanto que a sua compreensão da ordem religiosa passa, necessariamente, por esse viés, bem como pelo confronto entre Deus e o Demónio que representam o que há de pior e melhor no mundo espiritual e material, sem, contudo, ser maniqueísta. (PEREIRA, 2007, p.147).

Na verdade a ordem social e política se escamoteia numa idealização de “ordem religiosa”. Mesmo que Deus e o demônio habitem todos os espaços, como vimos antes, há um esforço da parte de Suassuna em associar o diabo ao urbano. Enquanto isso no sertão, no meio rural, apesar de todas as dificuldades impostas àqueles que lá vivem, é regido por um Deus cuja face é dúbia, mas não deixa de ser “divina”. A desgraça existe no sertão por causa da tensão provocada pelo mundo urbano. Em função disso Quaderna ressignifica a paisagem sertaneja convertendo sua “rusticidade” e “feitura” numa beleza estranha e profética:

Quer dizer: eu acho o Sertão bonito exatamente por causa daquilo que os delicados acham feio nele – o nosso Povo mameluco, tapuío-ibérico, e cara de bronze e pedra; o Sol implacável; os nossos estanhos heróis, personagens de uma Legenda obscura e extraviada; as estradas e Caatingas empoeiradas, pedreguentas e espinhosas; as casas fortes quadradas, brancas, achatadas e baixas, meio mouras, de paredes de pedra-e-cal ou de taipa, e de chão de tijolo; a Caatinga espinhosa e selvagem, povoada de répteis envenenados, de aves-de-rapina, escorpiões, marinbondos e piolhos de cobra. (SUASSUNA, 1977, p. 66).

O termo *delicado* é uma menção aos intelectuais da cidade que para Quaderna eram “polidos” e tolhidos pela perspectiva urbana e burguesa. É preciso lembrar que o personagem sintetiza em seu ponto de vista as concepções castanho-armoriais. Estas resultam da mistura de ideias defendidas por seus mestres inspiradores: Samuel – com seus ares de fidalgo português e monarquista da Zona da Mata – e Clemente – com sua vertente comunista e negro-tapuia do sertão. O mundo rural, seja ele dos fidalgos ou dos mestiços, é a base quadernesca para erigir o sertão como um *reino* em contraposição constante ao mundo urbano:

O sertão é bruto, despojado e pobre, mas, para mim, é exatamente isto que faz dele o Reino! É exatamente isso o que me dá coragem para enfrentar o sofrimento e a degradação que me despedaçam e mancham todos os momentos de minha vida – ao ver que a fome, a feiura e a injustiça, ao ter o pressentimento da morte, da tristeza e da insanidade, em mim e nos outros. O que me identificará – pelo Deserto ou pela Morte, não sei! – com essa áspera Terra- pedregosa, crestada pelo Sol do divino, misericordioso e cruel, pela faca da poeira e pelo chicote da ventania e onde galopa, em cavalos magros, pequenos e ágeis, essa estranha legião, faminta e sóbria, de facínoras bronzeados, sujos e maltrapilhos – esses que são os Heróis da minha Epopéia pobre e extraviada. Outros que escrevam sobre a Burguesia rural do açúcar, travestida em “nobreza” pelos títulos comprados do Segundo Império; ou sobre as Cidades povoadas de funcionários públicos mesquinhos, subornados, pequenos até nos crimes e faltas que cometem. (SUASSUNA, 1977, p.65).

Esse universo rústico e estranho é um dos elementos nos quais a estética armorial se inspira, pois através dela se efetua o maravilhamento poético sobre a realidade inóspita e rude. É interessante notar que em algumas passagens d’*O Rei Degolado* sobre esse olhar distinto lançando sobre a paisagem e a cultura do sertão Quaderna parece dar lugar a Suassuna quando suas palavras assumem um tom de resposta àqueles que acusavam seu estilo de “fantasiar a realidade”:

Enganam-se, portanto, aqueles que julgam que eu, ao valorizar esse espírito corajoso, galopeiro, desembandeirado, “de esconjuro e de festa”, do Povo brasileiro, estou apenas tentando criar fantasias ilusórias e anestesiadoras. [...] Eu e minhas Cavalhadas propomos outra coisa [...] Não fechamos os olhos para a insânia, a injustiça, o sofrimento e a morte, coisas que um dia, os historiadores do futuro verão registradas aqui, juntamente, e no mínimo, com as declarações e becos-sem-saída em que andou o Brasil neste triste, epopeico e trágico momento de sua História. Mas achamos que seria uma espécie de covardia lamuriosa ficarmos a nos lamentar por causa disso. Então, acentuando uma cor de estandarte aqui, fazendo reluzir um manto de vidrilhos baratos ali, montando a cavalo acolá, vestindo-nos de Reis com coroas de flandres, ou pintando a cara de alvaiade como os “Velhos” do

pastoril, entre gargalhadas despedaçadas e corajosas, pratos desatinados, estandartes e máscaras de couro, ásperos toques de rabecas, violas, pífanos e tambores, respondemos à mascarada trágica, desordenada e esfarrapada da Vida com outra [...]. (SUASSUNA, 1977, p. 72).

Eis a justificativa não apenas de como se expressa e se aplica o conceito armorial, mas também sobre as razões que motivavam sua existência. Assim, segundo Quaderna/Suassuna o armorial não fantasiaria a realidade, apenas construiria uma maneira criativa e audaz de enfrentá-la ao ressignificá-la. Mais a frente, ele defendeu que esta forma que adota consiste numa procura por tornar “a loucura da vida” algo “epopeicamente belo” e “literariamente aceitável”. Contudo, ouriçado pelas críticas avisa os novos caminhos que pretende percorrer:

Mas, uma vez que, tenho procurado contar tudo de maneira epopeica e risadeira, só fiz foi dar impressão de ser um bufão irresponsável, vou, agora, mudar de tom e revelar algo do que se oculta por trás de meus cavalos, coroas e bandeiras, do meu sonho de Sol e riso despedaçado. Abram seus ouvidos, porque, se o que querem é ouvir sofrimento, se preparem que lá vai! (SUASSUNA, 1977, p. 73).

Abrir o baú das saudades levou-o à mudança de tom porque nele habitavam lembranças consideradas dolorosas. No *Romance d’A Pedra do Reino* a condição nobre e trágica de Quaderna era norteada por sua genealogia ligada aos líderes do *Reino Encantado*, mas n’*O Rei Degolado* essa circunstância é levada a uma dimensão dramática e exacerbadamente mítica com o enfoque num conjunto de fatos da história paraibana nas três primeiras décadas do século XX – incluindo a *Guerra de Princesa*. O destino familiar foi aquilo que inspirou a matéria épica vislumbrada por Quaderna:

Às vezes, errante aqui nas ruas da Vila ou da Cidade da Paraíba, sucede-me passar, inesperadamente, por um outro Sertanejo, pertencente à minha geração, porém herdeiro de outro sangue, de outras lealdades e de outros rancores opostos aos meus. Nesses momentos, sinto, sempre, as duras fisionomias dos meus ancestrais sertanejos: Dom João Ferreira-Quaderna, O Execrável, Dom Manuel Garcia-Barretto, Barão do Cariri, Dom Pedro Antônio Vieira dos Santos; Dom Pedro Alexandre Quaderna; Dom Pedro Sebastião Garcia-Barretto; e outros e outros. (SUASSUNA, 1977, p. 78).

Essas memórias, os eventos e seus antepassados lhes soavam metaforicamente honrosos e grandiosos convergindo, então, para a tessitura da noção do sertão como um *reino*. Numa passagem d’*O Rei Degolado* que recupera o duelo de penicos entre Samuel e Clemente, os mestres de Quaderna, é mencionada a “República Popular do Brasil” proposta por

Clemente, o vencedor, no desfile triunfal de sua vitória. Samuel, derrotado, o questionava sobre aquela estranha novidade política e teve a seguinte justificativa:

— A proclamação da República Popular do Brasil me foi sugerida por um fato que aconteceu aqui na Paraíba; como você sabe, em 1930, o Coronel José Pereira proclamou a independência do município de Princesa, criando uma espécie de Reino, com um governo meio ditatorial, meio monárquico. Princesa, rebelada contra o Estado da Paraíba. Manteve-se independente, com hino, constituição, bandeira, jornal e tudo! Pois, assim, como José Pereira dominava uma parte do território brasileiro e aí instalou o seu *Reino*, eu também domino atualmente uma parte e vou instalar, nela, minha República Popular do Brasil, desmembrada e independente da outra, a reacionária!

— E que parte do território nacional é essa que você domina?

— O prédio e o terreno da minha casa!

[...] Como você vê, Samuel, resolvi tomar o exemplo do Coronel José Pereira! Não aceitando eu, no Brasil, as injustiças feudais e burguesas do regime político reacionário e medieval que nos domina, resolvi proclamar hoje, no meu terreno e na *minha* casa a República Popular do Brasil! (SUASSUNA, 1977, p.52).

A “perspicácia” de Clemente gerou inveja em Samuel e Quaderna, de modo que eles se questionavam sobre como não tinham tido antes aquela ideia de fundar em suas próprias casas: “*Reinos e territórios livres*, realizando nossos sonhos, como tinham feito, em 1930 o Coronel José Pereira e, agora, aqui em Taperoá, o Professor Clemente!” (SUASSUNA, 1977, p.56). Portanto, o gesto de José Pereira em fundar o *Território Livre de Princesa* desafiando o governo da Paraíba servia, no plano metafórico, à ideia do sertão como *reino*, pois encorajava uma nova perspectiva sobre o mesmo.

Ocorrida na Paraíba em 1930, a *Guerra de Princesa* é um dos eventos subterrâneos que, levantado debaixo do tapete de poeira dos sertões, revela a perspectiva sofrida e dolorida de Quaderna diante do mundo e da vida. Na esfera épica aquele conflito era parte fundamental da grande “Guerra do Reino do Sertão” que ele menciona n’*O Rei Degolado*. Nesse contexto, Quaderna elegeu algumas palavras que para ele considera sagradas e fundamentais à compreensão daqueles fatos e seus desdobramentos em sua vida. “Trinta” e “Princesa” são algumas delas:

— Quem, portanto, me entenderia se eu falasse Sr. Corregedor? Talvez somente aqueles que ao ouvir a palavra “Trinta” sabem que “trinta” não é somente um número; 30, é o nome de uma Revolução; o nome de um ano glorioso, sangrento e terrível; um tempo no qual nós, Sertanejos, não podemos pensar sem ouvir de novo o estralejar das balas nos tiroteios, sem sentir de novo o gosto de sangue do ódio e do sofrimento, assim como o

terror das fugas noturnas e dos cercos implacáveis. Aqueles que ouvem o nome “Princesa” e evocam, mesmo sem querer, tanto uma Mulher coroadada, como – e ais ainda! – a épica Cidade sertaneja, encravada no alto de um Serra áspera e pedregosa, Reino onde o Coronel José Pereira, aliado a minha família, resistiu, vitorioso, a um cerco de oito meses, naquele mesmo ano de 30. (SUASSUNA, 1977, p. 80-81).

É interessante notar como estas palavras se conectam a perspectiva épica que opera através de Quaderna sobre as experiências históricas do sertão delimitando-o como um *reino*. Por conseguinte, o personagem-narrador define os líderes de Princesa como alguns dos “heróis” que compunham a sua desejada epopeia “pobre” e “extraviada”:

Todo menino, Sr. Corregedor, cria para si mesmo seus Príncipes e Princesas, deuses e demônios, heróis e Cavaleiros, Anjos puros e terríveis, numes tutelares que se tornam modelos de suas vidas. No meu caso, foram *os mortos de minha família e as terríveis Divindades tapuío-sertanejas*; [...] Eu tive a sorte – ou a desgraça, ou a sina, não sei! – de *ter os meus heróis em casa*, como brasas ardentes colocadas desde muito antes de meu nascimento sobre a minha cabeça, asas de fogo e de navalha a me chamarem para o alto. (SUASSUNA, 1977, p. 86). [Grifos nossos]

Curiosamente seus heróis ocupam o mesmo espaço-tempo dos de Ariano e suas marcas estavam não só no sangue, mas numa série de lembranças acumuladas e compartilhadas pela memória familiar. Em 1976 durante entrevista ao *Correio Brasiliense*, Suassuna destacava: “toda criança tem um herói. O meu, foi meu pai”.¹²⁹ Nesse sentido, Eguimar Vogado (2008) verifica que um “mito familiar” urde a narrativa do romance suassuniano, uma vez que tanto o narrador quanto o escritor erguem através de suas visões de mundo um castelo para seus antepassados buscando enaltecê-los através da obra que almejam construir e das histórias que nela pretendem contar ou contam.

Especificamente no caso d’*O Rei Degolado* a circunstância biográfica é determinante para o caminho tomado pela narrativa. O espectro da morte nos folhetos iniciais, a teia histórica convertida em cenário mítico e as memórias da infância norteiam a narrativa. Na trama histórica oligárquica que serve de matéria mítica para Suassuna, a figura paterna adentra no cenário memorial dos lajedos sertanejos e se transforma em personagem, num dos elementos fundamentais da cena.

“De repente”, Justino Quaderna entra em evidência através das memórias do seu filho que viaja ao subterrâneo de si através da sua história familiar com o objetivo de revelar o lado sofrido e irreparável da vida no sertão ressaltando que a sensação de orfandade fora um

¹²⁹ SUASSUNA, Ariano. *Correio Brasiliense*, 18 de julho de 1976, (p. 06).

legado daquela terrível conjuntura história dos anos 1930. Em função disso, o antes intrépido narrador-personagem parece não conseguir escapar à atmosfera saudosa e dolorosa que a lembrança paterna lhe causa, algo que não estava tão em evidência – pelo menos não incisivamente – no primeiro volume da trilogia suassuniana, o *Romance d’A Pedra do Reino*.

N’*O Rei Degolado*, as trajetórias de João Suassuna e Justino Quaderna são embaralhadas pela narrativa em várias passagens, como por exemplo, nesta abaixo que relata o momento de perseguição sofrido por sua família logo após a morte de João Pessoa:

Foi o momento em que tudo que tudo que vinha se preparando desde 1912 se crispou, estalou e esse incendiou em nossa vida. Aquelas estranhas palavras que queimavam o vento assassino de Trinta cercaram nossa casa, com gritos, ameaças e cânticos cheios de ódio: João Dantas tinha matado João Pessoa, longe, no Recife, e aquela multidão queria se vingar disso matando minha Mãe, Tia Filipa e os “cachorros de Pedro Justino Quaderna”. (SUASSUNA, 1977, p. 121).

Além disso, a morte de Justino Quaderna é repleta de referências à de João Suassuna. Ambos foram hostilizados pelos jornais da época e assassinados por homens com o mesmo nome: Miguel. Além disso, antecederam as mortes – voluntárias ou não! – de João Dantas, no caso de João Suassuna, e de Sebastião Garcia-Barretto, em relação a Justino Quaderna. Por fim, enquanto o pai de Ariano foi alvejado na Rua do *Riachuelo* no centro do Rio de Janeiro, o pai de Quaderna foi morto nas imediações de Taperoá, mais precisamente no fictício *Riacho do Elo* localizado no encontro dos rios Taperoá e Acauhan – este último numa referência à fazenda que os Suassunas possuíam no município de Souza.

O pai de Quaderna foi, então, resgatado narrativamente para endossar o sentimento de saudade e de gredo que norteiam não só o personagem, mas principalmente o próprio Suassuna. Nesse território invadido de lembranças e marcas indeléveis, tal qual João Suassuna na luta oligárquica, Justino Quaderna atuou como “coadjuvante” numa história de desavenças e vinganças. No entanto, ao final do conflito a conta é paga por todos: protagonistas, coadjuvantes e figurantes – ou pelo menos é isso que o texto busca evidenciar.

Como suportar essa “tragédia” política e – principalmente – familiar? Como construir e compartilhar uma versão sobre ela? Como encará-la considerando o caráter de perda que ela representa? N’*O Auto da Compadecida* Suassuna definiu a morte como um “mal irremediável”, mas em seus romances ela possui uma roupagem mítica e sob a forma de onça e mulher se chama *Caetana*. Assim como o sertão, a cultura popular e o seu pai, Ariano

também revestiu poeticamente a morte na tentativa – inútil – de enfrentá-la e para isso utilizou mais uma vez a armorialidade como recurso.

3.6 O enigma poético da morte

Conforme demonstramos no capítulo anterior, o *Romance d'A Pedra do Reino* representa no plano da obra suassuniana o espaço de experimentação tanto da estética quanto do conceito armorial. Tal perspectiva esteve a serviço de um projeto literário cujo mote consistia em homenagear o pai de Ariano, João Suassuna, através da escolha e da supervalorização de um contexto histórico, social e cultural do Brasil pré-1930. Nesse sentido, a armorialidade efetuou-se sobre a região Nordeste, especificamente o sertão, seus sujeitos e sua cultura que revestidos de tons ibero-medievais e barrocos resultavam, portanto numa espécie de “reino castanho” – porém ainda aristocrático sob a lembrança saudosa de conjunturas como o coronelismo.

Na trama tudo parece harmônico, sendo este o objetivo do efeito de “maravilhamento” poético que se busca alcançar e produzir na chamada “arte armorial”. O sertão como “reino encantado” resulta dessa intenção poética inspirada nos folhetos de literatura de cordel, nas novelas de cavalaria e noutras matérias heroicas, épicas e epeicas. No *Romance d'A Pedra do Reino* as referências do teatro e da poesia são elementos norteadores nessa demanda, tanto que, desde a sua publicação em diversas oportunidades, seja nas aulas-espetáculos ou nas entrevistas concedidas, Ariano Suassuna sempre salientou como sendo parte fundamental de concepção o folheto XLIV intitulado *A Visagem da Moça Caetana*:

n'*APedra do Reino* existe também uma dimensão poética. Se vocês repararem, tem uma passagem, no “Folheto XLIV”, que é um poema em prosa que, a meu ver, é o núcleo do romance [...] De certa maneira, esse não é apenas o núcleo do livro, é a poética de toda a minha obra. (SUASSUNA, 2000, p.31).

O folheto em questão narra as horas que antecederam a apresentação de Quaderna ao Juiz-Corregedor para prestar seu depoimento acerca de seu possível envolvimento na morte de seu tio-padrinho Pedro Sebastião Garcia-Barreto, na estranha cavalgada e no desaparecimento de seu primo Sinésio. Naquele dia, após o almoço ele resolveu aguardar o horário de ir para a cadeia na biblioteca onde adormeceu e teve uma visagem diferente, incandescente, sensual e assustadora. Assim, deparou-se com ninguém menos que a *Moça Caetana*, misto de mulher e onça que simboliza o fenômeno da morte no sertão:

uma moça esquisita, vestida de vermelho. O vestido, porém, era aberto nas costas, num amplo decote que mostrava um dorso felino, de Onça, [...] Em cada um dos seus ombros, pousava um gavião, um negro, outro vermelho, e uma Cobra-coral servia-lhe de colar. Ela me olhava com uma expressão fascinadora e cruel. Mas não disse nada. Encaminhou-se para um pedaço branco e despido da parede, e, sem deixar de me olhar, ergueu a mão, começando a traçar, com o indicador, linhas e linhas horizontais, na parede que ficava por trás dela. À medida que o dedo ia indicando as linhas, a parede se cobria de palavras escritas a fogo. Eu, aterrado, indagava de mim mesmo quem era ela. Mas, no fundo, já sabia: era a terrível Moça Caetana, a cruel Morte sertaneja, que costuma sangrar seus assinalados, com suas unhas, longas e afiadas como garras. (SUASSUNA, 2007, p. 279).

No estranho encontro com Quaderna, *Caetana* riscou na parede da biblioteca “palavras de fogo”, ou seja, algo como “agouro” ou “profecia”. Vimos antes, como sangue e pedra são algumas das palavras que habitam em demasia o texto suassuniano. Elas fundamentam o sentimento de ausência que o próprio escritor carrega e que impede o sonho de edificar-se vitorioso nele diante de uma condição de realidade fatídica:

A Sentença já foi proferida. Saia de casa e cruze a Tabuleiro pedregoso. Só lhe pertence o que por você for decifrado. Beba o Fogo na taça de pedra dos Lajedos. Registre as malhas e o pelo fulvo do Jaguar, o pelo vermelho da Suçuarana, o Cacto com seus frutos estrelados. Anote o Pássaro com sua flecha aurinegra e a Tocha incendiada das macambiras cor de sangue. Salve o que vai perecer: o Efêmero sagrado, as energias desperdiçadas, a luta sem grandeza, o Heroico assassinado em segredo, o que foi marcado de estrelas — tudo aquilo que, depois de salvo e assinalado, será para sempre e exclusivamente seu. Celebre a raça de Reis escusos, com a Coroa pingando sangue; o Cavaleiro em sua Busca errante, a Dama com as mãos ocultas, os Anjos com sua espada, e o Sol malhado do Divino com seu Gavião de ouro. Entre o Sol e os cardos, entre a pedra e a Estrela, você caminha no Inconcebível. Por isso, mesmo sem decifrá-lo, tem que cantar o enigma da Fronteira, a estranha região onde o sangue se queima aos olhos de fogo da Onça-Malhada do Divino. Faça isso, sob pena de morte! Mas sabendo, desde já, que é inútil. Quebre as cordas de prata da Viola: a Prisão já foi decretada! Colocaram grossas barras e correntes ferrujosas na Cadeia. Ergueram o Patíbulo com madeira nova e afiaram o gume do Machado. O Estigma permanece. O silêncio queima o veneno das Serpentes, e, no Campo de sono ensanguentado, arde em brasa o Sonho perdido, tentando em vão reedificar seus Dias, para sempre destroçados. (SUASSUNA, 2007, p. 279).

Nota-se representado nas referidas palavras algo semelhante a uma “poética da morte”. Não obstante, trechos como “celebre a raça de Reis escusos”, “tem que cantar o enigma da Fronteira”, “a estranha região onde o sangue se queima aos olhos de fogo da Onça-Malhada do Divino”, “o estigma permanece” e “no Campo de sono ensanguentado, arde em brasa o Sonho perdido, tentando em vão reedificar seus Dias, para sempre destroçados” refletem a

visão trágica que permeia a vida e o destino não somente de Quaderna, mas do próprio Ariano. Para Suassuna, a passagem acima é algo como a chave de um enigma – aquele que aproxima a estranheza do maravilhamento – que o seu romance pretende decifrar.

Para ele até mesmo os fatos mais irreversíveis como a morte mereceriam uma espécie de “salvação estética”, por isso em sua obra ela é estranha, porém bela. Nesse sentido, a *Moça Caetana* nada mais seria para ele do que “um jeito de aceitar a morte – se ela viesse em forma de mulher” (SUASSUNA, 2000, p.41). Essa beleza sintetizada pela fusão de onça com mulher é fundamentada pelo mito e exercida pelo erotismo. Fica claro que *Caetana* é um tipo de morte que se efetua de uma maneira singular e num espaço específico: o sertão. Como onça nos lajedos sertanejos ela fareja a desgraça e com seu olhar panóptico acompanha os passos de todos pela caatinga aguardando o momento exato de atacar e destroçar vidas inocentes ou não, atraindo-as pela sua forma e pelo seu gesto irresistível de mulher.

Entra em cena, então, o recurso armorial. Ele atua sobre a morte expressando-se nela como uma imagem antropozoomórfica que resulta da mistura de vários animais originários da caatinga e quando surge na forma de mulher é com a função de agourar alguma previsão, anunciar malfazeja tragédia tal como ocorreu no encontro com Quaderna relatado anteriormente. A morte surge, portanto como um acontecimento que, ao ser ressignificado pelo mito, adquire poeticidade ainda que esta soe estranha. Nesse sentido, numa dimensão estética à *Caetana* é conferido o *status* de “morte armorial sertaneja”.

Impiedosa, esta morte em sua forma mítica percorre a caatinga fazendo de seus rastros profecias do ritual maligno que comanda. No *Romance d’A Pedra do Reino* a morte não esclarecida de Pedro Sebastião Garcia-Barreto é um mote de mistério, mas o que predomina é, sobretudo, um conteúdo de legado e profecia tal como vimos no relato da *Visagem da Moça Caetana*. A morte torna-se, então, mais relevante em seus efeitos do que propriamente em suas causas. Isso acontece porque da mesma forma que territorializa o espaço como onça, ela espreita as vidas que ali resistem vaticinando seus fins. Para os que restam *Caetana* lega perdas e “existências para sempre destroçadas”.

Para tanto, como suportar não apenas o seu gesto de levar, mas os vazios deixados por ela? Esta se converte numa questão existencial tanto para Quaderna quanto para o próprio Ariano Suassuna. Ambos elegem a literatura como o espaço de combate com e contra a morte imaginando que o texto fundaria e registraria a potência daquelas vidas irrecuperáveis materialmente, porém únicas e inesquecíveis. Foi no rastro das lembranças dessas existências que Suassuna considerava épicas que ele escreveu *O Rei Degolado*.

3.7 A morte armorial sertaneja

“Ao sol da Onça Caetana” não é o subtítulo d’*O Rei degolado* por acaso. Nesse romance tal animal é o fio que conduz a narrativa comandando seus acontecimentos e vaticinando o destino trágico dos personagens. No prefácio da obra Idellete Santos (1977) explica que a leitura dos romances suassunianos deve exercer-se a partir de dois horizontes norteadores: o pai e a morte. Acrescentaríamos também o sertão, visto que, ao longo de toda a sua vida Ariano esforçou-se por identifica-lo ao pai, à família e a si mesmo. Em virtude disso, quando abordou os conflitos de 1930 e as mortes por eles provocadas, Suassuna buscava adjetivá-las enquanto sertanejas e que sob a forma de onça espreitam o homem na vertigem da caatinga:

A Morte, A Moça Caetana, mulher jovem, bela, cruel e impiedosa, observadora implacável dos homens, misto de mulher e felino, cobra e Gavião, ilustra a dureza e implacabilidade da representação divina no Sertão, Divindade primitiva ou Iavé do Antigo Testamento, Deus que pune ou transfigura os seus Profetas e não Deus de amor e perdão. [...] A Onça está presente em toda parte: na morte, na glória, na vida e no sangue dos Quadernas. Em Suassuna, a simbólica da Onça é ligada à do Leopardo e da Pantera na heráldica medieval e europeia. (SANTOS, 1977, xiv-xvix).

Revestindo-a de heráldica, Suassuna fez da onça “o animal mitológico mais importante, identificado com a morte violenta, que, no sertão, é chamada de Caetana”. (NOGUEIRA, 2002, p.36). No Folheto I, “A visagem do profeta”, Quaderna narra a visagem da “morte divina e diabólica, da sertaneja e tapuia Moça Caetana” que o profeta Nazário Moura teve. (SUASSUNA, 1977, p. 05-06). O gesto da morte é obsceno e sensual:

Naquele dia, a Morte Caetana, numa de suas inumeráveis metamorfoses, estava voando, sob a forma de Onça sagrada, vermelha e alada, por sobre o Reino do Sertão.

De madrugada, e ainda sob o crescente noturno que lhe serve de insígnia, a fumaça sertaneja e pedregosa onde mora, ela acorda nua, sob forma humana de fêmea. Ainda deitada, estirara os braços, num espreguiçamento. Depois alongara a vista sob o próprio corpo perfeito, com os dois belos peitos opulentos, de bicos vermelhos [...]

O corpo da Moça Caetana é moreno, pois ela é uma divindade Cariri. Seus peitos, porém são alvos, de auréolas apenas rosadas, mas com os bicos bem vermelhos, mais do que os de qualquer outra mulher do mundo. É que, quando ela, sob forma de fêmea, escolhe um homem para matar, aparece a ele entre delírios e prodígios e exhibe-lhe agressivamente seus peitos. O homem, fascinado, beija-os, e, ao mesmo tempo em que os morde, é picado

pela cobra coral que serve de colar à Moça Caetana. É então que o homem é fulminado nos entremeços obscenos da morte. Caetana bebe-lhe o sangue, e é o sangue dos assassinados que alimenta seus peitos, tornando-os belos, opulentos, rosados e de bicos vermelhos daquela maneira. (SUASSUNA, 1977, p. 06).

O corpo feminino é a metáfora da atração que causa a abordagem sedutora que, mais tarde, golpeará a presa: o homem atraído. A *Moça Caetana* é um corpo-objeto feminino que acalenta o último desejo masculino e ao mesmo tempo o condena levando-o ao próprio fim. Bela num corpo feminino, a morte é perversa e cruel com os piolhos que vivem perdidos em seu pelo de Bicho Mundo. Retornando à forma de onça malhado-vermelha, Caetana chega a uma nova composição adornada por outros animais:

A cobra-coral cujo nome é *Vermera*, que lhe serve de colar e nunca larga seu pescoço, enroscava-se ali, ferindo o ar de vez em quando com sua língua bipartida. Enquanto isso, as três aves-rapina da Morte pousavam sobre ela e, cravando-lhe as garras, começaram a penetrar no seu corpo – na sua pele, na sua carne, no seu sangue, nos seus ossos – primeiro as garras, depois os pés, as pernas, até que os próprios corpos das cinco passassem a ser um corpo só, com suas asas e cinco cabeças, a da Onça, a da Cobra e as três das Aves-de-rapina. (SUASSUNA, 1977, p.08).

Após essa transmutação e seu repouso escondida numa furna, “a Onça Vermelha e alada da morte apareceu na saída, ao mesmo tempo em que o Sol sagrado, nascendo, começava a iluminar o Sertão”. (SUASSUNA, 1977, p. 08). Dalí em diante, a fera agourenta alçou voo e sobrevoou o sertão do Nordeste perpassando os lugares de todas as famílias envolvidas na tragédia anunciada e com “os olhos de divindade sertaneja” alcançava qualquer um por mais longe que estivesse. Passeou pelos lugares correspondentes às famílias que tiveram seus destinos tragicamente assinalados, tais como, Teixeira e Desterro, terra dos Dantas e Villar; Princesa do Coronel José Pereira; Catolé do Rocha dos Maias e *Suaranas*; Umbuzeiro, terra dos Pessoa; além de Cadeia onde João Dantas foi preso em Recife e o Palácio do Governo na Cidade da Paraíba¹³⁰.

Como vimos antes, estes são os espaços e os personagens que compõe a epopeia de Quaderna e aos quais a *Onça Caetana* impeliu à tragédia, à chacina, ao sangue. Pela sua cor avermelhada, parda e malhada, a fera se misturava à paisagem pedregosa da caatinga disfarçando-se entre os lajedos do sertão enquanto acompanhava em tom de agouro os passos

¹³⁰Desde 1930 denominada João Pessoa.

das *sete famílias perigosas*¹³¹ rumo ao batizado de Sinésio na fazenda Onça Malhada. Do alto dos lajedos, Caetana exercia um olhar expectador e controlador quiçá *panóptico*, vigiando e arquitetando punições. (FOUCAULT, 2010). Ela farejava muito sangue de 1912 a 1930, principalmente com a ascensão política de Eptácio Pessoa que levaria a Paraíba à deflagração de um movimento de dimensões nacionais.

A visagem do profeta Nazário finalmente termina e com ela, no céu, um sol enigmático, o sol da “Morte Caetana” também se despede: “De repente, esse estranho, amarelo, cruel e violento Sol da morte desaparece, dando lugar ao sol de todo dia: era que a Onça Caetana tinha descido da pedra”. (SUASSUNA, 1977, p. 42). Em tempos de morte no sertão o sol ficava diferente, pois seria o “sol de Caetana” que se imporia sobre a paisagem cegando os transeuntes, inebriando-os, como no relato do trajeto da família Villar rumo à fazenda Onça Malhada:

A paisagem sertaneja, cortante, feroz e enceguecedora, transmitia, ali a eles alguma mensagem terrível e implacável, moldada pelo fogo, na pedra, há muitos anos, cheia de terrores secretos e segredos terríficos, de palavras cifradas que reluziam nas incrustações de quartzo e malacacheta, disseminadas no granito. O Sol batia nelas, fazendo do real uma miragem, baralhando as formas no ar seco e claro demais – um ar no qual qualquer fagulha desencadearia o incêndio entre aqueles homens que, através das dissensões políticas, brincavam, cegos, com o fogo de Deus. Era um Sol sufocante, ofuscador como uma divindade sinistra – o Sol ensinador da morte. (SUASSUNA, 1977, p. 17).

Este sol da Onça Caetana é, pois, uma condição de possibilidade da (re)produção de visagens sertanejas. Sol e onça se complementam no desenho das desgraças que norteiam a epopeia empoeirada de Quaderna. Desse modo, como representação armorial da morte sertaneja, Caetana consistia numa “Divindade tapuia-sertaneja” que jovem combinava beleza e crueldade testemunhando e participando da origem humana nos sertões:

No começo imemorial dos tempos, vira as plantas e os animais sertanejos surgirem, pela primeira vez no mundo deserto, do barro úmido, quando as Divindades cariris se ajuntavam carnalmente entre si e pingos de sangue dos deuses-machos e das fêmeas caíam do céu e do Sol no chão, e geravam, assim, da terra, os rebanhos de todos os bichos que ainda existem. Era, quase sempre, no tempo da chuva, que tais coisas aconteciam. Depois, mesmo nos meses de estio, com o Sol abrasador queimando o Sertão velho, vira os deuses machos e fêmeas deixando-se atrair sexualmente por esses animais, descendentes seus. [...] Assim, como resultado desses incestos e

¹³¹São elas: Villar, Garcia-Barreto, Dantas, Quaternas, *Suaranas*, Pereiras e Pessoas. (SUASSUNA, 1977, p. 15).

metamorfoses, surgiram os primeiros homens e mulheres, os Tapuios e Tapuais-Cariris, antepassados dos nossos índios de cara de pedra, dos astecas, maias, incas e toltecas, e, portanto, geradores primeiros de toda a Raça humana. (SUASSUNA, 1977, p.11).

Mas Caetana se apossa também do sangue dos homens e mulheres que ali nascem e é por isso que “todos os homens, e todos os filhos e filhas dos homens, são também filhos da morte, nenhum deles escapando a suas garras maternas e cruéis.” (SUASSUNA, 1977, p.11). Nesse sentido, conforme observou Marcos Paulo T. Pereira (2015, p. 05), “Suassuna busca tecer um mito de criação como matéria literária, uma cosmogonia cariri na qual a figura da Onça Caetana é participe e testemunha da raça de semideuses do sertão.” Por conseguinte, a narrativa aponta para uma Onça Castanha “inicial” que está por baixo da “raça brasileira” e da América Latina espalhando algumas vezes sobre seus povos as “flechas do tempo mortífero; ou as do Acaso; ou as da doença e da peste; ou as do desespero que leva ao suicídio; ou as do assassinato, da chacina e da guerra.” (SUASSUNA, 1977, p.11).

Nessa perspectiva armorial-castanha defendida por Suassuna, Maria Thereza Moraes (2000, p. 158) salienta o sertão como espaço que representaria a “autenticidade” da cultura brasileira. Sendo assim, o escritor “afere um sentido messiânico à raça sertaneja e é nessa geografia simbolizada como emblema da genuinidade nacional que se estabelece as referências da construção estética armorial”. Isso se dá porque o sertão:

Fornece, sobretudo, um universo simbólico de pesquisa e criação, pois o escritor paraibano acredita que nessa região há a fusão de todos os mitos que habitaram e deram força de expressão à cultura brasileira. Os mitos permeiam a região que causa impacto aos olhares de quem os tenta traduzir na multiplicidade de seus contrastes. [...] Permeado de ambiguidades, o sertão é o espaço em que o escritor paraibano encontra a beleza, ainda não totalmente revelada, da nacionalidade brasileira. (MORAES, 2000, p.159).

Ainda explorando o conjunto de mitos relacionados à onça, façamos um breve retorno ao *Romance d’A Pedra do Reino*. No Folheto LXXI “O Caso do Jaguar Sarnento”, Quaderna contou sobre uma visagem que teve da onça confundida pelas pedras da caatinga. Em diálogo com o Juiz Corregedor, o bibliotecário aproveita para explicá-lo em tom de parábola a história do “Bicho Homem” e do “Bicho Mundo” elucidando um pouco acerca do papel da onça na visão divina que segundo ele se partilhava no sertão:

— Tia Filipa me contou, várias vezes! Dizem que, no começo, quando Deus tinha acabado de fazê-lo, o Bicho Homem vinha por uma estrada, quando encontrou o Bicho Mundo e atreveu-se a enfrentá-lo. No meio do combate

foi que ele percebeu que, de fato, o Bicho era fêmea, o que tornava a luta perigosa e desigual para o Homem. Mas era tarde! Com os poderes de encantação fêmea que tinha, a Bicha envolveu o Homem, encantou-o, diminuiu ele de tamanho até transformá-lo num homem e então, quando ele estava do tamanho de um piolho em relação a ela, soltou-o entre seus pelos, para ele viver ali agarrado, como um carrapato. É por isso que todos nós, agora, vivemos assim, agarrados, chupando o sangue do mundo e errando por entre seus pelos. (SUASSUNA, 2007, p. 537).

A pequenez do Bicho Homem se deu através de sua derrota para o Bicho Mundo personificado como fêmea e onça. Ousaríamos identificar certa aproximação – dadas as especificidades, obviamente – desse relato com o Livro de Gênesis do Antigo Testamento. Afinal a perda do Éden se deu pelo envolvimento de Adão – para usar as palavras de Quaderna/Suassuna – *com os poderes de encantação fêmea de Eva*. No contexto do divino a onça a partir de seus poderes de fêmea condicionou o homem ao destino cruel de vagar neste mundo quase no tom de pecado original que visualizamos no relato bíblico. A fórmula mulher-onça – entidade malfazeja – não cansa de fazer vítimas porque antes, no princípio do mundo, sua vitória diante dos homens os legou nada menos que a condenação à morte que ela prazerosamente revela e executa.

Portanto, convertida na divindade *Caetana*, a Onça Castanha inicial assumia um caráter imagético de *revelação* da morte. Passeando pela empoeirada Paraíba, “fêmea, nódulo sangrento, espinhoso e pedreguento do Nordeste residia o coração do Brasil”, a *Moça Caetana* descortinava não só as origens castanhas da raça brasileira, mas o seu apocalipse político. Nesse sentido, ela foi um recurso estético utilizado por Suassuna para tornar heroica e grandiosa a sua perda mais irreparável: o seu pai assassinado no mortífero ano de 1930.

3.8 Do épico ao memorial?

Caetana funciona como uma figura alegórica para a morte que nem por isso deixa de ter uma dimensão sôfrega em *O Rei Degolado*. Apesar do suposto heroísmo, a morte envolve sempre uma perda, uma carga, uma dor nas vidas de quem fica, de modo que a narrativa não consegue resistir a esses sentidos. A invasão deles é percebida através das lembranças de momentos partilhados entre Quaderna e seus entes queridos antes de suas partidas. Dessa forma, abre-se dentro do tecido narrativo – inicialmente idealizado para ser *mítico* – uma fenda repleta de memórias pessoais, familiares e íntimas. Nesse momento, perdemos de vista Quaderna e nos deparamos com a preponderância de um Ariano *autobiografado*.

É verdade que já salientamos esse enlace Quaderna/Suassuna anteriormente, sobretudo no que diz respeito à elevação da figura paterna na narrativa d'*O Rei Degolado*. Na primeira parte da trilogia, *Romance d'A Pedra do Reino*, Quaderna não parecia tão marcado pela morte do pai, aliás, o enigmático caso da degola de seu tio-padrinho é que estava em primeiro plano. O que conhecíamos sobre a biografia do protagonista remetia apenas à sina de crime e fanatismo associada aos seus ancestrais do *Reino Encantado*, os Ferreira-Quaderna. Porém essa “má fama” era convertida em metáfora nobiliárquica e matéria literária para que ele, Quaderna, se tornasse finalmente o “gênio da raça brasileira”.

N'*O Rei Degolado*, a realização desse sonho quadernesco requer que ele continue contando a sua própria versão dos fatos da “Guerra do Reino do Sertão”. Destacamos antes que Quaderna recomeçou seu depoimento sob a orientação de informar sobre quem ele era de fato e sua relação pessoal com aqueles acontecimentos. A questão, porém, é que no gesto de falar sobre si, sua história se confunde em demasia com a de seu criador: Ariano Suassuna. Ambos falam de um lugar específico, o dos *vencidos*, cujo tom é amargurado e confessional:

Talvez tudo o que eu diga, tudo o que estou procurando alinhar aqui aos poucos, tenha validade somente para mim mesmo. Talvez tudo isso seja somente uma busca desesperada que eu empreendo sobre a minha identidade, tentando dar algum sentido à sangrenta desordem que, desde minha infância, envolveu e despedaçou minha vida. (SUASSUNA, 1977, p. 85).

Ao que consta n'*O Rei Degolado*, a informação é de que o pai de Quaderna assim como seu tio-padrinho e o pai de Suassuna – metaforizado em *João Suarana* – morreram no mesmo ano, em 1930. Desse modo, chama atenção que à época Quaderna tinha 33 anos de idade, portanto já era adulto. Quem teve a vida despedaçada por perdas durante a infância foi Ariano, pois seu pai foi assassinado quando ele tinha apenas três anos idade. Sobre a última vez em que viu o pai, as biógrafas do escritor Juliana Lins e Adriana Victor (2007, p. 38) apresentam o seguinte relato:

Foi um ano atribulado aquele. Apesar dos três anos de idade, Ariano lembra-se bem: na segunda quinzena de setembro, foi ao Recife com a mãe e o irmão Saulo. E ficou viva em sua lembrança a cena dos três ali, em pé no cais do porto, junto do Marco Zero, no centro da cidade. A mãe tentava mostrar-lhe as mãos do pai, acenando no navio de partida rumo ao Rio de Janeiro, onde teriam início os trabalhos legislativos daquele ano. Ariano, no colo de dona Ritinha, não conseguia avistá-lo no meio daquele mundaréu de gente. Até que finalmente reconheceu o rosto na janela do camarote – João

Suassuna dava adeus à família. Essa foi a última vez que Ariano viu o pai vivo. A imagem o acompanharia por toda a vida.

Igualmente afetado pela figura paterna Quaderna também narrou n’*O Rei Degolado* aquele que teria sido seu último encontro com o pai:

É que ele ia, já, a caminho do seu destino sagratório, para os lados do *Rio*, para o tiro e para a morte: sem que eu soubesse, aquela era a nossa despedida. Ele, que o pressentia, me olhou o seu último olhar, um olhar carregado de profundo amor e carinho impotente, sinal de sofrimento e de marca dobre a terra, a unir duas naturezas ardentes, errantes por entre a violência e a brutalidade do mundo, sem que isso implicasse, como compensação, em nenhuma excelência ou virtude de nossa parte. Sinal que ele conduziria e eu conduzo depois dele, com um troféu de exílio, de extravio, de vergonha e orgulho, num constante, altivo e silencioso apelo à misericórdia, uma vez que a dura Justiça nos condenou para sempre naquele dia. (SUASSUNA, 1977, p. 119). [Grifos nossos].

Ariano traduz nessa passagem de seu romance toda a carga traumática da experiência do adeus paterno. As desavenças insolúveis daqueles tempos inóspitos impeliram o pai à morte marcando para sempre a sua vida e o lugar que ocuparia no mundo: o de exilado da narrativa histórica oficial. Mais do que a verossimilhança das memórias, interessa perceber o sentimento aproximado entre escritor e narrador-personagem que norteia suas palavras.

Há diversos outros momentos nesse romance onde a voz autobiográfica orienta a narrativa, como quando Quaderna visita João Dantas na cadeia tal qual Ariano fizera ao lado da mãe; ou quando foge para Natal tal como aconteceu com o escritor e sua família bem como o seu retorno à Paraíba, mais precisamente a Taperoá, enfrentando ao lado de outros familiares as perseguições e ódios difundidos pelas rivalidades políticas. Mas, a epopeia de mágoas e dores continuou e para justificá-la Suassuna disponibilizou ao público leitor a segunda parte d’*O Rei Degolado* com enfoque na origem de Quaderna.

3.9 O Rei Degolado, As infâncias de Quaderna

Afinal, quem era Quaderna? Para responder a esta pergunta lançada já no livro *Ao Sol da Onça Caetana*, Suassuna voltou no tempo e lançou a sua continuação: o livro *As infâncias de Quaderna*. Assim como o primeiro, este também foi publicado em folhetins semanais no *Diário de Pernambuco* entre 1976 e 1977, ou seja, concomitante ao lançamento da edição de *Ao Sol da Onça Caetana* pela José Olympio. Todavia, diferentemente de seu antecessor, *As*

Infâncias não chegaram a ser editadas em livro e permaneceram restritas apenas aos folhetins do jornal pernambucano.

Para esclarecer sobre sua origem, Quaderna recuou a narrativa num tempo preliminar a 1911 e contou ao Corregedor e à Margarida – que exercia a função de escritã – seu rapto por ciganos e a vida ao lado deles, seu retorno para casa, sua mudança para a fazenda da Onça Malhada onde viveria sob a tutela do tio-padrinho dentre outras passagens de sua infância. Em contrapartida, deixou em suspenso o encontro que aconteceria entre os três Joãos na Onça Malhada para o batismo de Sinésio.

Lucimara Andrade (2011) observa que no Folheto XXV “O nascimento do Grifo” o título em destaque para a coletânea ainda é *O Rei Degolado*. Este permanece até o Folheto XLII “A onça Malhada” em agosto de 1976. Ela acrescenta que somente a partir de setembro daquele ano os folhetos passaram a receber o nome de *As Infâncias de Quaderna*. Quanto à perspectiva adotada, Andrade (2011) destaca que enquanto a narrativa de *Ao Sol da Onça Caetana* é mais épica, n’*As Infâncias* prevalece uma vertente mais memorialista.

Segundo Evelin Pereira (2007) Quaderna funciona como uma “máquina do tempo” para Ariano, uma espécie de *alter-ego* que o conduz rumo às memórias de outrora. Para Bráulio Tavares (*on line*) *As Infâncias* constituem numa fonte esclarecedora sobre esse personagem: “Chego mesmo a afirmar que só entendi o Romance da Pedra do Reino (que eu já lera várias vezes) quando li *As Infâncias de Quaderna*, que tapa muitos buracos e esclarece muitos pontos duvidosos do outro livro”.¹³² Além disso, ele ressalta também que:

Nas *Infâncias* ficamos sabendo, p. ex., que Quaderna foi parido na Fortaleza de Santa Catarina, na capital da Parahyba; que foi raptado por ciganos, resgatado pelo cangaceiro Antônio Silvino, e devolvido por este à família dos Garcia-Barreto, seus tios maternos. Temos também uma visão mais completa de um personagem crucial da trama, o fazendeiro e usineiro Antônio Moraes, que no Romance da Pedra do Reino aparece apenas de passagem. Moraes é o grande vilão da obra, representante do capitalismo internacional e da mentalidade predatória urbana, e se contrapõe a Dom Pedro Sebastião Garcia-Barreto, o tio de Quaderna, que encarna as virtudes cavalarianas da nobreza do Sertão.

As informações sobre as origens de Quaderna convergem nas de Ariano. Ambos nasceram na Capital da Paraíba, mas identificavam-se tanto com o sertão a ponto de terem seus nascimentos corriqueiramente atrelados à Taperoá. Também vieram ao mundo no mesmo dia, em 16 de junho, porém num intervalo de trinta anos: Quaderna nasceu em 1897 em meio

¹³²Disponível em: <http://omundocomoelee.blogspot.com/2015/09/as-infancias-de-quaderna.html>.

à *Guerra de Canudos* em 1897 e Ariano em 1927 quando seu pai presidia o Estado da Paraíba.

Um fato curioso relatado n’*As Infâncias* foi o rapto de Quaderna pelo cigano Anacleto e seu grupo nos idos de 1900, ou seja, quando tinha apenas três anos. Ele ficou com os ciganos por volta de sete anos sendo devolvido ao seu tio-padrinho pelo cangaceiro Antônio Silvino depois que este o encontrou perdido/abandonado nas caatingas. Nessa primeira infância de Quaderna prevaleceu, então, uma condição nômade simbolizada no legado de uma “vida de cigania”: “Esquecera-me completamente de que já tivera outra existência, numa casa de “senhor feudal sertanejo”, numa família poderosa, estabilizada, situada dentro de uma vida de ordem – tediosa e severa, mas segura”.¹³³

Esta cigania é uma imagem que representa a desordem do mundo tanto na vida do personagem quanto na do próprio autor, afinal também foi aos três anos de idade que ocorreu um evento de ruptura fundamental no destino de Suassuna: a morte de seu pai. A sensação de perdição, a quebra do elo referencial, a (re)construção traumática do que era a sua vida antes soam metaforizadas nessa vida de cigano que Quaderna não escolheu, mas que lhe foi imposta.

Prosseguindo no relato da história de sua família, Quaderna conta que seu avô Dom Pedro Alexandre Quaderna era casado com a Rainha Dona Bruna e teve com ela dois filhos: Justino – seu pai – e Manuel Lisarb¹³⁴, seu tio. Porém com a sua morte em combate na revolta de Quebra-Quilos¹³⁵, a família fugiu para a Vila de Taperoá onde foi acolhida por Dom Manuel Garcia-Barreto, o Barão do Cariri. Mais tarde Justino acabaria se casando com a filha bastarda do coronel, Maria Sulpícia e dessa união nasceria Quaderna.

Assim como em *Ao Sol da Onça Caetana*, n’*As Infâncias* Quaderna aborda as famílias envolvidas nos fatos diferenciando-as pelos lados da força política que ocupavam e defendiam na Paraíba. Para operar essa distinção fazia uso de elementos nobiliárquicos como instrumentos de armorialização dos personagens fornecendo, assim, tonalidade épica, heroica e grandiosa à trama da qual faziam parte:

¹³³SUASSUNA, Ariano. As infâncias de Quaderna. *Diário de Pernambuco*, 20 de junho de 1976, (p. 05).

¹³⁴Note-se que o nome “Lisarb” é a palavra Brasil escrita de forma inversa.

¹³⁵Quebra-Quilos foi uma revolta de contestação à adoção e imposição pelo governo imperial de um novo modelo de pesos e medidas, o Sistema Métrico Decimal francês. Deflagrada na Paraíba, em 1874, durou até 1875 quando as tropas imperiais finalmente conseguiram sufocá-la. Cabe destacar ainda que, no contexto da época, “Quebra-Quilos” era uma expressão utilizada para se referir aos participantes de outros movimentos de contestação ao governo, seja com relação ao recrutamento militar ou à cobrança de impostos.

[...] de 1912 a 1930, minha família foi levada pelas próprias circunstâncias da vida, a amalgamar num Partido só, os senhores-feudais monarquistas do tempo do Império – chefiados pelos Dantas e pelos Garcia-Barrettos – e o povo sertanejo, amado dos Quadernas! E pode-se dizer que toda a vida política do Brasil nesse tempo também girou em torno dessa luta: de um lado o Partido do campo, dos senhores-feudais, dos Garcia-Barrettos, do Povo sertanejo, dos Dantas e do general Isidoro Dias Lopes – Partido do qual se separaria depois, em 1930, a facção comunista do Capitão Luís Carlos Prestes; e do outro lado, o Partido dos burgueses, dos capitalistas, dos escravocratas da Cana-de-açúcar, dos funcionários públicos, de Epiácio e de João Pessoa.¹³⁶

Como se pode perceber, Suassuna coloca de um mesmo lado os “senhores-feudais monarquistas” sertanejos e o povo do sertão formando o “partido do campo” em contraposição ao “partido dos burgueses” simbolizado uma vez mais na família Pessoa. A dicotomia rural *versus* urbano servia novamente de argumento estético e político. Todavia, a oposição de interesses entre essas famílias que comandavam a Paraíba nas primeiras décadas do século XX não se sustentava nessa suposta rivalidade entre urbano e rural. A composição das oligarquias durante a Primeira República era híbrida mesclando diferentes grupos econômicos oriundos de regiões distintas:

Apesar das mudanças que iam ocorrendo no sistema oligárquico paraibano, a base da estrutura de poder continuava sendo prioritariamente rural – primeiro, oriunda dos fazendeiros da zona açucareira, depois passando ao predomínio dos coronéis da pecuária e principalmente do algodão –, ocorrendo que durante a República Velha havia poucas diferenças do urbano para o rural, uma vez que as cidades paraibanas, em sua maioria, desenvolviam, principalmente, atividades complementares da zona rural, sendo seus dirigentes, em geral, grandes fazendeiros. (DOS ANJOS, 2009, p. 24).

Para Quaderna o marco simbólico para o fim da monarquia havia sido a derrota de Canudos. Desde o *Romance d’A Pedra do Reino* este fato é exacerbado por Suassuna não somente pela característica messiânica, mas porque via nele uma referência monarquista com a qual simpatizava e defendia em plenos anos 1970. Em seu ponto de vista, a Guerra de Canudos teria sido, portanto, um movimento de resistência à República em pleno sertão do Nordeste. Por conseguinte, a história de Quaderna é repleta de referências a esse conflito, desde a participação de seu tio Manuel Lisarb Ferreira-Quaderna ao lado das tropas de Conselheiro até o seu próprio nascimento que ocorrera em 1897.

¹³⁶SUASSUNA, Ariano. As infâncias de Quaderna. *Diário de Pernambuco*, 16 de maio de 1976, (p. 05).

Ariano estabeleceu, portanto, uma ponte temporal e histórica entre as Guerras de Canudos e Princesa. Se na primeira, o povo lutava contra a república e a favor da monarquia, a última teria consistido numa aliança entre o povo sertanejo e aqueles “senhores-feudais monarquistas” contra o esfacelamento de um universo referencial: o mundo rural. A grande questão é que, diferentemente de Canudos, Princesa não foi uma revolta “popular”. Ela teve mais a ver com a luta oligárquica paraibana do que com resistência popular. Anos mais tarde, questionado sobre o tempo em que se afirmava como “monarquista de esquerda” – justamente no período de escritura da trilogia –, Suassuna (2000, p. 40) revisou essa equiparação interpretativa que fez entre Canudos e Princesa:

[...] o lado monárquico tinha a ver [...] também com a figura paterna, meu pai, para mim, foi um rei, certo? Agora, houve uma coisa que me causou a maior angústia. Eu fui levado a um erro histórico de interpretação sobre a monarquia por conta da minha atitude diante da morte do meu pai. Eu era uma criança quando abri os olhos e vi que meu pai tinha sido assassinado. Anos depois, eu pegava os jornais e lia que a Revolução de 1930 tinha sido uma luta do Brasil arcaico, rural, representado pelo lado do meu pai, contra o Brasil moderno, urbano, representado pelo João Pessoa. Ou seja, o lado mau, o lado ruim, contra o lado bom – e meu pai, dentro dessa ideia, era o mal. Para mim então, a invasão de Princesa pela polícia paraibana se transformou na invasão de Canudos pelos republicanos. Aí eu pensei: preciso reagir, tomar a posição contrária: o urbano é que é ruim, e não o rural. Eu não tinha visão suficiente para notar que havia uma diferença que não permitia comparar a guerra de Princesa com a guerra de Canudos. Em Canudos, o Brasil urbano e privilegiado se lançou contra o arraial popular; no caso de Princesa, eram privilegiados da cidade contra privilegiados do campo. Quando percebi isso, entrei em crise. Pensei em abandonar a literatura, pois até então eu estava idealizando não só a causa de meu pai, como a de meu avô. Foi a partir daí que comecei a abandonar qualquer ideia monárquica.

3.10 Um romance para o esquecimento?

A publicação d’*As Infâncias de Quaderna* terminou em junho de 1977 e com ela a continuidade tanto d’*O Rei Degolado* quanto do *Romance d’A Pedra do Reino* e da própria trilogia. Aquele *sonho de escritura* que Suassuna tinha começado ainda na década de 1950 com objetivo de celebrar a memória do pai. Uma vez interrompida a trilogia, o enigma da morte do tio-padrinho de Quaderna permaneceu insolúvel, assim como, não obtivemos mais informações sobre os eventos da “Guerra do Reino do Sertão”.

O Rei Degolado seja em *Ao sol da Onça Caetana* ou d’*As Infâncias* foi um romance inundado de alusões autobiográficas de Suassuna. Em sua narrativa, o antes intrépido narrador

apareceu embebido de saudosismo fazendo do seu novo depoimento ao Corregedor a oportunidade para apresentar e defender fervorosamente a sua própria versão da história:

Eu precisaria de alguém que me ‘ouvisse’, mas que me ouvisse sentindo cada palavra como um tiro ou uma facada. Porque é assim que eu ouço as palavras ligadas a esta história. Cada uma tem seu significado sangrento, no estranho ‘Sertão’ que venho edificando aos poucos, ao som castanho e rouco do meu canto, como um Castelo de pedra erguido a partir do Sertão real. (SUASSUNA, 1977, p. 80).

À época dessa publicação, a professora Livia Santos escreveu para o *Diário de Pernambuco* um texto chamado “O Castelo de Quaderna” no qual apontou que o mergulho nas profundezas infernais da infância era o fator responsável pela mudança de tom do narrador-personagem:

Os depoimentos, iniciados antes, numa quarta-feira de Trevas, alegoria de um Purgatório risível, descem aos Círculos profundos do Inferno da Infância. E o tom, modificado desce a uma profundidade que o Corregedor não consegue entender. Ocorre, então, no Rei, a quase total eclipse da voz do indagador cruel: o “cascabulho” mostra-se fincado noutra registro, o das minúcias terra a terra. E se cala, enquanto Quaderna-homem, em visão lírica de criança e de Poeta, talha o passado, interpreta a ambiguidade dolorosa do presente e anuncia, em solilóquio poeticamente convulsivo, a volta dos Sonhos de redenção pessoal, mediante a Poesia.¹³⁷

Tal como Ariano, Quaderna teve a sua infância marcada tanto por fatos trágicos quanto por experiências que legaram a ele um ponto de vista artístico, cultural e histórico peculiar. Assim como o escritor, o bibliotecário também exaltava a importância de Taperoá com os seus espetáculos populares e circenses com mamulengos, histórias mágicas e vidrantes dos folhetos de cordel, as caçadas, dentre outros. Em entrevista ao jornal *A Folha de São Paulo*, ao ser questionado sobre seu apego à infância respondeu:

Esse pegadinho meu com a infância vem do fato de que ela foi, no meu caso ao mesmo tempo atormentada e maravilhosa. Então, foi um tempo muito violento para os dois extremos. Eu passei por uma infância muito tormentosa com os acontecimentos de 1930, quando meu pai foi assassinado. Agora, ao mesmo tempo, uma infância rural, no meu entender, muito mais feliz e rica do que uma infância urbana, porque você veja, eu tinha as caçadas, que era uma coisa de que eu gostava muito quando era menino.¹³⁸

¹³⁷ SANTOS, Livia Ferreira. O Castelo de Quaderna. *Diário de Pernambuco*, 03 de outubro de 1980, (p. B7).

¹³⁸ SUASSUNA, Ariano. *Folha de São Paulo*, 26 de outubro de 1991.

Profunda, a mistura dessas memórias mexeu com Ariano Suassuna levando-o a não seguir com a escrita d'*O Rei Degolado* e consequentemente pausar o projeto da trilogia. Mas o que tornou este romance uma obra incompleta? A justificativa, com alguma variação numa ou noutra entrevista, foi sempre a mesma: “resolvi parar porque não estava me satisfazendo mais aquela forma.”(SUASSUNA, 1991). Esta “forma” tinha a ver com Quaderna, visto que, Suassuna parecia insatisfeito com ele enquanto narrador e personagem principal da história.

No entanto, resta refletir por que Quaderna tornou-se esse ponto de insatisfação literária para Ariano. A certa altura ele próprio passa a elencar a questão (auto)biográfica n'*O Rei Degolado* como a motivação para abandonar a continuação de seu processo de escritura:

Olhe, eu falei que tinha começado a escrever *A Pedra do Reino*, como uma espécie de substituto inconsciente daquele livro sobre a vida do Presidente Suassuna. Quando fui fazer *O Rei Degolado*, novamente aquele livro sobre meu pai me agarrou pelos cabelos. Se você prestar atenção, vai ver que o Quaderna de lá não é o mesmo d'*A Pedra*. Quem está falando não é Quaderna. É Ariano. Eu perdi aquela ironia dele. Foi um erro de visão de minha parte que foi o motivo principal que me levou a parar. Cheguei a escrever duas partes – e eram cinco –, mas só publiquei em livro a primeira e a segunda saiu apenas em forma de folhetim. (SUASSUNA, 2000, p. 48).

Como se observa acima, Ariano sugere que *O Rei Degolado* instaurou nele uma crise de autoria. Refletindo sobre isso, lembramos algumas questões apontadas por Paul Ricoeur (1997). Ele explicava que a autoria deveria ser pensada como uma ação e que por isso pertencia à problemática da comunicação. Na obra, especialmente a literária, ela aparece na figura de *autor implicado* que nada mais é do que a voz narrativa, aquela que atua como um disfarce do autor real e que conduz ao seu apagamento na escritura. Na passagem acima, fica claro que o incômodo que o livro causou em Suassuna resultou justamente da experiência de deixar de ser esse *autor implicado* para tornar-se um *sujeito biográfico*. Isso ocorre porque na retórica da persuasão é a autoridade do narrador que está em jogo e não a do autor como sujeito real e biográfico.

Essa crise ampliou suas dimensões em Suassuna porque a singularização de uma obra representada na concessão de um *nome próprio* a ela está intimamente relacionada à sua figuração como *autor implicado*. Assim, na medida em que Ariano avançava no texto Quaderna enquanto *autor implicado* ia perdendo o *status* de narrador “digno de confiança” e, por consequência, “quebrava” a coerência supostamente presente na *função-autor*.

Nesse sentido, para Foucault (2009) essa categoria de *função-autor* é o que caracteriza o trânsito e a fabricação dos discursos na sociedade, ou seja, uma ordem de saber-poder.

Refletindo sobre esse apontamento de Foucault, Giorgio Agamben (2007, p. 51), salientou que “a função-autor aparece como processo de subjetivação mediante o qual um indivíduo é identificado e constituído como autor de um certo corpus de textos.” Essa subjetivação não necessariamente tem a ver com um lugar biográfico, mas com a produção do que Paul Ricoeur (1997) chamou de “identidade narrativa”.

Para a história intelectual essa perspectiva é interessante, pois permite a problematização das ordens discursivas bem como o entendimento de que o autor é parte do discurso e não o seu proprietário, ou seja, como sujeito está suscetível à perda do controle da coerência pretendida ou idealizada. Diante disso, o romance d’*O Rei Degolado* apresentou-se para Ariano como uma parte de seu “corpus textual” que ameaçava sua condição de autoria. Mas por que isso aconteceu? Diana Klinger (2016) inspirada nos apontamentos de Philippe Lejeune em *O Pacto autobiográfico* propõe a ideia de “pacto ficcional”:

É precisamente essa transgressão do “pacto ficcional”, em textos que, no entanto, continuam sendo ficções, o que os torna tão instigantes: sendo ao mesmo tempo ficcionais e (auto)referenciais, estes romances problematizam a ideia de referência e assim incitam a abandonar os rígidos binarismos entre “fato” e “ficção”. (KLINGER, 2016, p.11).

O enfoque de Klinger (2016) é na diluição das fronteiras entre o ficcional e o não-ficcional nos escritores *pós-modernos*. Neles a relação dialógica com a subjetividade e sua incursão em textos a partir de (auto)referências diversas é performática, é uma *escrita de si* que se desnuda numa escrita do outro. É a *autoficção*, o retorno do autor não como sujeito empírico, mas como alguém que não desaparece, que enfrenta a leitura, se coloca diante dela e se constrói a partir da mesma.

Porém, no caso de Ariano Suassuna a quebra do “pacto ficcional” n’*O Rei Degolado* não foi vista de modo positivo, pois a partir dela ele havia perdido de vista a *função-autor* no sentido de legitimar aquele discurso, de validá-lo intelectual e politicamente porque o “deslize” autobiográfico tomou a frente em sua literatura. Isso nos leva a refletir se literatura permite a nudez do autor... E até que ponto essa nudez é permitida pelo próprio autor. Tal nudez como traço biográfico é a invasão do “mundo prefigurado” no “mundo do texto”? Não há como precisar que é o ser total que está ali na autobiografia ou no romance autobiográfico, pois quem está ali é sempre um ser parcial e intencional. A unidade seja para o sujeito ou para autor é ilusória.

Por ter se constituído como espaço literário de desnudamento da autoria suassuniana *O Rei Degolado* ficou marcado como um livro inacabado que corroborou no rompimento do grande projeto de Ariano: a trilogia de *Quaderna*, *O Decifrador*, ou seja, o seu *sonho de escritura*. Mais do que uma obra mítica, memorialista, lacunar, autobiográfica, *O Rei Degolado* é, em grande medida, uma parte ainda pouco explorada pelos estudiosos da obra suassuniana. Apesar de “restaurar a tradição dos folhetins” este livro não teve o mesmo alcance que o seu antecessor, o *Romance d’A Pedra do Reino*, de modo que podemos concluir que ele ocupa um lugar de marginalidade, de silêncio e até mesmo de invisibilidade no conjunto da obra desse escritor.

A princípio, *O Rei Degolado* desperta no historiador a curiosidade pela teia de eventos históricos dos quais se utiliza e do próprio combate historiográfico que ousa empreender. Entretanto, outras questões mostram-se igualmente interessantes tais como a sua condição dúbia em relação à produção literária e ao projeto de Suassuna, pois esse romance foi tanto a sequência quanto a quebra do *sonho de escritura*.

Faz-se necessário, no entanto, precisar essas questões dentro de seu próprio contexto, os anos 1970, quando Ariano Suassuna foi para o *front* e, entre elogios e discordâncias, viu-se desnudado. Entre revisar interpretações, lidar com a “incompreensão” dos críticos, continuar a obra literária – a trilogia – e política – o Movimento Armorial, ele se via cercado. Já em 1976, ironizou a alcunha de “patriarcalista nordestino”:

Eu não sei me definir, sei que sou bastante diferente da maioria das pessoas. O caso é que os escritores de formação urbana têm uma maneira de ser diferente da minha. E por isso dizem que eu sou Patriarcalista Nordestino e os diabos. É capaz de eu ser mesmo! Não sei, não! Nunca fiz uma análise de mim mesmo.¹³⁹

Nota-se o desconforto que algumas rotulações lhe causavam. Mas nesse espectro de críticas seria possível para ele alguma outra arte que não fosse à armorial? Outra cultura potencialmente rica que não fosse à do sertão e do Nordeste? Outro mundo ideal que não fosse o rural? Outro herói que não fosse o seu pai? Outra história do Brasil que não fosse a sua? Em artigo intitulado “O sertanejo, esse forte” publicado em novembro de 1977 no *Jornal do Brasil*, Suassuna respondeu de modo indignado às críticas e interpretações de sua obra:

[...] ando me sentindo cercado de incompreensões [...] Uma delas consiste em dizerem que eu procuro “enobrecer” o sertão e o povo brasileiro com

¹³⁹ SUASSUNA, Ariano. *Correio Braziliense*, 16 de julho de 1976, (p. 06).

afirmações idealizadoras desse tipo, para esconder sua miséria e seu sofrimento reais. Outros acham que eu, por ser descendente de famílias ligadas à “oligarquia sertaneja”, desejo e estou procurando ressuscitar o tempo de predomínio dessas famílias, tomando, “contra o povo”, o “partido dos senhores feudais do sertão”. Segundo esses, é daí que se originam o meu “elitismo”, meu “normalismo”, meu “monarquismo lírico” e todo o pensamento contido na poética do movimento armorial. Uns me acusam de ser moniquerista, vendo a cidade como representante do mal, e o sertão como depositário de todo bem possível nesse mundo. [...] Por isso não me envergonho também de confessar publicamente que nos últimos tempos aquela crise espiritual tem se agravado de modo profundo – de maneira que, mesmo, mesmo sem querer, estou me vendo forçado a rever, uma por uma, todas as posições que tenho tomado.

[...] Depois desse fogo que anda me consumindo, não sei o que restará da minha *oligarquia*, do meu *patriarcalismo feudal*, do meu *elitismo*, do meu *moralismo*, do meu *monarquismo lírico*, do movimento armorial, da minha arte, do meu pensamento, da minha literatura.

[...] Quaisquer que sejam as discordâncias que aqueles que leem mantenham em relação a mim – ou em relação a imagem que de mim fizeram, por culpa minha e de outros – peço que, não liguem meu pensamento à ira crueldade dos pistoleiros, pois sinceramente não creio que nada do que escrevi possa ser entendido como uma justificação do crime organizado, característico do sindicato da morte.¹⁴⁰

Nas palavras acima observamos um indício de incômodo de Suassuna para com as supostas reações às suas ideias e ações que, naquele contexto, sugeriam dada “proximidade” com o governo militar. Em forma de desabafo fica claro que Suassuna passava por uma crise, sendo esta, fruto das compreensões segundo ele equivocadas em torno de sua obra política, cultural e literária. Podemos dizer que *O Rei Degolado* estava dentro desse contexto como o próprio Movimento Armorial, mas por desnudar aquele universo íntimo que fez a vida do autor transbordar na obra, o livro ocupa um lugar determinante na crise existencial, intelectual e literária que invadiu Ariano. Especialmente porque no último trecho acima ele pede que sua obra não seja confundida com uma apologia ao crime. Ora, em qual parte de sua obra ele deu destaque para uma trama sangrenta e hostil, mas onde os infortúnios e as mortes eram considerados honrosos e frutos de uma profecia à qual os personagens só cumpririam o destino que lhes foi premeditado irremediavelmente?

Por isso, revisar toda a matéria histórica, poética, literária, política e mítica por ele construída fazia-o temer que nada daquilo restasse... Tudo parecia em risco: desde o futuro do Movimento Armorial e sua literatura até os próprios rótulos que lhe foram impostos pelos críticos. Naquela atmosfera de incompreensões e discordâncias, para Suassuna *O Rei Degolado* tornou-se uma impossibilidade, um desvio rumo ao precipício autoral, o

¹⁴⁰ SUASSUNA, Ariano. O sertanejo, esse forte. *Jornal do Brasil*, 25 de novembro de 1977.

desmoronamento de suas certezas. Quem seria ele a partir dali? Quem estaria disposto a ouvi-lo e compreendê-lo?

Assim como Chartier e Foucault, Maurice Blanchot (1987) defendia que a narrativa não era o relato do acontecimento, mas o próprio. Nesse sentido, além de ter apresentado *aspectos* da história paraibana envolvidos por memórias familiares dolorosas, *O Rei Degolado* possui sua própria historicidade, pois dialogou com seu tempo fazendo cruzar o “mundo de seu texto” com o mundo daqueles que o leram. No que diz respeito às representações que construiu para o passado histórico ao qual se voltava, resultam da condição literária na qual a narração versa sobre o que e como as coisas “poderiam” ter acontecido.

Blanchot (1987) salientou ainda que a essência da literatura é a transformação do tempo e da experiência temporal num *espaço imaginário*, ou seja, próprio de imagens enquanto projeções. No limiar da relação entre real e imaginário, o espaço literário corresponderia à despersonalização da autoria, ou seja, quando o *nome próprio*, o *Eu*, dá lugar ao *Ele*. Para Ariano, o movimento inverso na narrativa, àquele que conduz o *Ele* ao *Eu* foi desconfortável pessoal e publicamente ocasionando o engavetamento da trilogia.

Nesta perspectiva, seria *O Rei Degolado* aquela categoria de obra que Luís Costa Lima (2006) chamou o *híbrido duplo*, ou seja, uma obra com dupla inscrição: memória e ficção e/ou autobiografia e inscrição? Cabe refletir sobre até que ponto este desconforto foi construído pelo desnudamento da autoreferência biográfica ou pela recepção pública dessa mesma biografia como apontam os depoimentos de Suassuna acima citados. A angústia de que nada daquilo que havia feito até então restasse tem a ver com a memória enquanto objeto de disputa nos termos refletidos por Pollak (1989, p. 06): “Essa tipologia de discursos, de silêncios, e também de alusões e metáforas, é moldada pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou ao menos, de se expor a mal entendido”.

Em meio a essa crise autoral e existencial, Suassuna exonerou-se do cargo de Secretário Municipal de Educação e Cultura de Recife alegando a necessidade de se dedicar às atividades docentes na UFPE. Também não continuou a escritura e/ou publicação dos outros livros que iriam compor *O Rei Degolado* e, como veremos no próximo capítulo, anunciou publicamente o afastamento da literatura retornando à mesma apenas no final dos anos 1980 com a peça – até pouco tempo inédita – chamada *As conchambranças de Quaderna* (1987) e, depois disso, apenas postumamente com o *Romance de Dom Pantero no palco dos pecadores* (2017).

CAPÍTULO IV:

4. O SONHO EM (RE)ESCRITURA: DOM PANTERO E A *ILUMIARA*

4.1 Desencantamento

Os anos 1970 foram para Ariano Suassuna um período de consolidação de seu nome no cenário intelectual brasileiro. Além do sucesso alcançado com o *Auto da Compadecida* no plano nacional e internacional, a sua estreia na prosa de ficção com a publicação do *Romance d'A Pedra do Reino* e d'*O Rei Degolado* mereceu destaque significativo ao incluí-lo no *roll* dos grandes romancistas. Soma-se a estas experiências o ingresso de Suassuna no mundo da política quando ocupou entre 1975 e 1978 o cargo de Secretário Municipal de Educação e Cultura do Recife. Além disso, concomitantemente ele manteve colunas semanais em alguns periódicos além de ter lançado e promovido o Movimento Armorial durante toda aquela década.

Suassuna atuou, portanto, em várias frentes o que lhe garantia reconhecimento, mas também críticas. Boa parte delas pode ser identificada nos textos do próprio Ariano em forma de “respostas”. No capítulo anterior, exploramos algumas passagens de textos publicados por ele nas quais nota-se o seu incômodo com a recepção de sua arte, suas ideias e as passagens que teve por cargos políticos.

Destarte, a concepção cultural assumida por Suassuna estava conectada ao mundo rural cuja metáfora era o sertão do Nordeste. Desde os anos 1950 ele criticava ferozmente o processo de urbanização e industrialização impulsionado pelo modelo nacional-desenvolvimentista adotado pelo governo de Juscelino Kubitschek. Para ele a supervalorização do mundo urbano representava uma ameaça à preservação das formas populares da cultura brasileira identificadas pelo mesmo como parte do universo rural – este último em decadência desde a Revolução de 1930. Contudo, essa perspectiva dicotômica acerca do urbano *x* rural estava amparada em outras como: modernidade *x* tradição, burguesia *x* fazendeiros e cultura de massa *x* cultura popular.

No centro do debate estava a identidade nacional em amplo diálogo com passado, o presente e o futuro nacionais. E como vimos no capítulo anterior, a formulação da visão de mundo de Suassuna esteve intimamente relacionada ao *lugar social* que ocupou. Oriundo das elites políticas agrárias que “ruíram” com a ascensão ao poder dos revolucionários de 1930, Suassuna viveu sempre sob um grande dilema de pertencimento: sua origem elitista e seu

interesse por uma cultura que “identificava com o povo”. A própria concepção armorial representou a tentativa de fusão desse binarismo: uma “arte erudita nacional inspirada nas fontes populares”. Seu berço patriarcal, sertanejo e paraibano situava Suassuna entre a perda do protagonismo político, mas, ainda assim a continuidade do privilégio social. No entanto, a supervalorização da derrocada política de seu grupo social o levou a lançar um olhar sobre a história do Brasil a partir de um *lugar dos vencidos*.

Em virtude dos desdobramentos da Revolução de 1930, Ariano acabou perdendo o seu pai assassinado, fato trágico que marcou não somente a sua biografia, mas também a sua arte. O fascínio e a dor que a memória paterna despertava foram a fonte que abasteceu o seu interesse por violeiros, cantadores, poetas, literatura de cordel, mamulengos e tantas outras formas culturais predominantes no sertão do Nordeste, elementos estes que são predominantes em sua obra tanto no teatro quanto no romance e no próprio Movimento Armorial.

Não por acaso, estes aspectos influenciaram também sua visão da história brasileira resultando em algumas concepções questionáveis como aquela na qual igualava os significados sóciohistóricos da *Guerra de Canudos* com os da *Guerra de Princesa*. Conforme demonstramos anteriormente, esta associação está presente tanto no *Romance d’A Pedra do Reino* quanto n’*O Rei Degolado*. Neste último, porém, a influência da memória paterna e familiar se infiltrou na narrativa de modo a construir nela territórios autobiográficos. Diante disso, ele produziu uma abordagem trágica e mítica da história da Paraíba nas primeiras décadas do século XX. Pensando o Brasil a partir do seu lugar de origem, Suassuna pretendeu valorizar aquele mundo rural pré-1930 com o qual dizia se identificar e que havia se tornado símbolo da decadência e do atraso nacionais.

Mas a percepção do incandescente limite entre história e biografia que tomava a narrativa, sobretudo d’*O Rei Degolado*, levou a autoria suassuniana a uma crise. O *sonho de escritura* outrora planejado passou a correr perigo em virtude do desnudamento autobiográfico. Entretanto não era apenas a sua literatura que desarticulava os limites da “parcialidade”. Sua atuação política, apesar de festejada pelas elites políticas pernambucanas, também era alvo de críticas, pois através do cargo de secretário de Educação e Cultura de Recife, Suassuna continuou a captar investimentos visando à continuidade e expansão do Movimento Armorial. Como política de cultura mantida pelo governo, o Armorial repercutia nacionalmente, mas suscitava críticas pelo seu domínio – ou “monopólio” – em detrimento de outras manifestações e concepções culturais da época.

Nesse contexto, Ariano concluiu em meados de 1977 a publicação no *Diário de Pernambuco* d' *As infâncias de Quaderna*, segundo livro n' *O Rei Degolado*, e dali em diante pausou suas atividades literárias, políticas, artísticas e culturais, fato que se confirmaria oficialmente em 1981 e perduraria por quase uma década. Já em 1978 ele deixou o cargo de secretário de Educação e Cultura de Recife sem maiores explicações afirmando apenas que precisava retomar suas atividades acadêmicas na UFPE.

Mesmo sem lançar nenhum novo volume da trilogia de *Quaderna*, *O Decifrador* e sem ocupar mais cargos políticos, Suassuna manteve-se atuante no debate sobre cultura, história, literatura e política através de sua coluna semanal no *Diário de Pernambuco* até 1981. Inaugurando-a com o texto intitulado *A Confissão Desesperada* publicado em junho de 1977ressaltava:

Ultimamente tenho me visto cercado pela hostilidade e pelos duros julgamentos de alguns **inquisidores** de tendências as mais diversas e as vezes até opostas. Talvez agora essa hostilidade vá aumentar: pois, no final, o conjunto daquilo que aqui se achar escrito vai formar somente uma espécie de **confissão desesperada**, que não me trará absolvição nenhuma, porque partiu de um impulso subterrâneo.¹⁴¹

Ainda no âmbito dos supostos questionamentos e críticas, meses depois Ariano argumentava que a razão pela qual decidiu manter a coluna devia-se ao fato de que: “estava cansado de ver publicadas apenas expressões parciais ou torcidas daquilo que penso e digo”.¹⁴² Deste modo, supostamente com o intuito de apresentar suas opiniões sem que passassem por filtros e/ou escapassem de seu domínio, ele resolveu habitar o território da imprensa.

Apesar de escrever um pouco sobre tudo, a maioria de seus artigos versava sobre a situação política do Brasil e do mundo. Eram tempos de Ditadura Militar no Brasil e da Guerra Fria que redesenhava as relações geopolíticas na esfera internacional. Situando seu discurso numa fronteira entre a direita e a esquerda, ele mostrava-se ora “esperançoso” ora “desencantado”. Por conseguinte, começou o ano de 1978 com a publicação do artigo *Ataque e Defesa* no qual justificou o tom adotado em *Comunistas e Socialistas*, texto publicado anteriormente:

[...] ele foi uma resposta a uma série de ataques sistemáticos, nos quais, entre muitas outras coisas, me acusaram de pregar a volta da Inquisição; de destinar ao Movimento Armorial o papel de manter o Povo na mais negra

¹⁴¹ SUASSUNA, Ariano. *Diário de Pernambuco*, 26 de junho de 1977, (p. A-13).

¹⁴² SUASSUNA, Ariano. *Diário de Pernambuco*, 04 de setembro de 1977, (p. A13).

miséria para espoliá-lo melhor inclusive em sua Cultura; de roubar indefesos e ingênuos artistas e poetas populares etc.¹⁴³

Mas seu alvo não eram somente os comunistas e/ou marxistas. Sempre que possível Suassuna buscava desqualificar tanto o comunismo quanto o capitalismo enxergando-os como incapazes de resolver os problemas sociais e garantir o desenvolvimento das nações:

O capitalismo é mais corruptor, o comunismo é mais opressor. Se no duro mundo dos que ou exploram ou oprimem os seus semelhantes, eu e meu Povo não temos outra opção, devo cria-la na minha obra, debatendo-me com palavras arrancadas de dentro do meu sangue e, tentando encontrar, com elas, a justificação e a salvação que não encontro para nós na vida, através de livros cujas páginas escrevo às vezes encolerizado, as vezes rindo, as vezes chorando, mas sempre diante da Estrela para a qual sonho me erguer, levando também meu Povo em meu impulso.¹⁴⁴

A desconfiança ideológica de Suassuna, sobretudo para com os comunistas e marxistas existia desde antes da ascensão dos militares ao poder. Para ele “os radicais de esquerda, os comunistas marxistas” motivados pela Revolução Cubana, teriam sido os grandes responsáveis pela ascensão dos militares ao poder “empurrando”, com seu discurso revolucionário inflamado, o Brasil para o “Movimento de 1964”¹⁴⁵. Ao mesmo tempo, avaliando o então governo militar, concluía que este tinha sido “desvirtuado” de sua intenção inicial sendo “corrompido” pelos economistas liberais da extrema direita que tomaram posse do destino da nação durante o governo militar.¹⁴⁶

Em sintonia com a versão vigente entre os setores conservadores na época, seu discurso recorre à justificativa de que o autoritarismo se impôs no Brasil em face da “ameaça comunista” que sobrevoava a América Latina convulsionada pela experiência cubana. Mas, antes, ainda em 1977, explicava que não tinha se filiado a ARENA porque o partido não havia se comprometido com um programa de governo e um pensamento político nacionalista.

Observa-se que o nacionalismo é o terreno ideológico que ele utilizou para afastar-se sempre que oportunamente tanto da esquerda quanto da direita. Ambas eram válidas para Suassuna apenas na medida em que vislumbrassem o ideal nacionalista. No trecho anterior, por exemplo, ele argumentava que o “comunismo era opressor”, mas parecia ignorar a atmosfera de repressão e violência reconhecidamente vigente durante a Ditadura Militar.

¹⁴³ SUASSUNA, Ariano. *Diário de Pernambuco*, 1º de janeiro de 1978, (p. A-11).

¹⁴⁴ SUASSUNA, Ariano. *Diário de Pernambuco*, 1º de janeiro de 1978, (p. A-11).

¹⁴⁵ Denominação a qual Ariano sempre se referiu ao processo histórico que culminou no Golpe Militar de 1º de Abril de 1964.

¹⁴⁶ SUASSUNA, Ariano. *Diário de Pernambuco*, 25 de junho de 1978.

Tentava demonstrar que seu descontentamento com os militares era pontual e direcionado basicamente à esfera econômica, onde os mesmos teriam “traído” a perspectiva nacionalista e cedido à influência estadunidense ao terem aberto as portas do país para as empresas e, por conseguinte, para a cultura estrangeira. Em vários artigos, Ariano criticou o que chamou de “entreguismo”: a adoção de medidas econômicas liberais. Apesar disso, o escritor ainda apresentava alguma confiança nas Forças Armadas, tanto que chegou a afirmar que as mesmas sofriam uma campanha contrária liderada pela burguesia paulista, os Estados Unidos e seu presidente Jimmy Carter¹⁴⁷ no sentido de forçar o governo brasileiro a adotar um programa “antinacionalista”¹⁴⁸.

Mantinha seu “crédito” com as Forças Armadas especificando-o ao grupo que denominou de “ala nacionalista”. Pautado nessa convicção, nas eleições indiretas para a sucessão presidencial em 1978 ele se colocou, à época, do lado do general Euler Bentes candidato do MDB que concorria contra o general João Figueiredo da ARENA e indicado pelo então presidente Ernesto Geisel. Nesse interim, Ariano publicou diversos artigos a favor de Euler Bentes¹⁴⁹ sempre o identificando com a pauta nacionalista e protecionista, ou seja, sugerindo que o caminho de uma “mudança” estaria dentro da própria “estrutura” militar sem a necessidade de “maiores rupturas”. Suassuna ansiava, portanto a continuidade dos militares no poder.

Mas, apesar desta sua “militância” em favor de Euler Bentes, foi Figueiredo quem acabou eleito. Descaracterizando o debate ideológico entre esquerda e direita, Suassuna defendia que o que estava em disputa eram dois projetos para o Brasil: um comprometido com a soberania nacional – e que foi derrotado – e o outro que simbolizava a transformação do Brasil num entreposto comercial de multinacionais e que foi eleito com Figueiredo. Diante desse resultado, mais uma vez, Suassuna utilizou o nacionalismo como fundamento argumentativo tanto de suas ações e posições culturais quanto políticas:

Por isso, durante todos esses anos, todo o meu esforço de pensamento foi orientado, principalmente através do Movimento Armorial, primeiro para manter acesa a luta em favor da Cultura brasileira, identificada exclusivamente com a Cultura popular e com os artistas e escritores ligados

¹⁴⁷ Oriundo do Partido Democrata, governou os Estados Unidos entre 1977 e 1981.

¹⁴⁸ SUASSUNA Apud *Diário de Pernambuco*, 04 de setembro de 1977, p. A-13.

¹⁴⁹ Dentre os quais citamos, a título de exemplo, alguns tais como: *Euler, 64 e 68, Euler e Magalhães, Euler e Costa e Silva, Euler e Médici, Três políticos e Euler, Euler e a Segurança Nacional*. Neles, Suassuna buscava argumentar sobre a necessidade de uma mudança nos rumos do país, mas que não seguisse um rumo “radical” revolucionário como defendiam alguns setores da esquerda. Sua proposta de mudança estava dentro do próprio regime, a partir de figuras que percebia estarem identificados com um projeto nacionalista ou, no mínimo, liberal moderado.

a ela. Em segundo lugar, para identificar, na Política e nas Forças Armadas, quais as correntes que estão a favor do Brasil-nação.¹⁵⁰

Avesso à cultura de massa e ao intervencionismo cultural e econômico dos Estados Unidos no Brasil no mundo, Suassuna situava o nacionalismo como seu campo ideológico. Por isso, já nos primeiros meses de 1979 pautado nesse ideal de Brasil-nação citado acima, expressou publicamente seu apoio ao *Manifesto em defesa da Nação* que pleiteava ações efetivas na reconquista da identidade nacional e na recuperação do comando dos destinos do país¹⁵¹. Vários políticos e intelectuais além dele assinaram o documento como o próprio general Euler Bentes, Fernando Henrique Cardoso, Severo Gomes, Almino Afonso, dentre outros. Mostrando-se decepcionado com os rumos do país, Suassuna reavaliou algumas das posições que havia assumido:

Durante muito tempo acreditei – santa ingenuidade! – que, tentando nós, por nossa parte, fortalecer a Cultura brasileira através de uma Arte e uma Literatura realmente nacionais, os nossos dirigentes que nos aplaudiam, poderiam tirar conclusões semelhantes e adotá-la no campo político. Foi por isso que, entre outras coisas, criei o Movimento Armorial. Descobri depois, amargamente, que o Governo alijava sistematicamente dentro de si, como indesejáveis, todos os políticos e militares nacionalistas, não se dando mais nem sequer ao trabalho de acusa-los de comunistas: eram expulsos por serem patriotas mesmo.¹⁵²

Afinal, qual perspectiva de cultura era ideal para os militares? Cabe lembrar, como já mencionado anteriormente, que Suassuna foi um dos membros fundadores do Conselho Federal de Cultura. Além disso, apesar das singularidades e diferenças, o Movimento Armorial em muitos de seus aspectos corroborava na visão de identidade nacional pretendida pelo governo militar, uma vez que o enfoque de ambos era a tradição como elemento integrador e revelador da autenticidade da nação, conforme observou Moraes (2000). Nos anos 1970, o MEC mostrou-se disposto a oferecer subsídios e incentivos ao Movimento Armorial.¹⁵³ Mais tarde, refletindo sobre esse cenário político e cultural, Suassuna chegou a constatar que:

[...] talvez fosse até bom para o Governo que assim agíssemos: poderíamos talvez distrair um pouco os que nos ouviam, enquanto ele entregava

¹⁵⁰ SUASSUNA, Ariano. *Diário de Pernambuco*, 31 de dezembro de 1978, (p. A-11).

¹⁵¹ Suassuna republicou, na íntegra, em sua coluna o texto do *Manifesto à Nação* na edição de 25 de março de 1979.

¹⁵² SUASSUNA, Ariano. *Diário de Pernambuco*, 02 de setembro de 1979, (p. A-11).

¹⁵³ Segundo nota do *Diário de Pernambuco* de 02 de fevereiro de 1976, p. 01, em visita ao Recife, o ministro Ney Braga havia se comprometido em apoiar o Movimento Armorial.

tranquilamente aos de fora a economia e até enormes porções do território nacional. Foi quando me convenci disso que as escamas me caíram dos olhos e mudei para a posição que hoje me encontro, numa decisão tomada bem à minha maneira ponderada e moderada, mas que, por isso mesmo, é firme e segura.¹⁵⁴

Esta maneira “ponderada e moderada” era recepcionada de modo diverso pelos leitores. Por vezes, ele republicou e/ou comentou em sua coluna cartas de leitores anônimos ou identificados elogiando ou criticando-o. De acordo com o próprio Ariano, a maior parte das críticas que recebia advinha dos setores da esquerda, fato que buscou salientar ao certa vez escrever em sua coluna sobre uma carta anônima que teria recebido de um marxista destinando-lhe críticas ácidas. Comentando a tal carta, ele se defendeu dizendo que nunca tinha insultado os marxistas ou esquerdistas, mas por outro lado reagiu citando que sofria por parte dos mesmos algo como uma “patrulha ideológica”¹⁵⁵. Mais tarde enfatizou que tal patrulhamento era antigo e de todos os seguimentos ideológicos, inclusive dos integralistas:

Nunca ataquei ninguém. Enquanto permaneci desconhecido, também me deixaram sossegado. Em 1957, porém, com o lançamento do “Auto da Compadecida”, começaram de repente a me cobrar pecados, faltas, erros, omissões ou aquilo que assim era considerado de acordo com os códigos de condenação que cada pessoa adotava; e eu passei a ser perseguido por uma campanha que dura até hoje.¹⁵⁶

É interessante notar que, a despeito das críticas que recebia, Suassuna sempre exacerbava quando estas advinham de setores que identificava como oriundos da esquerda. Sentindo-se supostamente perseguido, mas, sobretudo incompreendido ele chegou aos anos 1980 ainda em litígio com os marxistas, defendendo uma posição nacionalista e lançando olhares sobre o cenário global marcado pela Guerra Fria com destaque para as intervenções estadunidenses no Oriente Médio e a chegada dos socialistas ao poder na França, por exemplo.

Sua associação ao campo da direita era latente. Mesmo assim, no artigo *Nacionalismos* de 17 de maio de 1981 negava ser “nacionalista de direita”. Não obstante, o clímax de sua coluna no *Diário de Pernambuco* foi, sem dúvidas, o texto com o qual interrompeu não somente a sua colaboração semanal no referido periódico como também anunciou o seu

¹⁵⁴ SUASSUNA, Ariano. *Diário de Pernambuco*, 02 de setembro de 1979, (p. A-11).

¹⁵⁵ SUASSUNA, Ariano. *Diário de Pernambuco*, 06 de maio de 1979, (p. A-09).

¹⁵⁶ SUASSUNA, Ariano. *Diário de Pernambuco*, 13 de maio de 1979, (p. A-13).

afastamento total da literatura. Era o dia 09 de agosto de 1981, uma data simbólica. No que diz respeito ao artigo, seu título era no mínimo sugestivo: *Despedida*.

4.2 A Despedida:

Com sua tendência a espetacularizar tanto a vida quanto a obra, Suassuna não podia sair à francesa; necessitava “avisar”, deixar o público, a crítica e aqueles que julgava como “adversários” a par de seus “desgostos”. Teria sido então aquela uma decisão pelo descanso e/ou pelo silêncio? A interrupção de sua atuação em diferentes campos surpreendeu a imprensa e seus leitores, sobretudo em Pernambuco. Fato é que naquele domingo, 09 de agosto de 1981, o *Diário de Pernambuco* anunciava em sua capa que aquela edição trazia um “artigo pungente” de Suassuna:

Ariano Suassuna escreve, hoje, no DIÁRIO DE PERNAMBUCO, artigo pungente. É mais do que o questionamento de certos valores que alimentam o sonho e a esperança: é uma confissão dilacerante que surpreende e comove. Este velho jornal, testemunha de grandes e pequenos momentos da vida de homens e instituições, entende o gesto tocante de Suassuna como atitude embalada por superior reflexão crítica sobre uma hora dramaticamente decisiva no tempo brasileiro. E deixa consignada, aqui e agora, com apreço de todos que fazem essa Casa ao seu colaborador insigne, e à sua obra extraordinária, a frase célebre de um outro brasileiro notável: “Ninguém se perde no caminho de volta”.¹⁵⁷

A este anúncio, o *Diário de Pernambuco* deu o título de “Apreço” enfatizando assim a relação de proximidade com o escritor. Além disso, buscou situar a saída de cena de Suassuna no âmbito da conjuntura da época, ou seja, um período de grande crise política, econômica e social do Brasil. Mas, afinal, o que Suassuna disse no polêmico artigo? Como argumentou – se é que o fez – sobre o tal afastamento das atividades artísticas e, principalmente literárias? Sem rodeios ele começou o texto anunciando a “despedida”:

Hoje, estou me despedindo. *Preciso me recolher*, para tentar reunir os estilhaços em que fui me despedaçando, e ver se ainda é possível recompor com eles alguma unidade. Aquilo que estou sentindo necessidade de tentar só é possível na solidão: peço que ninguém me dê nem sequer mais livros. Nem os melhores. Sobretudo os melhores. *Talvez pareça o contraditório, mas sinto que somente me isolando é que poderei fazer alguma coisa por meu Povo*. Aliás, não é nem uma decisão que estou tomando: como as serpentes que trocam de pele antiga por uma nova, *de repente acordei*

¹⁵⁷ *Diário de Pernambuco*, 09 de agosto de 1981, (p. A-13).

*mudado, sem saber nem por quê. A pele nova talvez seja até pior, mas está acima de minhas forças continuar carregando a antiga.*¹⁵⁸ [Grifos nossos].

Neste início duas afirmações sobressaltam. Primeiramente a mudança a que teria se sentido impellido e as incertezas ideológicas, artísticas e sociais das quais se via cercado diante das novas situações. A mudança não como uma projeção, mas como um fato que deslocava Suassuna de sua “zona de conforto”. À primeira vista, a perspectiva de recolhimento sugere a necessidade de (re)ajuste e/ou (re)adequação do escritor longe da visibilidade. Por outro lado, há ainda a ideia de “fazer alguma coisa por seu povo” que nos leva a questionar sobre qual povo ele estaria falando exatamente e o significado de sua ação visando o mesmo. Dando continuidade à *Despedida*, ele avaliou sua atuação em diferentes campos, seja na literatura especificamente, seja nas diferentes artes através do Movimento Armorial justificando-a:

*Achava que a Cultura brasileira só se podia realizar como eu a sonhava dentro de uma Política que realmente se fundamentasse no Povo. Os líderes políticos da classe dirigente brasileira diziam concordar comigo. Depois, amargurado e perplexo, descobri aos poucos que, na verdade, eles não tinham nenhum apreço nem pela Cultura nem pelo Povo brasileiro. Mas não desesperei: reagi, procurando reorientar a pouca ação de que sou capaz por um caminho que levasse em conta aquilo que descobrira, e meus artigos, aqui, foram um dos meios através dos quais tentei efetivar essa outra forma de participação.*¹⁵⁹ [Grifos nossos].

Mais uma vez Suassuna deu a entender que até reconhecia uma aproximação circunstancial entre seus discursos e práticas e as intenções dos militares, todavia no trecho acima fica claro que ele se exime dessa “conexão” argumentando que pode ter sido “usado” pelo governo. Quanto à discordância e decepção para com os militares, as mesmas tinham uma “razão”. Para o referido escritor, naquele momento os rumos do país e de sua cultura escapavam de uma orientação nacionalista vista por ele como ideal e verdadeiramente “transformadora”.

Depois do argumento “político”, eis o parecer de Suassuna sobre a sua experiência, em particular, com a literatura. No artigo ele demonstrou incômodo com o que chamou de “caos da maldita literatura” ou “monstruosa vaidade literária”, atmosfera que teria lhe conduzido aos questionamentos que embasavam sua então despedida. Eram, portanto, dois os “desgostos”: o político e o literário. Mostrando-se “assombrado” pelo que definia como uma conjuntura política antinacionalista e pela vaidade literária vigente no meio intelectual reagia

¹⁵⁸ SUASSUNA, Ariano. *Despedida. Diário de Pernambuco*, 09 de agosto de 1981, (p. A-11).

¹⁵⁹ SUASSUNA, Ariano. *Despedida. Diário de Pernambuco*, 09 de agosto de 1981, (p. A-11).

colocando-se, então, longe dos holofotes: “Com exceção da Universidade, o que eu tinha a dizer, escrever ou fazer em público, já fiz. *Basta de tanta grandeza*”.¹⁶⁰ [Grifo Nosso].

De acordo com o artigo, essa “ vaidade literária ” somada ao sentimento de grandeza encurralava-o. Nesse contexto, um fato chama atenção: poucos anos antes do anúncio de sua despedida, o seu nome havia começado a ser cogitado para ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras. Sua primeira tentativa de candidatura foi proposta e lançada pelos seus amigos e acadêmicos Adonis Filho e Rachel de Queiroz por volta de março de 1979.

Apesar dos esforços dos amigos, Suassuna acabou retirando-se da disputa, pois Otto Lara Rezende, com o qual competia, já possuía o apoio da maioria dos imortais, inclusive de nordestinos como Jorge Amado. Tempos depois rememorou os bastidores dessa história quando em homenagem ao conterrâneo paraibano José Américo de Almeida – que havia falecido e era um dos imortais na ocasião – publicou cartas trocadas com o mesmo à época do pleito. Ariano iniciou o artigo intitulado “ José Américo ” lembrando a relação política entre o seu pai e o falecido escritor paraibano:

Em 1928, meu pai, João Suassuna, através da Imprensa Oficial da Paraíba, editava “ A Bagaceira ”, de José Américo de Almeida, lançando aquela obra que iria deflagrar, na ficção brasileira, a nova fase do Regionalismo – o romance social que foi iniciador de grande e fecunda fase do romance regionalista dos anos 30.

Entretanto, dois anos depois do lançamento de “ A Bagaceira ”, Suassuna e José Américo se veriam separados pelo terrível problema político: no choque entre o patriarcado rural e o capitalismo urbano que caracterizou a Revolução de 1930, Suassuna, na Paraíba, liderava o primeiro, enquanto José Américo tomava o partido do segundo, sob a liderança de João Pessoa. [...]

Também para fazer justiça a José Américo de Almeida, devo declarar que ele nada teve a ver, pessoalmente, com o assassinato de Suassuna.¹⁶¹

Em seguida justificou a relação desse fato com a sua candidatura abortada à ABL reproduzindo a carta enviada a ele por José Américo de Almeida sobre o posicionamento tomado naquela eleição:

Digo tudo isso para que se entenda o significado e o alcance humano da carta que ele me enviou a 14 de março do ano passado, quando Adonias filho e Rachel de Queiroz generosamente lançavam minha candidatura à Academia Brasileira de Letras. A carta foi a seguinte: “ Ariano Suassuna: gostaria muito de votar em seu nome para a Academia Brasileira de Letras, por ser você paraibano e um valor tão alto que nunca deixei de aplaudir.

¹⁶⁰ SUASSUNA, Ariano. Despedida. *Diário de Pernambuco*, 09 de agosto de 1981, (p. A-11).

¹⁶¹ SUASSUNA, Ariano. *Jornal do Commercio*, 23 e 24 de março de 1980, (p. 07).

Acontece, porém, que ontem, 13, recebi de Otto Lara Rezende um telegrama pedindo-me meu apoio para sua candidatura. Respondi também por telegrama na mesma hora afirmativamente por ser um velho amigo e grande admirador daquele expoente de nossas letras. Não desejo que atribua essa minha posição a qualquer ressentimento diante de sua linha de combate contra os que fizeram a Revolução de 30. Bem sabe que sempre reconheci que seu ilustre pai foi uma vítima inocente no mais monstruoso dos atentados. Seu conterrâneo e admirador – José Américo de Almeida”.

Uma semana depois publicou no mesmo *Jornal do Commercio*¹⁶² a carta com a qual respondeu a José Américo. Nela, Suassuna também contou que um telefone de Jorge Amado informando-o que já tinha se comprometido com Otto Lara Rezende foi o fator determinante para que ele retirasse a sua candidatura à ABL:

Assim, compreendo perfeitamente que o senhor só está tomando a posição em favor de Otto Lara Rezende, por ter sido o seu apoio solicitado com antecedência. Aliás, o caso do senhor é igual ao de outros amigos fraternais meus, como João Cabral e Jorge Amado, que, sem saber que Adonias Filho e Rachel de Queiroz iriam lançar minha candidatura, assumiram também, antes, compromisso com Otto Lara Rezende, cujo merecimento, aliás, é indiscutível. Por isso quando a carta do senhor aqui chegou, eu já enviara uma, no dia anterior, a Rachel e Adonias, pedindo que eles retirassem a minha candidatura, que seria, caso mantida, um fato de divisão e disputa, coisa que não quero. Quanto aos parágrafos finais da sua atenciosa carta, eu jamais o considere capaz de um gesto menor, em tal linha. De minha parte, sempre procurei lhe fazer justiça, explicando que o senhor não tinha tido participação nenhuma nos dois momentos nos feriram e marcaram para sempre em 1930 [...] Li emocionado, em “O Ano do Negro”, sua afirmação de que ele morreu inocente [...]¹⁶³

Afirmando que buscava afastar-se de “disputas e divisões” e ressaltando mais uma vez fatos de sua história familiar, Ariano Suassuna colocou-se fora daquela eleição para a ABL. O título de imortal, porém, teria sido somente adiado, pois uma década depois ele finalmente tomaria posse no panteão da literatura nacional ocupando um lugar entre os “grandes nomes”. Aquela primeira tentativa de candidatura à ABL teria frustrado Suassuna? Tal episódio seria um das ocasiões onde a “monstruosa vaidade literária” o havia afrontado? Ou todo o tormento era proveniente da experiência aparentemente caótica que o romance *O Rei Degolado* havia lhe submetido?

Aquela sensação de “grandeza” era ilusória? Dissimulava a pequenez? Aparentando mágoas, ele concluiu com as seguintes palavras o seu artigo de despedida: “Não me julgo

¹⁶² Esta carta que recebeu de José Américo bem como a sua resposta a ele também constam publicadas em sua coluna semanal no *Diário de Pernambuco*, em 1980.

¹⁶³ SUASSUNA, Ariano. *Jornal do Commercio*, 30 e 31 de março de 1980, (p. 08).

necessário nem interessante, meu isolamento não prejudica ninguém”. Os efeitos da notoriedade de repente emergiam como “cercos” dos quais Ariano afirmava querer manter distância: “Estou até tentando conseguir um local que nem minha família saiba onde é, um lugar onde eu possa me defender, assim, contra cartas, livros, telefones, jornais, revistas e televisões”. E por fim, em face de quaisquer especulações possíveis em torno de sua decisão sentenciou evasivo: “O resto é segredo, um segredo entre mim e Deus”.¹⁶⁴

Não obstante, dias depois na seção “Cartas à Redação” do *Diário de Pernambuco*, algumas reações dos leitores a essa despedida foram publicadas. Dentre elas, a do leitor Alexandre Gomes de Menezes que ressaltou a impossibilidade de questionamento da renúncia do escritor apesar de considerá-la surpreendente quando não chocante:

Acostumados ao convívio certo e não raro com os seus artigos no “Diário de Pernambuco”, a ausência daquele colaborador criou um vácuo e insinua em seus leitores, a crença de um motivo estritamente de seu imo, e ele o confessou. Insistir em penetrar no foro íntimo do ilustre escritor, é, não só deselegante como inético. Quando o professor Ariano, no seu “Despedida”, diz textualmente: “um segredo entre mim e Deus”, não cabe absolutamente outra qualquer indagação. Resta-nos somente é lamentarmos o fato e apoiarmos moralmente o triste gesto.¹⁶⁵

Percebe-se que o anúncio dessa despedida gerou repercussão na imprensa, sobretudo no próprio *Diário de Pernambuco*, periódico no qual Ariano contribuía até aquele momento assiduamente pelo menos desde a publicação do romance d’*O Rei Degolado* em formato de folhetins. Nesse sentido, chama atenção a edição de 12 de agosto de 1981 em que constam muitas menções às reações ao artigo de Suassuna:

Mesmos os seus amigos mais chegados foram surpreendidos, diante da atitude que praticamente ninguém imaginava, nem sequer familiares, ao que se acredita. O artigo teve imediata repercussão nacional: as estações de TV, em seus programas de domingo, noticiaram, com destaque, a decisão de Ariano Suassuna, um dos mais famosos autores da literatura brasileira contemporânea.¹⁶⁶

Desse modo, apesar de Ariano aparentemente querer dar um “basta à grandeza” e escapar à vaidade literária, o jornal buscou destacá-lo justamente como um dos mais famosos escritores da literatura brasileira. A despedida ganhou, portanto, um *status* de “perda pública”: “A saída de Ariano do cenário literário e cultural representa, sem dúvida, uma lacuna imensa.

¹⁶⁴ SUASSUNA, Ariano. Despedida. *Diário de Pernambuco*, 09 de agosto de 1981, (p. A-11).

¹⁶⁵ *Diário de Pernambuco*. Cartas à Redação. 14 de agosto de 1981, (p. A-8).

¹⁶⁶ *Diário de Pernambuco*, 12 de agosto de 1981, (p. A-14).

Ariano que é e vai continuar sendo pelo que já fez, um dos maiores nomes da cultura brasileira”.¹⁶⁷ O periódico observou ainda que Suassuna já vinha sinalizando sua vontade de não continuar a escrever para a coluna:

Há dois meses, o escritor Ariano Suassuna informara ao jornalista Gladstone Vieira Belo sua disposição de não mais escrever artigos dominicais para este jornal. [...] Depois, entretanto, compreendeu que Suassuna preparava-se para tomar uma atitude muito mais abrangente, renunciando à própria literatura.¹⁶⁸

A renúncia à literatura foi aquilo que mais parece ter surpreendido a imprensa e o público. No entanto, procurava-se relacionar o gesto de Suassuna à conjuntura não somente cultural, mas sobretudo política daqueles tempos conforme assinalou o leitor Napoleão Barroso Braga em sua carta ao jornal:

Ariano Suassuna, escudado na sua bela cultura, na boa fé participante e corajosa, tentou como um Quixote moderno alertar os responsáveis, todos nós e a Nação, os caminhos das esperanças, trilha de dias melhores e compatíveis com a dignidade humana. Desesperançado, magoado, repetimos, preferiu o recolhimento para uma pausa, para o repensamento – acreditamos – apesar do seu taxativo desejo de não retornar. Preferiu ficar agora só, escolha que todos devemos respeitar, ao mesmo tempo que, no recôndito de todos nós, acariciamos a ideia de sua volta, como numa especial ou quase reconciliação com este **mundão**, eivado de injustiças, incompreensões, egoísmo e elitismo.¹⁶⁹ [Grifos Nossos].

O olhar compreensivo do leitor acolhe uma suposição de estranhamento de Ariano para com a dureza daqueles anos expresso na ideia de “desencanto” e “desesperança”. O “Quixote moderno” saía de cena, mas o leitor mantinha a esperança de que ele mudasse de opinião e voltasse a combater naquela que era uma espécie de “cruzada” em defesa da identidade e da cultura nacionais. As motivações de Suassuna até eram especuladas e compreendidas pelo público e pela crítica, porém, mesmo assim, o afastamento não deixou de ser contestado, como percebemos na carta da leitora Ionar de Barros que se recusava a aceitar a renúncia do escritor:

Não senhor! O professor não tem o direito de desertar numa hora destas! [...]

¹⁶⁷ *Diário de Pernambuco*, 12 de agosto de 1981, (p. A-14).

¹⁶⁸ *Diário de Pernambuco*, 19 de agosto de 1981, (p. A-6).

¹⁶⁹ *Diário de Pernambuco*, 19 de agosto de 1981, (p. A-6).

E suas criações na literatura onde ficam? Nosso querido amarelinho João Grilo, o fidalgo Dom Pedro Dinis Ferreira Quaderna vão ficar desamparados no mato sem cachorro, sem pai nem mãe?

Imagino bem o drama vivido pelo professor para tomar uma decisão destas, mas *a hora é muito séria para perdermos combatentes; são poucos os escritores que escrevem para o povo.*¹⁷⁰ [Grifos Nossos].

Desertar do combate àquela altura não parecia justo aos olhos da leitora. A visão de Ionar se soma à anterior, de Napoleão, para quem Ariano representava, como vimos, um “Quixote moderno”. Essas noções corroboravam uma imagem construída em torno de Suassuna enquanto “defensor da cultura popular” – quando não, do próprio povo! – conforme antes problematizamos. Isso estava relacionado às ações do Movimento Armorial, ao sucesso do *Auto da Compadecida* e dos próprios romances escritos por ele, todos bebendo da fonte popular. Também foram vários os intelectuais que lamentaram a atitude de Suassuna tais como Gilberto Freyre, por exemplo, que no artigo intitulado “Outro Ariano?” destacou a falta que o colega já estava causando:

Esta página do **Diário de Pernambuco**, sem aos domingos, o artigo de Ariano Suassuna, será uma página gritantemente incompleta. O recifense, o pernambucano, o nordestino se habituara a esse artigo como a um alimento mais que jornalisticamente intelectual: eticamente evangélico. Sempre com uma mensagem. Uma atitude. Um protesto. [...]

Deixando de aparecer no **Diário de Pernambuco**, aos domingos, Ariano Suassuna empobrece o jornalismo brasileiro. Sua palavra impressa fará falta à inteligência brasileira: principalmente à receptividade jovem.

Mas ele promete continuar a falar aos jovens como professor de universidade. E quem conhece sua maneira de expressar-se, falando, sabe que ele é de um vigor oral irradiante.

Uma sugestão: a de que sejam gravadas suas palavras nessa nova fase de homem magnificamente comunicativo e socraticamente didático. Um novo e talvez mais atuante mestre pelo vigor de sua oralidade.¹⁷¹

Freyre antecipou na passagem acima aquela que seria uma marca de Ariano na virada do século XX para o XXI: o poder de sua oralidade, habilidade exacerbada nas várias aulas-espetáculos que ministrou e que tinham amplo alcance entre a juventude. As hipóteses para a renúncia de Suassuna eram diversas e, nesse sentido, o artigo *Os desesperados* de José Rafael Menezes apresenta-se como um ponto fora da curva na interpretação do ocorrido:

Uma despedida com alguns mistérios em seu drama interior a merecer todo respeito. Os muito amigos e até discípulos que tanto lamentaram essa perda jornalística, deixaram, porém de se aprofundar **nas causas**. Bem que

¹⁷⁰ *Diário de Pernambuco*, 20 de agosto de 1981, (p. A-8).

¹⁷¹ FREYRE, Gilberto. *Diário de Pernambuco*, 16 de agosto de 1981, (p. A-13).

poderiam substituir ao talentoso e decidido teatrólogo e articulista e, diminuindo a temática do **si próprio**, com o provincianismo compadresco, passassem as grandes definições nacionalistas e socialistas, dos últimos artigos de Suassuna, um desesperado místico do bem comum brasileiro.¹⁷²

Percebe-se que Menezes buscou compreender a atitude de Suassuna no contexto ideológico daquela época, por isso chama atenção para uma possível associação entre os temas políticos sobre os quais o escritor discorria nos artigos anteriores ao seu afastamento. Em sua opinião, a temática do “si próprio”, ou seja, o culto à personalidade de Ariano – perspectiva mais adotada pela maioria dos amigos – desviava o entendimento de sua atitude em um plano mais amplo que era o da crise política e ideológica da época. De fato, à medida que os meses foram se passando os amigos mais próximos e/ou pupilos do escritor advogavam e/ou profetizavam o seu retorno, como fez o escritor Maximiliano Campos no artigo *A trégua de Suassuna*:

Acredito que Ariano Suassuna voltará a escrever. Voltará a escrever porque dele e da continuação de sua grande e bela obra precisa o Brasil. [...] Respeitemos o repouso, a trégua, o armistício, do autor do *Auto da Compadecida* e *A Pedra do Reino*. Mas que seja apenas um repouso temporário, para depois voltar com as armas da inteligência, da criação, a ajudar a todos os brasileiros dignos de erigir o Brasil que não pertence aos governos fortes ou fracos, aos ricos e aos poderosos, às dívidas externas e aos descatos administrativos, às autoridades deste ou daquele nível, a este ou aquele partido, a esta ou aquela seita, mas pertence a todos os brasileiros, a todos que nasceram nesse país e aos que o adotaram como pátria, aos que não o veem como casa de negócios, mas como um lar, um abrigo, berço e túmulo, morada do sonho e castelo inexpugnável da nossa luta por dias melhores.¹⁷³

Na visão de Campos o retorno de Ariano era imprescindível, pois de sua obra “dependia o Brasil”. Apesar do exagero esta perspectiva é interessante por trazer à tona não somente a sua despedida como interrupção dos artigos publicados nos jornais, mas principalmente como o seu exílio da literatura. Lembremos que a trilogia *Quaderna, O Decifrador*, o grande projeto literário de Suassuna, o seu *sonho de escritura* ficara inconcluso. Havia ainda especulação a esse respeito, conforme observamos no comentário de Sebastião Vila Nova: “Diz Dona Ritinha, mãe do artista, que o que ele está mesmo é escrevendo um novo livro”.¹⁷⁴

¹⁷² MENEZES, José Rafael. *Diário de Pernambuco*, 04 de setembro de 1981, (p. A-9).

¹⁷³ CAMPOS, Maximiliano. *Diário de Pernambuco*, 06 de outubro de 1981, (p. A-9).

¹⁷⁴ VILA NOVA, Sebastião. *Diário de Pernambuco*, 20 de agosto de 1981, (p. A-9).

Podemos observar que para aqueles que acompanhavam não somente os artigos de Suassuna, mas a sua produção literária, o afastamento da literatura só era concebível e compreensível no âmbito de uma “trégua”, ou seja, uma pausa. Mas a linha entre autor e leitor é demasiado tênue. Sobre isso, outro amigo seu, o poeta Marcos Acyole atestou: “Mas exigimos mais de Ariano Suassuna, desrespeitamos sua atitude ou vontade. Dele não é ele. Não – ele não é dele – é um homem público: um escritor não se pertence. Comprendemos, claro, mas não aceitamos o seu silêncio”.¹⁷⁵

Escrever é deixar de pertencer-se? O comentário de Marcos Acyole nos leva a refletir sobre as intersecções entre literatura e discurso bem como entre a fronteira autor/leitor que se contata a partir da obra. A ideia do escritor como “homem público” e que por isso “não se pertence mais” defendida pelo poeta e amigo de Suassuna traz à tona o limite entre o indivíduo real e a autoria, cuja superação só é possível de acordo com Foucault (2009) quando abordamos a relação entre autor e discurso no âmbito da *função-autor*. Mas, afinal, até que ponto o retorno ao sujeito explica o texto?

A tradição da crítica literária tendeu historicamente a uma análise dos textos com base na identificação dos seus autores, tratando-os como o passado de seus livros. Salientando as deficiências desse modelo interpretativo, tanto Michel Foucault (2009) quanto Roland Barthes (2004) em seus polêmicos textos *O que é um autor?* e *A morte do autor*, respectivamente, propuseram um caminho diferente. *A morte* da qual ambos falam remete ao desaparecimento do autor no jogo da linguagem e à historicidade do sentido de autoria. Se a tradição buscara o sentido do texto no autor e este no sujeito absoluto – racional, unitário e modelar – ao qual corresponderia, a Foucault e Barthes interessava refletir sobre como se produziu outro campo de significação: o da autoria. Segundo eles é preciso pensar os autores dentro das funções que lhes foram e são atribuídas e as quais exercem na produção e legitimação dos discursos.

No âmbito da história intelectual isso significa revelar esses lugares oscilantes nos quais trafegam as autorias lembrando que as mesmas são produzidas concomitantemente aos textos que escrevem. Barthes (2004) ressaltou que já não se poderia restringir o escritor a um sujeito do qual o texto é predicado. A relação entre autores e discursos efetuar-se-ia, assim, de maneira muito mais complexa do que a mera correspondência. Foucault (2009) esclareceu esta questão ao problematizar o nome do autor, um *nome próprio* que não exclusivamente remete a um indivíduo real, mas que, sobretudo na cultura ocidental, diz respeito a uma gama de discursos identificáveis.

¹⁷⁵ ACYOLE, Marcos. *Diário de Pernambuco*, 02 de novembro de 1981, (p. A-7).

Sendo assim, quando o poeta Marcos Acyole ressaltou para o amigo Ariano a sua condição “homem público” por ser um escritor, estava evidenciando a função da autoria suassuniana numa determinada ordem discursiva. Ao tornar-se uma “pessoa pública”, notamos que Ariano Suassuna através de seu nome próprio já não correspondia somente à sua individualidade, ao contrário disso, situava-se num grupo de discursos e no modo de ser singular do mesmo. Nesse sentido, conclui-se que a *função-autor* é uma “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade”. (FOUCAULT, 2009, p. 274).

Refletindo sobre essa e outras proposições foucaultianas, Giorgio Agamben (2007) pondera que ao pensarmos no lugar do qual parte o discurso deparamo-nos, a princípio, com a ideia de que há alguém que o enuncia. Todavia, ele argumenta que o entendimento dessa enunciação no limite da autoria é complexo e diverso. Isso porque quando nos voltamos ao autor sobressaltam associações tanto a um indivíduo real quanto à própria *função-autor*. Pautar a análise a partir desta última categoria não significa, entretanto, negar e/ou anular a existência individual do enunciador, pois na verdade:

Nessa perspectiva, a função-autor aparece como processo de subjetivação mediante o qual um indivíduo é identificado e constituído como autor de um certo corpus de textos [...] O autor não está morto, mas pôr-se como autor significa ocupar o lugar de um morto. Existe um sujeito-autor, e, no entanto, ele se atesta unicamente por meio dos sinais da sua ausência. (AGAMBEN, 2007, p. 51).

Portanto, as diversas manifestações para com a despedida de Suassuna revelam a complexidade que envolve a *função-autor* fundamentalmente, porque além da literatura ele atuava em vários outros campos ampliando o raio de comunicação de uma rede discursiva da qual participava ao invés de simplesmente possuí-la ou a ela se associar. Ariano Suassuna como indivíduo real diluiu-se aos poucos na função de autor que, por conseguinte, produz e legitima a identificação discursiva. Essa problematização é importante, pois se ilustra na intersecção entre autor, obra e leitor, conforme foi possível perceber acima.

4.3 Ínterim

Mesmo com o passar dos anos a despedida de Suassuna continuou a repercutir na imprensa. Seu “exílio” da literatura, do Movimento Armorial e demais atividades intelectuais e artísticas ainda gerava espanto e curiosidade tanto no público quanto na crítica e não

somente em Pernambuco, mas também em outros centros e metrópoles do país. No início de 1983, o *Jornal do Brasil*, por exemplo, rememorou essa decisão de Ariano e reproduziu os supostos argumentos do próprio escritor para o afastamento:

— Tive a ingenuidade de querer ensinar o Brasil a ser Brasil, a valorizar o que é nosso através do Movimento Armorial. Nada disso tem sentido numa sociedade consumista que é capaz de enterrar cachorro em latim para obter lucro. [...]

Apesar de *amargurado*, Suassuna não desestimula os jovens:

— Minha atitude é pessoal. Fui omissos. Cometi uma série de erros. Conversar com o povo é fácil, difícil é assumir seus problemas e posições.¹⁷⁶
[Grifo nosso].

Na passagem acima, as palavras atribuídas a Ariano indicam os incômodos causados na época pelas críticas e interpretações de suas ações e discursos. A percepção das singularidades em torno de seu *lugar social* de origem e os limites entre sua identificação com o “povo”, assim como o conceito de “popular” que forjou, figuram nesse cenário de desconfortos que o levou a afastar-se da literatura e do jornalismo.

Contudo, o afastamento não foi total, pois Suassuna permanecia atento – e até atuante – às articulações políticas que davam conta do futuro do Brasil. Basta lembrar que as estruturas que sustentavam ideologicamente a Ditadura Militar atravessavam um período mais intenso de questionamentos por parte de diferentes setores da sociedade culminando nas reivindicações por eleições diretas. Nesse contexto, em 1984 foi noticiado nos principais jornais do país um *Manifesto à Nação* escrito e assinado por intelectuais pró-diretas, dentre os quais estava Ariano Suassuna. Apesar disso, como sabemos, as eleições de 1985 permaneceram indiretas, mas daquela vez com candidatos civis como Tancredo Neves representante do PMDB. Pouco antes do resultado, o colunista do *Jornal do Brasil* Zózimo Amaral já especulava sobre a possibilidade de Suassuna voltar à atividade artístico-literária em caso da vitória de Neves:

Se for eleito Presidente da República a 15 de janeiro, o candidato Tancredo Neves poderá resgatar para a literatura brasileira um dos seus mais expressivos talentos: o escritor Ariano Suassuna.

Rompido com as letras e a imprensa há mais de dois anos, Suassuna não esconde dos amigos que a eleição de Tancredo poderá ser motivo suficiente para que volte a escrever.

No momento, ele tem preferido pintar, dar aulas na Universidade Federal de Pernambuco e cuidar de uma linhagem nobre de cabras em sociedade com um primo na cidade paraibana, onde nasceu.¹⁷⁷

¹⁷⁶ *Jornal do Brasil*, 15 de janeiro de 1983, (p. 06).

Em primeiro lugar, ao contrário do que afirmou o colunista, Ariano não nasceu em Taperoá embora essa associação seja comum até hoje – muito provavelmente pelo fato do pequeno município paraibano constituir-se como ambientação constante em suas obras. Sobre o autoexílio literário de Suassuna, Amaral o definiu como um “rompimento com as letras” que poderia ser encerrado com a vitória de Tancredo Neves. O candidato em questão até venceu aquelas eleições, mas Ariano não ocupou nenhum cargo no governo de José Sarney, que assumiu a presidência em função do falecimento de Neves.

Já na esfera estadual, o *Diário de Pernambuco* enfatizava que Ariano era um dos principais articulistas da candidatura do então deputado federal Miguel Arraes ao governo de Pernambuco pelo PMDB. Com a vitória de Arraes, logo a imprensa começou a especular o nome de Suassuna para o cargo de Secretário de Cultura, porém o escritor não aceitou o convite do governador eleito. Só que mesmo sem ocupar cargo público, Ariano permanecia gozando de prestígio nos setores políticos e integrava indiretamente uma ala de intelectuais e empresários articulistas identificados como “nacionalistas” e/ou “xenófobos”. Nos bastidores do Congresso Nacional este grupo chamado de “Frente Parlamentar Nacionalista” e buscava combater, dentre outras pautas, a abertura da economia e o neoliberalismo no debate constitucional de 1988¹⁷⁸.

As eleições de 1989, as primeiras diretas depois de duas décadas de Ditadura Militar, tiveram Fernando Collor de Melo como candidato vitorioso, mas não foi ele o candidato que Suassuna havia apoiado. Dois anos antes daquele pleito, o *Jornal do Brasil* destacava que as preferências do escritor para ocupar a presidência da República eram em primeiro lugar Miguel Arraes e em segundo Luís Inácio Lula da Silva¹⁷⁹. Contrariamente à perspectiva nacionalista sempre defendida por Suassuna, a agenda de Collor, o candidato vitorioso, era neoliberal.

Como visto, esse íterim de Suassuna, mesmo pensado para ser silencioso e distanciado, não foi exatamente assim. O escritor paraibano não deixou totalmente de atuar e de se envolver na vida pública do país, ainda que nos bastidores da política. Quanto às atividades artísticas e, sobretudo literárias, podemos concluir que nem mesmo elas se mantiveram de fato adormecidas, haja vista que em 1985 Ariano lançou um álbum de iluminogravuras intitulado *Sonetos de Albano Cervonegro*.

¹⁷⁷ *Jornal do Brasil*, 20 de novembro de 1984, (p. 03).

¹⁷⁸ Informação do *Jornal do Commercio* em 9,10 e 11 de outubro de 1988, p. 10.

¹⁷⁹ *Jornal do Brasil*, 24 de março de 1989, p. 04.

Nesse novo trabalho ele mesclou suas habilidades de desenhista com a retomada da poesia, gênero no qual estreou na literatura e que o levou a definir-se certa vez como “poeta frustrado”. Sua inspiração estética eram as iluminuras medievais. Enquanto isso, em 1987 sua peça mais famosa, o *Auto da Compadecida*, foi adaptada para o cinema resultando no filme *Os Trapalhões e a Compadecida* dirigido por Roberto Farias. Mas o grande marco de seu “retorno” foi, sem dúvida, a peça teatral *As conchambranças de Quaderna* escrita em 1987 encenada pela primeira vez em 1988 no Recife pelo grupo pernambucano Coperarte.

4.4 O retorno

A volta de Suassuna deu-se, portanto, em campos diversos: poesia, teatro e cinema. Começamos, pois, pelo último. Um filme que reunia os Trapalhões – fenômeno do humor nacional nos anos 1980 – e a história (des)aventurosa de João Grilo e Chicó parecia, a princípio, uma empreitada inusitada, mas de fato aconteceu e repercutiu. Escrevendo sobre a estreia do filme para o *Jornal do Brasil*, Wilson Cunha (1987) informou que o diretor Roberto Farias, desde a década de 1950, quando a peça de Suassuna foi lançada e encenada pela primeira vez, já pretendia adaptá-la para o cinema. Entretanto, Ariano só permitiu isso quase trinta anos depois através do filme *Os Trapalhões e a Compadecida*. Na mesma matéria, a correspondente de Recife, Marisa Gibson, destacava a expectativa de Ariano com relação ao filme:

O maior receio de Ariano Suassuna quando soube que Didi, Dedé, Mussum e Zacarias seriam as estrelas do filme inspirado em sua peça **Auto da Compadecida** foi de que os trapalhões não se conscientizassem de que não estavam interpretando seus personagens habituais. Mas tudo deu certo. O escritor está contente e espera ver a reação do público.¹⁸⁰

Renato Aragão viveu o personagem principal, João Grilo, enquanto Mussum representou Jesus Cristo no julgamento final. O elenco contou ainda com nomes como Raul Cortez que fazia o “Encourado” e Beth Goffman, que representou a Compadecida. É interessante notar que Wilson Cunha argumentou que, ao mergulhar na obra suassuniana, os Trapalhões demonstravam uma perspectiva diferente para o seu futuro no cinema nacional, ou seja, era como se aquela experiência fosse divisora de águas no trabalho do grupo, “elevando o seu nível”: “Encontro perfeito marca um passo importante na carreira dos Trapalhões”.¹⁸¹ A

¹⁸⁰ GIBSON, Marisa. *Jornal do Brasil*, 25 de junho de 1987, (p. 09).

¹⁸¹ CUNHA, Wilson. *Jornal do Brasil*, 25 de junho de 1987, (p. 09).

título de complemento, Marisa Gibson lembrou o período de afastamento de Suassuna, bem como aquele que despontava como sendo o seu trabalho mais recente, os *Sonetos de Albano Cervonegro*:

Ariano Suassuna anunciou, em 1981, um recolhimento literário “para rever posições e ideias”. Mais ajustado, como ele mesmo afirma, Ariano está vivendo uma fase de muita tranquilidade, que pode ser conferida através de Albano Cervonegro – seu mais novo personagem – que intitula uma série de 10 sonetos manuscritos e ilustrados por ele mesmo, no estilo de xilogravuras.¹⁸²

Os *Sonetos* somavam-se a outro conjunto de iluminogravuras produzidas por Suassuna ainda em 1980 e intitulado *Dez Sonetos Com Mote Alheio*. Tempos depois, o escritor fez uma seleção dos mesmos, reunindo-os num livro chamado *Vida Nova Brasileira*. De acordo com Ester Suassuna Simões (2017), neta de Ariano e pesquisadora de sua obra, por mesclar poesia e prosa, esse livro constitui-se como uma espécie de autobiografia poética. Nesse sentido, a estudiosa chama atenção especificamente para o caso dos *Sonetos de Albano Cervonegro*:

No título deste conjunto, Suassuna assume um pseudônimo, o que poderia sugerir um certo afastamento entre sua experiência pessoal e as chaves de leitura de seus sonetos. No entanto, ainda que diluídas em imagens enigmáticas de sonhos, nos poemas de Albano Cervonegro ainda há fortes referências à vida de Suassuna, a começar pelo próprio pseudônimo, formado, como já foi visto, a partir do nome do poeta. (SIMÕES, 2017, p. 145).

Na unidade temática dessas iluminogravuras protagonizavam elementos como a morte, o feminino e o sagrado. No âmbito estético, Simões (2017, p. 153) conclui que estes álbuns são representativos de no mínimo dois princípios que balizam a concepção armorial: “a criação de uma arte erudita brasileira baseada na arte popular e a valorização da integração entre as artes”, constituindo-se, portanto, não apenas como um projeto de arte, mas da própria vida do escritor e representativo de sua busca por unidade e coesão.

Basta atentar também para o fato de que as iluminogravuras de Ariano Suassuna sintetizam, como sugere o neologismo que as nomeia, pelo menos duas influências importantes: as iluminuras medievais e as gravuras populares do Nordeste brasileiro”. (SIMÕES, 2017, p. 123). Desse modo, esse caráter integrador das artes está nos poemas iluminogravados como intenção de um projeto estético maior que perpassava toda a obra suassuniana, inclusive a promessa de término de seu *sonho de escritura*. Sendo assim:

¹⁸² GIBSON, Marisa. *Jornal do Brasil*, 25 de junho de 1987, (p. 09).

Se o romance inédito seria uma síntese total de vários gêneros diferentes, as iluminogravuras podem ser consideradas o primeiro passo neste caminho. Nelas, unem-se, em harmonia e ressignificação, literatura e artes plásticas a partir dos três elementos que Suassuna considerava fundadores da cultura brasileira: a arte rupestre, a arte barroca e a arte popular. (SIMÕES, 2017, p. 129-130).

No inconcluso e aguardado romance, a poesia de Suassuna e em especial esta que resultou no projeto das iluminogravuras retornou como veremos adiante com ao personagem/pseudônimo “Albano Cervonegro”. Bem antes disso, porém, Suassuna continuava seu regresso à literatura também no teatro quando ainda nos anos finais da década de 1980 escreveu a peça *As conchambranças de Quaderna*, portanto, mais uma história protagonizada pelo narrador-personagem do *Romance d’A Pedra do Reino e d’O Rei Degolado*. Escrita precisamente em 1987, essa peça ganhou os palcos pela primeira vez um ano depois em 1988 quando foi montada e encenada em Recife. Na ocasião, o *Jornal do Brasil* fez questão de noticiar “a volta de Suassuna” situando-a, inclusive, no âmbito de sua anterior “despedida”:

O escritor Ariano Suassuna, que em 1981 se despediu da literatura com um emocionado e pessimista manifesto, está de volta à dramaturgia pernambucana. “Nervoso como um principiante”, como ressaltou para uma entusiasmada plateia, ele subiu ao palco na noite de quinta-feira no Recife para cumprimentar os atores de sua mais nova obra *As conchambranças de Quaderna*, uma peça em três atos que o autor escreveu para o grupo pernambucano Coperarte.¹⁸³

Sobre a estrutura da mesma, Francisco Wellington Rodrigues Lima (2010) observou que consiste na junção de três outras obras curtas do autor: “O caso do coletor assassinado”, o “Casamento com cigano pelo meio” e o entremez “A caseira e a Catarina”. Cada uma delas constitui um dos três atos que compõe a história e o que constrói a conexão entre as mesmas é justamente *Quaderna* ao alternar as funções de narrador e de personagem. Para Ester Simões (2018) assim como a poesia de *Vida Nova Brasileira*, *As conchambranças*, além do retorno de Suassuna à literatura, representou também o projeto de realizar uma “síntese” de referências artístico-literárias diversas. Tal síntese – diga-se de passagem, enviesada pelo conceito armorial – passava ainda pela reescritura e o remanejamento de textos já produzidos:

Os dois primeiros atos da peça haviam sido escritos em prosa. Trata-se de duas pequenas narrativas, também protagonizadas por *Quaderna*, que fazem

¹⁸³ *Jornal do Brasil*, 17 de setembro de 1988.

parte da Seleta em prosa e verso 1974) organizada por Silviano Santiago, com os títulos de “O caso do Coletor assassinado” e “O Casamento”. O terceiro ato é também uma reescritura, mas a partir de uma peça de redondilha maior (versos de sete sílabas poéticas), *A Caseira e a Catarina* (1961) – nesse caso, a mudança mais significativa, pois além de prosificar os versos, Suassuna substituiu o personagem Severino Bisaquinho por Quaderna. (SIMÕES, 2018, p. 11).

As conchambranças resultaram também na retomada da comicidade que havia consagrado Suassuna nacionalmente. A propósito, a própria palavra “conchambrança”, que está no título, remete a essa perspectiva, já que deriva de “conchamblança” cujo significado é conchavo e/ou combinação, ajuste. Na história, em posse de um cargo no funcionalismo público, Quaderna converte-se num solucionador de imbróglios vivenciados por outros personagens misturando a influência do lugar que ocupa nas estruturas do poder com boas doses de astúcia. Desse ponto de vista há, para Ester Simões (2018, p.11-12), aproximações possíveis entre Quaderna e João Grilo:

Quaderna, como João Grilo, do *Auto da Compadecida*, e Caroba, de *O Santo e a Porca*, por exemplo, é um armador de situações, um articulador de conchambranças. Ele é um “quengo” no sentido de que resolve situações complicadas em benefício próprio e dos seus a partir de espertezas e pela demonstração de uma sabedoria estratégica. A diferença entre ele e os outros, como bem apontou Bráulio Tavares, é que Quaderna, na função de tabelião e na posição social de afilhado de um homem rico e poderoso, consegue atuar nas estruturas de poder do “Brasil oficial” às quais João Grilo, por exemplo, jamais teria acesso.

Ao retornar à atividade literária, Suassuna trouxe à tona vários elementos do conjunto de sua obra. Com *As conchambranças* seu marcante “teatro de astúcias” mais uma vez entrou em cena, porém, desta vez tendo Quaderna, até então protagonista de seu romance, como personagem principal. Em sua companhia, Suassuna atravessou uma fase de “consagração”, mas também de questionamento levando-o à “autocrítica”. Quaderna, pois, acompanhou-o tanto no barulho quanto nos tempos de silenciamento. Nesse sentido, em alguma medida, ele expressa na referida produção teatral uma transição de perspectiva por parte de Suassuna.

Como vimos antes, a construção do pensamento suassuniano é perpassada pelo traço dicotômico. Sua visão de mundo, de cultura, de história e de política esteve durante muito tempo articulada com base na oposição entre aquilo que ele compreendia como mundo rural e mundo urbano. Identificado com o mundo rural, Suassuna tencionou sua crítica mais severa às transformações provocadas pelo processo de urbanização e industrialização, provocadores segundo ele da ascensão de uma cultura de massa voltada ao consumo. Por conseguinte, em

As conchambranças, Quaderna é, ao mesmo tempo, a subversão desses padrões urbanos e burgueses e o reconhecimento de que faz parte da estrutura de poder dos mesmos. Isso fica evidenciado logo no início do texto quando da descrição da entrada em cena do tio-padrinho de Quaderna, Dom Sebastião Garcia-Barretto:

Ele representa a Aristocracia rural da qual se originou QUADERNA, mas que vai, aos poucos, sendo traída e abandonada por este em favor do Povo. Em todo caso, entre a Aristocracia rural e a Burguesia urbana – representada, na peça, pela comissão de Inquérito –, QUADERNA prefere a primeira e se vale dessa preferência real e sincera para seus planos, a linha do que afirmou em sua fala inicial. (SUASSUNA, 2018, p. 26).

Na passagem acima há uma clara intenção por parte de Suassuna em delimitar quem de fato é Quaderna, o seu lugar de fala, a consciência de sua origem ligada ao grupo dos privilegiados, embora isso não o impeça de identificar-se “com o povo”. Nesse sentido, diferentemente do modo como apareceram no *Romance d’A Pedra do Reino* e n’*O Rei Degolado*, em *As conchambranças* os limites entre a “Aristocracia rural” e o povo surgem mais claros, ainda que haja uma identificação do escritor/personagem para com a primeira.

Próximos pela habilidade de serem “quengos”, Quaderna e João Grilo, porém, não se equivalem, pois existem entre eles fronteiras sociais – por mais sutis que pareçam – que lhes diferenciam. Apesar de ambos serem nordestinos, suas vivências e visões são socialmente distintas. Sendo assim, a própria suposição de “unidade social” ou a redução do conflito a dois grupos distintos soa reducionista diante da diversidade de sujeitos e realidades da região Nordeste e do próprio sertão. No início da peça, ao se apresentar, Quaderna faz uma analogia com o jogo de baralho para se colocar no contexto da luta de poder:

Por isso, o mundo me parece uma mesa, um palco; e a vida, uma representação, um jogo. Na luta entre Ases e Reis de um lado; de Peninchas, Peões, Curingas e Palhaços do outro, *estou do lado dos Peões – dos oprimidos e explorados do mundo. Mas esse emprego de Paladino do Povo é incômodo que só a peste!* Vocês estão diante de um Imperador e Rei, Dom Pedro Dinis Quaderna, o Decifrador-armorial, Gênio da Raça, Monarca da Cultura brasileira e candidato a Gênio Máximo da Humanidade. Mas, com todas essas grandezas, sou um Rei meio lascado. E liso! Se eu não tomar cuidado, a Burguesia e os poderosos do mundo me lascam mais ainda! Até hoje, à custa de quengadas, conchambranças e picardias, tenho conseguido forçar a Burguesia a me pagar, inclusive para falar mal dela. Assim, enquanto o Reino-de-Deus não chega, com sua justiça, vou conseguindo furar, abrir caminho e sobreviver, ora me fingindo de leso, ora de doido, ora de Palhaço. (SUASSUNA, 2018, p.22). [Grifos nossos].

A herança nobre e a causa dos oprimidos: eis o dilema não somente de Quaderna, mas também de seu criador, Suassuna. No trecho acima, o personagem define-se no limite entre “rei” e “palhaço”, metáforas também utilizadas por Suassuna durante muito tempo para referir-se ao que definia como os dois lados da alma humana que ele chamava de hemisférios; rei e palhaço.

[...] eu acho que existem, na alma humana, dois hemisférios: o hemisfério Rei e o hemisfério Palhaço. No hemisfério Rei, eu coloco tudo que há de mais elevado e nobre. Se a pessoa exacerbar o hemisfério Rei, ela cai numa excessiva crueldade, torna-se uma pessoa autoritária. [...] É o hemisfério Palhaço que equilibra o hemisfério Rei, e isso se dá através do riso. (SUASSUNA, 2000, p. 29).

No teatro suassuniano há muitas referências circenses, dentre as quais justamente a figura do palhaço que, como vimos, trazia à tona a comicidade, ou seja, a atmosfera do riso. (ALMADA, 2018)¹⁸⁴. Não obstante, dividido entre sua origem de rei e sua tendência de palhaço, Quaderna funciona em *As conchambranças* como uma espécie de metáfora do dilema de pertencimento e identificação do próprio Suassuna. Transportado para o teatro, o personagem não necessariamente passou a negar o lado aristocrático que o faz pleitear o trono brasileiro. Seu olhar crítico para com a ordem burguesa e urbana permaneceu, porém a perspectiva binária fora redimensionada. Em seu retorno à literatura e à intensa vida pública, Suassuna investiu na crítica ao “Brasil oficial” – fosse ele urbano ou rural – e na defesa do seu oposto: o “Brasil real”.

Nesse contexto, *As conchambranças de Quaderna* representaram simbolicamente o “gesto de retorno” por parte de Suassuna. Dedicada ao poeta espanhol Federico Garcia Lorca, ao romancista, dramaturgo e amigo pernambucano Hermilo Borba Filho e ao cantador e violeiro Dimas Batista, a peça permaneceu inédita por três décadas e foi editada e publicada somente em 2018 em projeto especial da editora Nova Fronteira. Antes disso, havia sido montada e encenada poucas vezes por companhias teatrais em Pernambuco, até que em 2009 recebeu destaque nacional quando foi dirigida pela atriz Inez Viana. Sobre esse fato o *Jornal do Brasil* à época destacava: “Mediante sua amizade de longa data com Ariano Suassuna, ela [Inez Viana] foi contemplada com o texto inédito do autor”.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Daniella Carneiro Libânio de Almada (2018) ressalta que esta influência do circo não ocorre somente no teatro de Suassuna, mas no próprio conjunto de sua obra como, a título de exemplo, no *Romance d’A Pedra do Reino* e no póstumo *Romance de Dom Pantero*, este último mais explicitamente.

¹⁸⁵ *Jornal do Brasil*, 30 de outubro de 2009.

Seja no cinema, na poesia ou no teatro, após seu “autoexílio” Suassuna recolocou-se novamente no debate e na produção cultural do país. Com o “tempo de silêncio” rompido, a voz de Suassuna era esperada por vários meios de comunicação que objetivavam entender tanto o seu retorno quanto o seu afastamento. Apesar de ter evitado a imprensa em sua pausa, quando de seu retorno ele concedeu, ainda em 1987, a Cláudio Tavares do *Correio Brasiliense* uma entrevista intitulada “Ariano: o fim do silêncio”. A apresentação da mesma começou destacando a resistência do escritor e as negociações para a entrevista:

Foram seis anos e meio de um contraditório silêncio. Há três anos, por insistência do repórter Carlos Tavares, do CORREIO BRAZILIENSE, concordara em falar e tornar pública uma explicação mais detalhada de sua atitude, “mas só quando eu estiver pronto”. Há trinta dias, após 36 meses de espera, o ex-secretário de Cultura de Pernambuco resolveu retornar às páginas dos jornais.¹⁸⁶

Nessa entrevista destacam-se três pontos principais: a justificativa da pausa, o revisionismo de suas ideias e a identificação com o povo. Os dois primeiros apresentam-se como intimamente relacionados. Além disso, mais uma vez ele retomava a dicotomia política e geográfica entre os mundos rural e urbano para justificar sua visão sobre os fatos passados na Paraíba em 1930 e expandidos para o contexto nacional: “O lado do meu pai foi derrotado. E a história é sempre feita pelos vencedores. Então, desde novo comecei a me habituar a ouvir ataques ao meu pai”. Diante dessa disputa hostil de memórias e narrativas, argumentou que havia se sentido impelido a reagir:

Não admitia que ninguém visse erro na conduta política de meu pai. E o que era Mal, para mim, eram as forças políticas urbanas. Reagi assim, porque antes de mais nada, meu pai havia sido assassinado de maneira brutal. E eu, como filho, me sentia na obrigação, com o próprio impulso natural, afetivo, de defender meu pai. Tudo isso marcou profundamente a minha obra.¹⁸⁷

No plano literário, Ariano mencionou que a visão a respeito de seu pai estendia-se também ao escritor Euclides da Cunha e à sua interpretação do Brasil em *Os Sertões*. Envolvido, ele via nessa obra o reflexo de toda a história brasileira: “Via que toda vez que o Brasil Real levantava a cabeça, o Brasil oficial ia lá e cortava a sua cabeça. Como aconteceu em Palmares, em Canudos”. A questão, porém consistia no fato de que Canudos era uma comunidade rural e por sua vez:

¹⁸⁶ *Correio Brasiliense*, 05 de abril de 1987, (p. 04).

¹⁸⁷ SUASSUNA, Ariano. *Correio Brasiliense*, 05 de abril de 1987, (p. 04).

[...] o Brasil que foi cortar a cabeça de Canudos era urbano, burguês, capitalista e positivista. Tudo isso serviu para reforçar aquela ideia que me vinha desde a infância: que o Brasil rural era o Bem e o Brasil urbano era o Mal. Mas é aí onde está um grande erro de interpretação. Porque, como você sabe, na Paraíba, em 1930, as forças rurais e as forças urbanas que entraram em choque eram lideradas por privilegiados do campo e da cidade. Aí é que percebi depois de todo esse tempo que A Pedra do Reino é uma clara identificação entre Princesa Isabel e Canudos. Mas é isso que está errado. Foi isso que me fez parar para refletir.¹⁸⁸

A equiparação antes feita entre os eventos de Canudos e Princesa Isabel teria sido uma das motivações para a sua reflexão e conseqüentemente a sua pausa. A tensão entre povo e elite, bem como o esclarecimento acerca desses lugares e identidades levou Suassuna a se assumir dentro dessa fronteira:

E eu não sou uma pessoa saída do povo. Por questão até de nascimento. Agora nunca deixei de me identificar com o povo. Para mim só é popular e nacional no Brasil aquilo que vem do povo e com ele se identifica. Desde menino, sempre tive essa identificação. Isso é muito comum no sertão. Mas eu também não vou negar que era um convívio patriarcal. Era o convívio da família do morador com a família do fazendeiro. Mesmo assim esse convívio era muito mais íntimo do que o convívio da burguesia com o proletariado urbano.¹⁸⁹

O reconhecimento fora duplo: primeiro de que a *Guerra de Princesa* não foi um movimento popular e segundo que as relações entre elite e povo no Nordeste, especificamente no sertão, já não podiam e nem deviam ser reduzidas a um ponto de vista romantizado. Essa perspectiva, muitas vezes idílica, tinha como justificativa recorrente a memória paterna: “Eu tive me recolher para fazer uma espécie de autoanálise. Descobri então que aquilo que me perturbava na minha análise do Brasil era a figura do meu pai”.¹⁹⁰

Apesar disso, o processo de autoanálise ao qual ele se referia não necessariamente eliminou de seu discurso a dicotomia urbano \times rural. Todavia, a grande diferença foi a percepção acerca do seu pertencimento a um grupo social privilegiado. Nesse sentido, as metáforas do *Brasil oficial* e do *Brasil real* tomadas de empréstimo de Machado de Assis continuaram a pontuar seu revisionismo acerca da História do Brasil.

Nesse contexto, o íterim de isolamento teria servido para que Ariano pudesse “reorganizar suas ideias”, relativizando-as – algumas delas, não todas. No dia seguinte à sua entrevista ao *Correio Brasiliense*, o entrevistador Cláudio Tavares concluiu, ponderando que

¹⁸⁸ SUASSUNA, Ariano. *Correio Brasiliense*, 05 de abril de 1987, (p. 05).

¹⁸⁹ SUASSUNA, Ariano. *Correio Brasiliense*, 05 de abril de 1987, (p. 05).

¹⁹⁰ SUASSUNA, Ariano. *Correio Brasiliense*, 05 de abril de 1987, (p. 05).

“[...] somente depois que [Suassuna] escreveu algumas partes do romance que deixa inconcluso (O Rei Degolado) é que conseguiu se libertar de alguns fantasmas da infância”.¹⁹¹ Nesses termos, o romance teria cumprido uma dupla função: exorcizar memórias traumáticas do passado ao inscrevê-las no espaço literário, mas, por outro lado, ao materializá-las ali resultou em um novo conflito, dessa vez não somente pessoal, mas também autoral. A figura de Ariano Suassuna enquanto intérprete da cultura e história nacional estava em xeque – pelo menos para ele mesmo!

Como exposto até aqui, Canudos era considerado por Ariano um evento central para a compreensão da História brasileira; consistia num divisor de águas, mas também numa inspiração política e estética. Desse ponto de vista, Canudos era antes de tudo um legado a ser conhecido e cultivado. Dentre as tantas conexões que Suassuna buscava estabelecer entre esse evento, suas ideias e seus ideais estava a monarquia. Durante muito tempo o escritor em questão situou-se politicamente como “monarquista de esquerda” mesclando referências nobiliárquicas com um tipo de socialismo que dizia ser inspirado numa ética cristã. Em seu romance, o próprio Quaderna também se definia dentro dessa fronteira. Canudos metaforizava essa definição, pois, segundo Suassuna, tratou-se de um movimento ao mesmo tempo monárquico e socialista. Porém, o interesse do escritor pela monarquia também foi relativizado num momento que converge justamente com o anúncio de sua despedida da literatura:

Acho que do ponto de vista político, do ponto de vista do momento, do ponto de vista prático, eu coloquei a monarquia entre parênteses. Principalmente porque em 1981 morre d. Pedro Henrique, que era o herdeiro do trono brasileiro. E eu, apavorado, li que os dois filhos mais velhos dele eram da TFP, um movimento da extrema-direita. Então, se você olhar as datas, d. Pedro Henrique deve ter morrido no fim de julho ou princípio de agosto de 81. E a minha carta, quando eu entrei em crise e resolvi parar e abandonar tudo, foi escrita pelo desgosto causado por essas notícias, e ela é do dia 9 de agosto de 81. Foi o desgosto de que aquele meu sonho, que eu achava tão bonito, tivesse acabado. De um príncipe que tomasse não o lado do Brasil oficial, mas sim o lado do Brasil real, do povo de Canudos, que lutou e morreu por eles em Canudos. Então, eu sempre procurei me colocar do lado do Brasil real. Se a monarquia se revelava de extrema-direita, eu largava a monarquia, porque mais importante do que a forma de governo ou de regime, para mim era o povo, como continua a ser.¹⁹²

Portanto, em seu retorno à cena cultural e intelectual, Suassuna havia abandonado a ideia monárquica e apontado para um caminho “socialista”, mas não marxista. No início dos

¹⁹¹ *Correio Brasiliense*, 06 de abril de 1987, (p. 17).

¹⁹² SUASSUNA, Ariano. *Folha de São Paulo*, 26 de outubro de 1991.

anos 1990, filiou-se pela primeira vez a uma sigla partidária: o Partido Socialista Brasileiro (PSB), liderado em Pernambuco por seu amigo Miguel Arraes. Os anos se passaram desde que o escritor paraibano interrompeu a sua pausa com a literatura, mas o fato é que desde então, sempre que questionado sobre esse fato, ele repetiu basicamente os mesmos argumentos apresentados naquela entrevista ao *Correio Brasiliense* em 1987¹⁹³.

4.5 Imortal

O final desse período sabático levantou novamente a possibilidade de Suassuna candidatar-se a uma cadeira na ABL. Havia certa expectativa na imprensa e no meio intelectual. Ariano estava, pois, de volta e “mudado”, pelo menos era o que afirmava o *Jornal do Brasil* enfatizando que ele havia revisto também algumas ideias acerca da cultura nacional. Apesar disso, o recorte cultural que delimitou pouco se ampliou naquela “nova fase”. Preparado para os novos desafios, Suassuna estendia-os para o campo das honrarias da ABL. Um lugar no *roll dos* “imortais” da literatura brasileira demonstrava-se possível – e por quê?

[...] quer agora se engajar na luta pela preservação da cultura brasileira e diz que foi com esse propósito que decidiu concorrer [...]

Suassuna alerta que a cultura brasileira “está sendo descaracterizada e é preciso preservar o que é nosso, o que está ligado às nossas origens indígenas, ibéricas e negras, sem reverenciar apenas o que vem de fora”. Ele promete iniciar uma cruzada com esse objetivo e está terminando um livro no qual busca interpretar a cultura brasileira.¹⁹⁴

Um “cruzado” da cultura brasileira: vimos desde os capítulos anteriores o quanto esta ideia foi exacerbada por parte da crítica suassuniana. O seu comprometimento com a preservação de determinados valores e referências culturais brasileiras sugeriam-no o *status* de “defensor” e/ou “paladino” da cultura popular. Enquanto isso, a sua eleição para uma vaga na ABL transcorreu sem competição já que foi candidato único. Ariano foi eleito em 03 de agosto de 1989 para ocupar a cadeira N° 32, substituindo Genolino Amado.

A partir de então os preparativos para a posse começaram. Havia grande expectativa em torno das personalidades presentes, mas a respeito disso Ariano exaltava que a figura mais ilustre entre os convidados seria a sua mãe, Dona Rita, embora isso não tenha sido possível, pois ela faleceu alguns meses antes, em abril de 1990. A respeito da cerimônia, especulava-se

¹⁹³ Estas reflexões foram citadas em várias oportunidades por Suassuna, seja em entrevistas a pesquisadores ou à imprensa. A título de exemplo podemos citar as entrevistas concedidas à *Folha de São Paulo* em 1991 e à coleção *Cadernos de Literatura* do Instituto Moreira Sales em 2000.

¹⁹⁴ *Jornal do Brasil*, 24 de março de 1989, (p. 04).

uma provável “quebra de padrões”, afinal circulava a informação de uma participação da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro que no carnaval daquele ano havia homenageado Ariano Suassuna com o enredo “Sou amigo do rei”.¹⁹⁵ Este explorava o universo das novelas de cavalaria como a história de Carlos Magno e os Doze Pares de França e tinha como referência a literatura de cordel e a obra do próprio escritor paraibano.

A posse na ABL ocorreu no dia 09 de agosto de 1990, ou seja, exatamente nove anos depois do anúncio de seu retiro da vida literária. Em reportagem especial para o *Correio Braziliense* intitulada “A força do grande sertão na Academia de Letras”, Jussara Marinho concluiu que “tudo soou diferente durante a solenidade, a começar pela animada presença dos componentes da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro”. Além disso, outra coisa chamou atenção dos presentes; os trajes usados por Suassuna, fato que causou estranhamento: “Os imobilistas da tradicional academia, é claro, estavam visivelmente perplexos, mas admirados com a força pessoal do escritor e dramaturgo, que se mantém fiel a seu estilo, e ao que julga ser verdade”.¹⁹⁶ No campo político, Fernando Collor, então presidente da República, não esteve presente. Em contrapartida, seu antecessor José Sarney prestigiou a posse do mais novo imortal.

Seguindo os ritos da solenidade, Suassuna foi “recepcionado” pelo acadêmico Marcos Vinícios Rodrigues Vilaça (1990), que de início destacou: “A expectativa pelo resultado de candidatura à Academia atormenta e aflige. [...] Não foi o seu caso, Sr. Ariano Suassuna, esperado com arruído e foguetes de lágrimas por todos os inquilinos das glórias machadianas”¹⁹⁷. Prosseguindo, o “anfitrião” observou a contemporaneidade entre a ABL e Canudos:

Quando a Academia Brasileira de Letras foi fundada, em julho de 1897, ainda se brigava em Canudos, sob a convicção de volta à Monarquia. Pois não é que, quase cem anos depois, *um canudo euclidiano e ex-monarquista* chega aqui acarinhado na consagração do referendo geral – e não apenas daquela unanimidade que, após as votações, todos nós gostamos de dizer, em

¹⁹⁵ Suassuna e sua obra foram homenageados por outras Escolas de Samba assim como blocos em diferentes carnavais. Nesse sentido, cabe citar que em 2002, a Escola de Samba carioca Império Serrano o homenageou no desfile do grupo especial com o enredo “Aclamação e coroação do imperador da pedra do reino: Ariano Suassuna”. Já em 2008 foi a vez da Escola de Samba paulista Mancha Verde homenageá-lo com o enredo “És Imortal. Ariano Suassuna. Sua vida, sua obra, patrimônio cultural”. Em 2013, a Pérola Negra conquistou o acesso ao grupo especial de São Paulo com o enredo “O Espetáculo Vai Começar, Pérola Negra Apresenta: o Auto da Compadecida”. Em 2014, ele foi tema do bloco de carnaval mais famoso do Recife, o Galo da Madrugada. No ano de 2019, o enredo “Histórias para ninar gente grande” da Estação Primeira de Mangueira trouxe os personagens suassunianos João Grilo e Chicó numa menção ao universo sertanejo. Ariano participou dos desfiles de Império Serrano e da Mancha Verde.

¹⁹⁶ *Correio Braziliense*, 09 de setembro de 1990, (p. 11).

¹⁹⁷ Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/ariano-suassuna/discurso-de-recepcao>.

boa e conveniente tradição, ter sido conferida aos ganhadores¹⁹⁸. [Grifos nossos]

Ariano Suassuna chegava à ABL como “ex-monarquista”, mas nem tudo nele havia mudado tanto. Ao longo do discurso de recepção, Marcos Vilaça recuperou ainda fatos da vida do novo companheiro de imortalidade, principalmente aqueles que remetiam à sua origem familiar e nordestina como no trecho abaixo:

É da tragédia da infância, com impressões digitais de dor eterna, que vemos Ariano Suassuna emergir para expor ideias, zelar respeitos, desabotoar preconcebidas conceituações de cultura, construir um dos mais altos momentos da dramaturgia em Língua Portuguesa, para realizar obra romanesca de fascinante afinidade com tudo que é brasileiro, na incrível magia das palavras, e para ser adorável e travesso insubmisso, de vez em quando se fingindo de doido manso.

Só que ninguém se fie na brandura desse cangaceiro de Taperoá, ele próprio sabedor de que o cangaço não se esgota num grupo de facínoras a espalhar terror e horror. Cangaço é também o grito de uma gente reagindo à injustiça, à opressão, à exploração e ao arbítrio.

O cangaceiro que recebemos hoje – sob luzes de reconhecimento, de aplauso, de simpatia, luzes mais profusas por que o homenageiam – está temperado em lições recebidas na Fazenda Acauhan, no Território Livre de Princesa e nas sequidões dos Cariris Velhos¹⁹⁹. [Grifos nossos].

A princípio é interessante notar essa identificação que Vilaça traça entre Suassuna e o cangaço. Lembremo-nos de que, no contexto da luta oligárquica paraibana nos anos 1920 e 1930, tanto o pai quanto toda a família de Suassuna eram tratados pejorativamente como “cangaceiros” no sentido de associá-los justamente ao arquétipo de facínoras. Dando continuidade, os lugares dessa memória também foram evocados: o sertão de fazendas e pequenas cidades, conforme vemos acima. Além disso, mais a diante o acadêmico ressaltou que o título de “imortal” era, de algum modo, um caminho de Ariano rumo ao sonho de tornar-se “gênio da raça” almejado por Quaderna.

E no que se refere ao discurso de posse de Ariano? O que revelava sobre a trajetória e o futuro de suas mais íntimas concepções? Durante todo o discurso – mais curto que do amigo Vilaça, inclusive – Suassuna situou sua origem, problematizou suas referências e justificou as “atualizações” às quais submeteu algumas de suas ideias balizares. Obviamente, esse “retorno às origens” envolveu uma longa apresentação do universo de João Suassuna, seu pai e principal inspiração. Não obstante, trouxe à tona também as proposições de Euclides da

¹⁹⁸ Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/ariano-suassuna/discurso-de-recepcao>.

¹⁹⁹ Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/ariano-suassuna/discurso-de-recepcao>.

Cunha, que norteavam sua visão de sertão conectando-a à perspectiva machadiana de “Brasil Real” e “Brasil Oficial”.

Ariano mencionou o processo de autoexame ao qual submeteu suas concepções partindo da revisão do lugar que historicamente ocupou no tecido social brasileiro. De acordo com o discurso, a sua genealogia sertaneja o teria levado a se autoidentificar com o povo, desconsiderando o fato de pertencer desde o nascimento às elites – fossem elas rurais ou urbanas. Essa “confusão” o fez construir uma interpretação sobre a História brasileira que equiparava sertanejos ricos e pobres num só grupo, desconsiderando suas diferenças mais pontuais.

Os anos se passaram, o recolhimento veio e com ele a certeza de que a redenção do equívoco passava pela justificativa de como ele havia se elaborado. Nesse sentido, as figuras do pai e de Euclides da Cunha sintetizavam a base de sua visão, que precisou ser revista. Por outro lado, as metáforas conceituais que reorganizava seu discurso eram as noções machadianas de “Brasil Oficial” e “Brasil Real”. Ao esclarecer o porquê de usar trajes feitos por costureiras populares de Recife, o escritor salientou:

Não pretendo passar pelo que não sou. Egresso do patriarcado rural derrotado pela burguesia urbana de 1889, 1930 e 1964, ingressei no patriciado das cidades como o escritor e professor que sempre fui. Continuo, portanto, a integrar uma daquelas classes poderosas, às quais fazia Gandhi a sua recomendação. Sei, perfeitamente, que não é o fato de me vestir de certa maneira, e não de outra, que vai fazer de mim um camponês pobre. Mas acredito na importância das roupagens para a liturgia, como creio no sentido dos rituais. E queria que minha maneira de vestir indicasse que, como escritor pertencente a um País pobre e a uma sociedade injusta, estou convocado, “a serviço”. Pode até ser que o País objete que não me convocou. Não importa: a roupa e as alpercatas que uso em meu dia a dia são apenas uma indicação do meu desejo de identificar meu trabalho de escritor com aquilo que Machado de Assis chamava o Brasil real e que, para mim, é aquele que habita as favelas urbanas e os arraiais do campo²⁰⁰.

Suassuna sentia-se, portanto, um transeunte do espaço dicotômico que dividia o Brasil em dois: o oficial e real. O primeiro era o seu berço, o segundo era a sua preocupação ou pelo menos era isso o que afirmava. O Brasil real era aquele dos amarelinhos, dos “quengos” anônimos, articulistas de astúcias cotidianas, sobreviventes invisibilizados pela ação dos grupos que comandavam o lado oficial da força, mas ainda assim, a ela resistentes. Suassuna encerrou o discurso apresentando o seu desejo para o país: “Uma nação na qual a cisão atual

²⁰⁰ Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/ariano-suassuna/discurso-de-posse>.

seja substituída pela indispensável identificação e onde, pela primeira vez em nossa atormentada História, o Brasil oficial se torne expressão do Brasil real”²⁰¹.

4.6 Outra vez secretário

Os anos 1990 iniciaram para Ariano Suassuna com a conquista de um lugar entre os “imortais” da ABL, mas nos bastidores políticos não faltavam especulações sobre o seu retorno também à política. No contexto das eleições de 1994 protagonizadas pelos candidatos Fernando Henrique Cardoso e Lula, um grupo de artistas e intelectuais lançou um manifesto de apoio à campanha deste último. Tal iniciativa foi uma espécie de resposta à insinuação feita por FHC de que Lula não teria condições intelectuais nem experiência para assumir a Presidência da República naquele momento. Suassuna foi um daqueles que assinou o manifesto e sua presença no lançamento do mesmo em Recife não passou despercebida:

A maior estrela da noite foi, depois de Lula, o escritor Ariano Suassuna. Primeiro a falar, ele leu um trecho da Carta de Pero Vaz de Caminha para mostrar, com uma divertida análise do encontro de Cabral com os índios, que a elite sempre esteve contra o povo brasileiro. Ele comparou Fernando Henrique Cardoso ao descobridor do Brasil e, com essa comparação, forneceu munição aos que discursaram depois dele para argumentar que somente Lula pode virar a história do Brasil.²⁰²

“Embasado” pela especificidade de seu nacionalismo, Suassuna criticava o programa de governo de FCH por considerá-lo nocivo ao país por inclinar-se à ampliação da política neoliberal. Apesar de seu apoio, Lula acabou derrotado, porém no âmbito do estadual seu amigo Miguel Arraes foi eleito governador de Pernambuco e a partir daí Ariano começou a ser cotado mais uma vez para assumir a Secretaria de Cultura, fato que desta vez se consumou. Em dezembro de 1994, o *Jornal do Brasil* repercutiu o nome do escritor entre a equipe de secretários de Arraes com uma matéria com o seguinte título: “Artista no poder”.

Militante do PSB, Suassuna que sempre recusou cargos públicos: aceitou o convite do amigo Arraes. Suassuna disse que pretende reforçar cinco setores. “Sei que as verbas são curtas e por isso vou privilegiar a dança, o teatro, a música, a escultura e a literatura, mas sem discriminar o erudito e o popular”, anunciou.²⁰³ (20 de dezembro de 1994, p. 02).

²⁰¹ Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/ariano-suassuna/discurso-de-posse>.

²⁰² *Jornal do Brasil*, 03 de setembro de 1994, (p. 08).

²⁰³ *Jornal do Brasil*, 03 de dezembro de 1994, (p. 02).

Ariano ficou no cargo até 1999 quando se encerrou o mandato de Arraes. O período foi intenso, marcado pela retomada do Movimento Armorial e as famosas aulas-espetáculos, como também as polêmicas no debate cultural. Em abril de 1995, por exemplo, ele recusou o prêmio Sharp de autor pelo *Auto da Compadecida* alegando que as multinacionais não estavam interessadas em desenvolver a cultura brasileira. À época, o jornalista Artur Xexéo destacou o já polêmico, mas notório início de trabalho de Suassuna à frente da Secretaria de Cultura de Pernambuco:

Há algo estimulante na cultura pernambucana. Aos 67 anos, Ariano Suassuna está dando repercussão nacional à Secretaria de Cultura de Pernambuco. Recusar uma indicação ao Prêmio Sharp porque “a presença de multinacionais não é benéfica para o Brasil” pode ser considerada uma atitude radical e fora de época. Mas, na área cultural, Suassuna tem sido a única voz que discorda do coro de contentes destes tempos neoliberais. “As multinacionais não estão preocupadas em desenvolver a cultura brasileira” é uma frase, no mínimo, deslocada nos anos 90, mas só faz a gente se encher de admiração pelo autor. Afinal, rejeitar um prêmio no Brasil, venha ele de onde vier, não costuma ser um hábito dos artistas nativos. E Suassuna já recusou o Prêmio Shell e não quis participar da Bienal Nestlé de Literatura. “Essas empresas estão preocupadas somente em massificar e uniformizar a cultura do Brasil”, justifica ele. Talvez não seja bem assim. Mas o escritor pernambucano, pelo menos, está mostrando que a questão da cultura brasileira não se limita apenas à obtenção de verbas. E está trazendo um pouco de polêmica a um panorama que nunca sai do nhenhém. Esta coluna não concorda em nenhuma das alegações de Ariano Suassuna, mas está com ele e não abre.²⁰⁴

Percebe-se que para Artur Xexéo a potência de Suassuna não estava necessariamente no conteúdo de suas ideias, mas na sua atitude de se constituir como uma voz dissonante naquele período. Suas concepções eram consideradas polêmicas por aparentarem estar na contramão da época, mas tinham a função de estimular ao menos o debate. Por sua vez, Ariano seguiu fazendo da Secretaria de Cultura mais um espaço de promoção da arte armorial. Ao jornal *Tribuna da Imprensa* o então secretário chegou a afirmar o seu desejo de “relançar o Armorial”.

O início desse processo deu-se com a criação de um “novo” grupo musical: o conjunto Romançal de Câmara com enfoque num repertório de canções barrocas do século XVIII e românticas do século XIX. Como vimos, a música sempre mereceu atenção especial de Suassuna até porque músicos costumavam acompanhá-lo nas aulas-espetáculos. Cabe lembrar, porém, que nos anos 1990 Pernambuco vivenciava um período de grande efervescência e diversidade cultural. Na própria música, por exemplo, além da retomada do

²⁰⁴ XEXÉO, Artur. *Jornal do Brasil*, 16 de abril de 1995, (p.05).

Armorial, despontava o Mangubeat. Convergindo e divergindo, os dois movimentos suscitaram na época um polêmico debate sobre cultura no âmbito local. Convergiam no interesse pela cultura popular valorizando-a e tomando-a como matéria-prima para a criação artística, no entanto, foram as suas diferenças que ficaram mais conhecidas.

Nesse sentido, Ana Paula Silva (2005) chama atenção para as abordagens distintas que estes movimentos produziram em torno da região e sua cultura. Para ela, o Mangubeat procurava “desnaturalizar a noção de ruralidade e rusticidade que costuma identificar a região” (SILVA, 2005, p. 36) dissociando-a, portanto, daquela imagem tradicionalista tão bem articulada pelas elites regionais, conforme demonstrou Albuquerque Júnior (1999). O caminho dos *mangueboys* parecia se apresentar como distinto daquele tomado pelo Movimento Armorial, cuja ênfase era o mundo rural enquanto universo relevador da “autenticidade cultural” do Nordeste, o guardião das raízes e tradições mais profundas da identidade nacional.

Ainda segundo Silva (2005), enquanto o Armorial buscava combater o processo de “descaracterização” da cultura brasileira, o Mangubeat denunciava a homogeneização cultural capitaneada pelos meios de comunicação e requeria a democratização das políticas públicas culturais. Não por acaso, essa crítica se estendia ao próprio contexto pernambucano, pois sob a liderança de Suassuna a política cultural do Estado privilegiava artistas alinhados ao Movimento Armorial, ou seja, comprometidos com a “preservação das tradições culturais”.

Por outro lado, mais do que preservar as tradições e a cultura popular, o Mangubeat buscava retirá-las do subterrâneo disponibilizando-as ao público – sobretudo a juventude – ao fundi-las com outras formas. Assim, misturavam maracatu, coco, rock, reggae, dentre outros ritmos e estilos²⁰⁵. A arte da periferia sinalizava novos tempos promovendo um olhar sobre a região desarticulando-a da ideia de cultura enquanto algo estático.

Apesar do alcance desse movimento e também de sua conexão com a cultura popular, Suassuna mantinha-se reticente à mistura de ritmos. Tanto que numa matéria intitulada “Uma voz autorizada insiste em permanecer na contramão”, o *Jornal do Brasil* destacou a perspectiva divergente do então secretário de cultura de Pernambuco:

Ariano é uma das raras vozes que desafinam do coro dos contentes com a efervescência cultural pernambucana. O secretário de cultura do governo Miguel Arraes não acha que o mangue bit esteja com essa bola toda: “Por que juntar maracatu rural, que é uma coisa bonita, raçuda com o rock, uma porcaria?”, pergunta Ariano. Aos 70 anos, considerado um dos maiores

²⁰⁵ Algumas das principais bandas que se destacaram nesse movimento foram Mundo Livre S/A, Chico Science & Nação Zumbi e Eddie. Muitas delas permanecem ativas até hoje.

dramaturgos do país o autor do Romance d'A Pedra do Reino prefere valorizar o cordel e a música popular.²⁰⁶

Sem medo de polemizar, Ariano manteve essa visão sobre o Manguebeat reiterando-a em diversas entrevistas como nesta para os Cadernos de Literatura Brasileira, onde comentou sobre o que lhe desagradava naquele movimento, relatando diálogos com Chico Science, um de seus principais líderes:

Ele [Science] sabia que eu fazia certas oposições ao Movimento Manguê. Tinha restrições tremendas. O que eu discordava era porque ele tentava fundir duas coisas de maneira equivocada. Ele dizia que tentava valorizar o maracatu rural, por exemplo, através da junção com o rock. [...] e perguntei ao Chico Science: “No que uma coisa ruim como o rock pode valorizar uma coisa boa como o maracatu?” [...] “Mude o nome de Chico Science para Chico Ciência que eu subo no palco do seu lado”. Naturalmente, não se tratava apenas de mudar o nome, mas de mudar tudo o que estava por trás dele. (SUASSUNA, 2000, p. 42).

Outro ponto de discordância era também o fato de que Suassuna não via no Manguebeat um “potencial” de Movimento, pois afirmava que o mesmo havia se restringido à música enquanto o Armorial expandiu-se por outras linguagens. Nesse sentido, o novo momento do Movimento Armorial contou com investimentos na dança²⁰⁷ e na intensificação da divulgação e promoção do seu ideal estético através das famosas aulas-espetáculos que Ariano ministrava por todo o Brasil. Logo, podemos concluir que a arte do mangue não obteve espaço e atenção por parte da política cultural do Projeto Pernambuco-Brasil promovido pela secretaria de Suassuna durante o governo de Miguel Arraes.

A gestão de Suassuna seguia os moldes de suas experiências anteriores apostando numa ação de cunho personalista, como ocorreu com um de seus feitos o projeto “Ilumiara” – um programa de incentivo à cultura popular com a implantação de centros de atividades culturais a serem gerenciados pelos artistas locais. Carlos Newton Júnior (2014) lembra que Ariano idealizou dois conjuntos escultóricos e também arquitetônicos: a Ilumiara denominada Zumbi que, localizada em Olinda, contou com a construção de um anfiteatro no local, e a Ilumiara Pedra do Reino em São José do Belmonte, uma espécie de santuário erguido bem em frente aos dois monólitos que dão nome ao lugar²⁰⁸.

²⁰⁶ *Jornal do Brasil*, 23 de março de 1997, (p.02).

²⁰⁷ Nesse âmbito destaca-se o espetáculo “Demanda do Santo Graal” concebido por Suassuna.

²⁰⁸ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/08/1500705-a-construcao-da-obra-total-de-ariano-suassuna.shtml>.

Em reportagem intitulada “Ariano Suassuna: o poeta do sertão”, Murilo Melo Filho fez o seguinte balanço sobre a gestão suassuniana: “Este paraibano de 71 anos acabou de cumprir uma excelente performance à frente da Secretaria Estadual de Cultura do governo Miguel Arraes. Promoveu conferências, ciclos de estudos, exposições, espetáculos artísticos, debates”.²⁰⁹ As conferências mencionadas por Melo Filho foram denominadas por Suassuna como “aulas-espetáculos” que ele ministrou por diferentes lugares do Brasil até o fim da vida misturando muitas de suas facetas, principalmente as de professor e de palhaço.

Adriana Victor e Juliana Lins (2007) ressaltam que as aulas-espetáculos foram concebidas por Suassuna desde a juventude e situam seu marco quando ele, ainda estudante de Direito, foi passar férias na fazenda de um primo no Ceará. Na ocasião, o jovem Ariano conheceu e se encantou por um cantador chamado Dimas Batista e a partir dali teve a ideia de realizar uma cantoria no Teatro Santa Isabel em Recife.

Ariano convidou Dimas Batista, que foi com os irmãos Lourival e Otacílio Batista e mais um poeta popular chamado Manoel de Lira Flores. Os quatro cantadores se tornariam grandes amigos do escritor – com Lira Flores ele chegou a manter uma correspondência em versos durante muito tempo. E assim o Teatro Santa Isabel, lugar que recebeu personalidades como o poeta Castro Alves, foi palco, em 26 de setembro de 1946, de uma cantoria popular, entre protestos e aplausos da sociedade pernambucana. “E foi com essa cantoria que eu dei a minha primeira aula-espetáculo”, diria Ariano. (VICTOR, LINS, ANO, p. 51).

Reunir artistas e promover práticas que identificava como oriundas da cultura popular já norteava, portanto, o interesse de Suassuna. Quando assumiu novamente um cargo político, décadas depois da última experiência, ele ignorou a dificuldade com as verbas e não abriu mão de tornar as aulas-espetáculos a ação norteadora de sua Secretaria. Tais aulas tiveram um papel demasiado importante na promoção da política cultural do Estado e funcionavam basicamente como uma espécie de “caravana armorial” reunindo artistas com a apresentação de espetáculos. Levando a mensagem armorial às metrópoles, mas também a muitos rincões do país, o professor Suassuna se conectava com diferentes públicos, sobretudo com os jovens que geralmente dominavam sua plateia.

Os temas estavam relacionados à cultura brasileira de modo geral com enfoque na crítica à massificação do consumo agenciada pelo contexto da globalização e na valorização da cultura nordestina, sobretudo do sertão e da perspectiva armorial. Questões de caráter tão denso eram abordadas estrategicamente a partir das histórias e “casos” que Suassuna contava

²⁰⁹ *Manchete*, 30 de janeiro de 1999.

num viés bem-humorado. Ele foi um grande contador de histórias e conseguia manter a atenção e o interesse do público ainda que com o passar do tempo as narrativas tenham se tornado repetitivas.

Almicar Bezerra (2014), em estudo sobre a construção de Ariano enquanto uma celebridade, ressaltou o papel das aulas-espetáculos nesse processo de popularização da figura do escritor, da publicidade e do consumo de seu discurso. Isso teve início na década de 1990 em função de suas ações à frente da Secretaria de Cultura de Pernambuco e se ampliou com as adaptações de sua obra para a TV e o cinema ao aproximá-lo cada vez mais de públicos variados.

O conjunto de espaços ocupados direta ou indiretamente por Suassuna foi um dos fatores que contribuíram significativamente para a sua associação à figura de um “mediador autorizado” entre a cultura do mundo urbano (que era basicamente o seu público) e do mundo rural (aquele ao qual vinculava a sua identificação). Como bem observou Bezerra (2014, p.84): “Apesar de residente numa capital litorânea desde 1942, Suassuna, sempre que tinha oportunidade, colocava-se na posição de sertanejo e, como tal, resistente à incorporação do aparato tecnológico moderno em seu cotidiano”. Logo, “ao representar seu personagem arcaico, Ariano Suassuna dialogava profundamente com o imaginário do público urbano”.

O auge das aulas-espetáculos ocorreu nos anos 2000, mais precisamente entre 2007 e 2010 quando Suassuna assumiu a Secretaria Especial de Cultura de Pernambuco na gestão de Eduardo Campos²¹⁰. Durante o período em que ocupou o cargo de secretário “especial”, o escritor ministrou cerca de 165 aulas em 98 cidades e com um público em torno de 1000 pessoas por aula. (FAJER, 2017). Nessa nova fase, as aulas-espetáculo foram intituladas por Ariano de “Circo da Onça Malhada”: a sua própria companhia itinerante na qual se apresentava com sua trupe. Nela observamos a presença de dois elementos bastante significativos no universo suassuniano: o circo e a onça.

O primeiro remete à infância do escritor como ele mesmo justificou certa vez em entrevista à *Folha de São Paulo*: “[...] o que acontece é que no circo da minha infância o teatro também era encenado. O próprio circo era uma companhia ambulante de teatro”. (SUASSUNA, 1991). No que diz respeito às aulas-espetáculos, o circo serviu como

²¹⁰ Eduardo Henrique Accioly Campos (1965-2014) foi deputado estadual, federal e governador de Pernambuco por dois mandatos, além de ministro de Ciência e Tecnologia durante o Governo Lula. Presidente do Partido Socialista Brasileiro (PSB) ele se candidatou à Presidência da República nas eleições presidenciais de 2014, mas durante a campanha acabou falecendo em um acidente aéreo na região da cidade de Santos/SP. Neto de Miguel Arraes e também do poeta Maximiliano Campos, Eduardo era oriundo das elites políticas e socioeconômicas pernambucanas e, inclusive, manteve laços de amizade e parentesco com a família Suassuna, pois era casado com Renata de Andrade Lima, sobrinha de Zélia de Andrade Lima, então esposa de Ariano.

inspiração por constituir-se pela prática da itinerância, um modo de levar aos diferentes espaços e realidades a mensagem suassuniana sobre a arte, a cultura e a identidade brasileira.

Por conseguinte, no âmbito dessa abordagem da cultura, a onça era o elemento que aludia à diversidade étnico-cultural do Brasil e à dimensão miscigenada da formação de nossa identidade – tal ideia foi desenvolvida por Suassuna em sua tese de livre docência em 1976: *A Onça Castanha e a Ilha Brasil*. Explorando, sobretudo um conjunto de mitos ibero-medievais, Ariano procurou demonstrar em sua tese as matrizes culturais constituintes da identidade nacional, são elas: a matriz ibérica, a matriz africana e a matriz indígena. Compreendendo-as no âmbito de uma miscigenação não apenas genética, mas também cultural e moral, ele versou sobre o produto final dessa mistura que daria unidade à formação brasileira.

O próprio título da tese sugere os conceitos defendidos por Suassuna. *A Onça Castanha* é abordada como um animal mítico símbolo da mistura étnico-racial que orientou a formação da identidade brasileira. Já *a Ilha Brasil* remete ao conteúdo mítico e edênico que teria motivado a matriz europeia ibérica a navegar rumo aos trópicos em busca das ilhas afortunadas, metáfora presente no imaginário europeu desde a Idade Média. Para Suassuna, a visão histórica do Brasil como “paraíso” define a nação, desde seu passado remoto, como lugar imaginado, *desejado*, único e diferenciado.

Mas essa diferença resultou da miscigenação promovida pelo encontro das três raças formando assim uma “raça única e especial”: o *ser castanho*. Ele não é nem só branco, negro ou vermelho, mas a mistura original deles que conduziu não apenas a um novo paradigma visual, de cor – como o próprio termo “castanho” faz supor – mas à dimensão da personalidade do povo deste lugar dantes imaginado como paraíso terrestre. Logo na introdução, Suassuna definiu essa forma *castanha* de ser:

Pertenço, portanto, aos povos castanhos e insulares – e também insulados – da Rainha do Meio-Dia, povos integrantes da Raça parda e bruna do mundo, isto é, povos ao mesmo tempo noturnos e solares, apolíneos e dionisíacos, mais dançarinos e musicais do que reflexivos, mais da “plástica sensual” e da pulsação do ritmo estético do que da abstração. (SUASSUNA, 1976, p. 02).

Como se vê, o povo brasileiro seria fruto de uma “união de contrários”, tensa, mas aparentemente profícua. Vislumbrado no ideal *castanho*, esse povo teria, portanto, uma identidade festiva, dionisíaca. Nessa perspectiva, o ponto de encontro e preservação dessa origem cultural seria o sertão. Em face disso, Suassuna elegeu os folhetos da literatura popular como sendo o registro privilegiado do elo temporal e cultural dos povos que aqui se

cruzaram e que constituíram uma *cultura castanha*. Porém, anos mais tarde, taas concepções também foram alvo do revisionismo do escritor:

“Eu mesmo cometi o pecado de uniformizar o povo brasileiro ao interpretar a cultura brasileira em uma tese minha”, disse, referindo-se ao trabalho *A Onça Castanha e a Ilha Brasil*, de 1976. “Tentei unificar o povo brasileiro como castanho, e todos sabemos que é misturado. Mas só percebi isso depois”.²¹¹

Se por um lado Suassuna relativizou o *ser castanho* como esboço de unidade cultural, por outro, continuou identificando no folheto de cordel o elo com um passado cultural da nação. Essas e outras ideias permaneceram sendo comunicadas por ele principalmente em suas aulas-espetáculos. Na condição de Secretário Especial de Cultura de Pernambuco e em posse de mais investimento, Ariano pôde percorrer o estado pernambucano para levar esta e outras de suas ideias a diferentes públicos e lugares. E mesmo depois do término de seu período na Secretaria, deu continuidade às aulas até pouco antes de sua morte.

Atraindo atenção e espalhando-se para além das fronteiras pernambucanas, a depender da estrutura disponível, as aulas possuíam, de acordo com Suassuna, formatos distintos que consistiam em: aula plena, aula reduzida e aula reduzidíssima. A primeira era considerada “completa” com participação de músicos e bailarinos, a segunda tinha como diferencial a presença de músicos tocando rabeca e viola e a última era apenas com a participação do próprio Ariano.

Dentre os temas e títulos das aulas-espetáculos, Roberta Fajer (2017) destacou os seguintes: “Raízes populares da cultura brasileira”, “Celebração das culturas dos sertões”, “Ecos dos sertões de Canudos” e “Ariano Suassuna – Arte como missão”. Ariano ministrou aquela que seria a sua última aula-espetáculo em 18 de julho de 2014, durante o 24º Festival de Inverno de Garanhuns (FIG), município do interior de Pernambuco. Poucos dias depois, em 23 de julho, acabou falecendo.

4.7 Em tela(s)

O final de sua gestão à frente da Secretaria de Cultura de Pernambuco coincidiu com a exibição da adaptação do *Auto da Compadecida* para a TV em formato de minissérie. Produzida e exibida pela Rede Globo, a maior e mais popular emissora de televisão do Brasil, a obra de Suassuna fora disponibilizada ao consumo das massas obtendo grande êxito.

²¹¹ *Jornal do Brasil*. 24 de março de 1989, (p. 04).

Adaptada por João e Adriana Falcão e dirigida por Guel Arraes, a história das aventuras de João Grilo e Chicó foi ao ar em 1998 dividida em quatro capítulos. Em 2000, a mesma equipe levou o *Auto da Compadecida* ao cinema conquistando também um grande sucesso.

Cabe lembrar que data de 1969 a primeira adaptação do *Auto da Compadecida* para o cinema sob a direção de George Jonas. Entretanto, décadas depois, quando em contato com novas gerações, a peça alcançou popularidade e público ainda maiores, considerando que aquele já era um momento no qual as transformações na tecnologia, nas linguagens e bens de consumo tornavam a cultura audiovisual sobressalente em relação aos livros e ao mercado editorial. Refletindo sobre essa questão, Suassuna (2000) ressaltou que essas adaptações feitas para a TV e o cinema fizeram crescer a procura pelos seus livros e que, de algum modo, oportunizaram o acesso à sua obra.

Apesar disso, sabe-se que ele era um crítico daquilo que chamava de “gosto médio” atrelado ao consumo de produtos estrangeiros, sobretudo estadunidenses. Nesse sentido, entendia o papel dos meios de comunicação como grandes canais de difusão desse padrão de consumo. Ponderava que a TV teve “grandes momentos”, mas alertava:

Não gosto do que é ruim artisticamente e o que é o grosso. O que me queixo muito dos meios de comunicação de massa é porque eles procuram uma coisa, e eu, outra. Eles, lucro, audiência. Eu, não. Eu gosto de arte. E, aí, normalmente, a TV comum se nivela pelo gosto médio. E aí eu digo: o gosto médio é péssimo. Às vezes, eu digo que, entre o gosto médio e o mau gosto, a arte tem mais a ver com o mau gosto. (SUASSUNA, 2006)²¹².

Arte – no entendimento suassuniano – e audiência se uniram com as adaptações de sua obra, em especial com o *Auto da Compadecida*. Ariano teria, então, cedido à massificação cultural ao finalmente permitir sua obra aos meios de comunicação de massa? Sua relação polêmica com a TV foi observada por Alexandre Figueirôa (2010, p. 36) ao destacar que para Suassuna:

a televisão seria inimiga da cultura popular e o fato de ele aceitar ver suas obras numa emissora comercial como a TV Globo, deveu-se, no caso de Guel Arraes, ao afeto com o filho do ex-governador Miguel Arraes e também por Guel ser uma referência de qualidade na televisão brasileira.

A proximidade entre as famílias Suassuna e Arraes, bem como o talento de Guel tornaram possível a produção da minissérie *Auto da Compadecida* dentro, claro, de uma

²¹² Entrevista intitulada *Ariano Suassuna: o encantador de histórias* concedida por ele em 27 de novembro de 2006 à Câmara dos Deputados. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/92112-ariano-suassuna-o-encantador-de-historias/>.

abordagem que respeitasse as concepções estéticas aludidas desde o Movimento Armorial, ou seja, inspirada nos folhetos de cordel e nas raízes ibero-medievais de nossa cultura. (FIGUEIRÔA, 2010). Sobre essas negociações visando às adaptações de sua obra para a televisão, o próprio Suassuna comentou que os primeiros contatos começaram por volta de 1963 e na ocasião:

Vi que eles queriam que eu me adaptasse aos padrões. Recusei. Então fiquei 30 anos sem ter nada na televisão. Até que fui procurado por um extraordinário diretor, chamado Luiz Fernando Carvalho (Lavoura arcaica), e eu não tive dificuldade com ele. Ele era entusiasta da música armorial. Eu não tive que fazer concessão. Fizemos a adaptação da minha primeira peça, *Uma mulher vestida de Sol*. Fiz com ele *A farsa da boa preguiça*²¹³ e, por fim, Guel Arraes fez *O auto da compadecida*. (SUASSUNA, 2014)²¹⁴.

O sucesso do *Auto da Compadecida* conferiu ainda mais visibilidade à sua obra, mas as adaptações feitas pelo diretor Luiz Fernando Carvalho foram aquelas que mais satisfizeram Suassuna. Em 2007, quando da comemoração dos 80 anos de Ariano, a Rede Globo produziu e exibiu a minissérie *A Pedra do Reino* baseada no romance homônimo e dirigida também por Carvalho. Exibida em cinco episódios, a adaptação inaugurou o *Projeto Quadrante* cujo objetivo era levar para a TV quatro obras da literatura brasileira²¹⁵.

A produção destacou-se por uma abordagem estética diferente do padrão até então visto na TV. Assim como em *Hoje é dia de Maria* (2005), minissérie também dirigida por Luiz Fernando Carvalho, *A Pedra do Reino* teve uma composição artesanal, desde os figurinos ao cenário, uma fotografia que remetia a um sertão enobrecido, como “um reino” quase idílico, colorido, mas terroso, buscando certo efeito de “rusticidade”. Filmada em Taperoá – capital literária de Suassuna –, a minissérie teve seu elenco basicamente formado por atores nordestinos, além disso, a perspectiva cênica era teatral e a narrativa não linear. Em 2006, na época da filmagem, Carvalho explicou a sua relação com Ariano e sua obra:

²¹³ As duas primeiras peças, *Uma mulher vestida de sol* (1994) e *A farsa da boa preguiça* (1995), foram dirigidas por Luiz Fernando Carvalho, adaptadas respectivamente pelo próprio Suassuna e por Bráulio Tavares e exibidas em capítulo único cada.

²¹⁴ Entrevista foi concedida ao jornal *Diário de Pernambuco*, em janeiro de 2014 e reproduzida no portal *uai* em 23 de julho do mesmo ano, por ocasião da morte de Suassuna. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2014/07/23/noticia-e-mais,157585/ariano-suassuna-comenta-as-adaptacoes-de-suas-obras-na-tv-relembre.shtml>.

²¹⁵ Além d’*A Pedra do Reino*, as outras produções do projeto que vieram a público foram: *Capitu* (2008), adaptação de *Dom Casmurro* de Machado de Assis e *Dois Irmãos* (2017) tendo como inspiração o livro de Milton Hatoum. A última “ponta” do *Quadrante* será possivelmente a minissérie *Dançar Tanto em Porto Alegre* ainda sem data de estreia que terá como base a obra do escritor Sérgio Faraco. Especula-se que o projeto ainda não foi concluído em função dos baixos índices de audiência que as produções obtiveram.

Nossa convergência foi imediata. [...] minha cumplicidade com a obra de Ariano data de muito antes, certamente desde os últimos anos da minha adolescência, quando senti uma necessidade inadiável de recuperar e completar o universo de sensações e imagens que tinha de minha mãe, a qual perdi ainda muito menino; assim como também muito menino, Ariano perdeu seu pai, lá na primeira infância. (CARVALHO, 2006, p. 21).

Nessa mesma entrevista, Luiz Fernando Carvalho (2006, p. 21) comentou ainda sobre o tipo de leitura que faria da obra suassuniana para a TV: “[...] de certo modo, reage à minha própria constatação de que a leitura que se faz do Nordeste tem sido repleta de clichês”. Nesse sentido, argumentava que comumente se abordava a região a partir da perspectiva da pobreza e exotismo, deixando de lado a diversidade étnica, cultural, linguística e comportamental. Em contrapartida, para sobressaltar essa pluralidade, o diretor global mergulhou na estética armorial cuja fonte principal era a cultura popular carregada de tons nobiliárquicos. Assim, um sertão “enobrecido” invadia a tela da TV²¹⁶.

O olhar de Carvalho agradou Suassuna, cobrindo-o de expectativas. Afinal, o objeto de adaptação era o seu romance, aquele que considerava a sua obra máxima por espelhar o seu universo mais profundo: “Estou muito orgulhoso e muito contente. Eu sempre tive muito medo de uma adaptação d’*A Pedra do Reino* para o teatro [...] Já na televisão é diferente, porque é um seriado tem uma amplitude maior”. (SUASSUNA, 2006, p. 22). A audiência, porém, não correspondeu à expectativa, sendo bem inferior ao *Auto da Compadecida*, por exemplo. Anos depois, refletindo sobre isso, Suassuna (2014, *on line*) comentou: “Eu tive a impressão que o público, por causa do sucesso de *Auto da Compadecida*, esperava uma outra *Compadecida*.... Mas é completamente diferente. Não tem a leveza da comédia. A maior parte é dramática”.

O viés dramático foi exacerbado pela direção de Luiz Fernando Carvalho considerada hermética e alegórica pela crítica²¹⁷. Aparentemente *A Pedra do Reino* causou um

²¹⁶ Já existe uma fortuna crítica considerável em torno da minissérie *A Pedra do Reino*, seja no campo dos estudos de linguagem, literários, da comunicação, das artes cênicas e até mesmo da educação. Geralmente elogiosos, pouco ou quase nunca abordam o problema da recepção da obra, optando principalmente pela abordagem das características armoriais da produção. Alguns desses estudos são: *Traduções poéticas: O Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta e a microssérie televisiva* (2009) de Deise Ellen Piatti e Acir Dias da Silva, *A leitura figurativa do Movimento Armorial a partir da significação da vinheta de abertura de A Pedra do Reino* (2015) de Cristiane Passafaro Guzzi e Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan, *Redes de escrituras: confluências narrativas nos livros de processo de A pedra do reino, minissérie de Luiz Fernando Carvalho* (2015) de Tailze Melo Ferreira, *A estética armorial na microssérie televisiva A Pedra do Reino* de Franciele Busco Lima (2015), *Cinema e teatralidade: Deslocamento mítico e ressignificação espaço-temporal na minissérie A Pedra do Reino*, de Yure de Andrade Magalhães e Jerônimo Vieira de Lima Silva (2018) dentre outros.

²¹⁷ Podemos citar algumas análises críticas feitas à época da exibição de *A Pedra do Reino*, tais como a de Bia Abramo que destacou a “qualidade da produção” bem como o seu “estilo alegórico”. Disponível em:

estranhamento no público, o que parece ter decepcionado um pouco Suassuna (2014): “Gostei muito, mas acho que o público ficou absolutamente indiferente, não gostou muito. Os espetáculos são muito bonitos. Mas o grande público estranha”. Muitos fatores podem ser considerados para justificar o aparente “fracasso” da minissérie, mas o fato é que apesar das similaridades de conjunto *A Pedra do Reino* se distanciava do *Auto da Compadecida*, cuja marca é o teatro de cunho popular. O próprio *Romance d’A Pedra do Reino* que inspirou a minissérie possui uma narrativa mais densa. Mesmo assim, a minissérie obteve versão em DVD e foi exibida em algumas salas de cinema na íntegra.

4.8 O romance prometido

Como vimos, a década de 1990, assim como os anos que seguiram após o advento do século XXI, foram intensos para Ariano Suassuna. Todavia, algo permaneceu “pendente” durante esse período: o lançamento de um novo romance. Lembremos, pois, que com a publicação do *Romance d’A Pedra do Reino* ele projetou a sua continuidade com uma trilogia. Esse foi, a princípio, aquele que denominamos ter sido o seu *sonho de escritura*, ou seja, o desejo de uma obra que abordasse o mais profundo do seu universo mítico e literário.

Pouco depois veio o lançamento d’*O Rei Degolado* publicado em folhetins no jornal *Diário de Pernambuco*, mas tendo apenas a sua primeira parte editada em formato de livro. Como demonstramos anteriormente, esse romance, assim como outras questões, influenciaram Suassuna à renúncia da atividade literária. No entanto, até aquele momento o escritor ainda fazia planos de continuar a desejada trilogia conforme chegou a afirmar em entrevista a Geneton Moraes Neto: “Meu livro “Quaderna, O Decifrador”, se eu conseguir escrevê-lo como quero, será uma espécie de emblema colocado à frente do Brasil, para refletir seu passado significativo, seu presente dilacerado e seu futuro possível”.²¹⁸

Nessa perspectiva, Ariano continuaria a dialogar História e literatura em sua obra lançando seu olhar sobre as experiências históricas brasileiras que considerava fundamentais

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1706200721.htm>. Já Ilana Feldman destacou as criações audiovisuais de Carvalho concebidas como um projeto armorial de produção, numa “aposta incondicional na experiência estética”. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/pedradoreinoilana.htm>. Enquanto isso, para Luiz Soares Júnior a minissérie fora um conjunto de “maravilhas fechadas em torno de si mesmas”, destacando assim a distância que a obra estabelece com relação ao espectador, muitas vezes ignorando-o. O crítico foi mais longe concluindo que *A Pedra do Reino* seria impopular e inacessível não somente por hermetismo, mas por “pedantismo”, invalidando o “esforço intelectual do espectador” diante do “culto à alegoria”. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/pedradoreinojunior.htm>.

²¹⁸ SUASSUNA, Ariano. *Diário de Pernambuco*. 24 de julho de 1977, (p. A-13).

para a compreensão da nação. No entanto, seu filtro histórico começou a produzir questionamentos levando-o a buscar a pausa na atividade literária para tecer uma autocrítica.

Quando de seu retorno à vida pública, o romance antes anunciado e prometido voltou à tona em muitas entrevistas, dentre as quais numa concedida à *Folha de S. Paulo* em 1991, na qual questionado se o “novo livro” seria uma continuação do *Romance d’A Pedra do Reino*, desconversou: “Olha, se eu conseguir terminar, porque eu sou meio descrente das minhas forças, ele vai concluir “A Pedra do Reino””.²¹⁹ Na mesma época, ao jornal carioca *Tribuna da Imprensa* refletiu: “Durante certo tempo estive sem acreditar na validade do meu trabalho de escritor. Agora, a vontade de escrever está voltando. Mas não sei se terei tempo e forças para recriar, fora, aquilo que está de novo começando a crescer e tumultuar dentro de mim”.²²⁰

O desejo de escrever era o primeiro passo, aquele que conduziria à “reunião de suas forças”. Contudo, Suassuna lembrava que a pressa e/ou rapidez na escrita não eram características propriamente suas. Definindo-se como um “escritor muito demorado”, ele lembrou que demorou 12 anos na escritura do próprio *Romance d’A Pedra do Reino*. Ainda na entrevista à *Folha de S. Paulo*, quando questionado sobre o novo romance, negou-se a dar maiores detalhes:

Olha, prefiro não falar. Eu só gosto de falar do que já fiz porque parece que falando muito sobre o que está fazendo a gente perde o impulso. Comigo acontece isso. É o mesmo motivo que me leva a não escrever em jornal. Eu escrevi em jornal um tempo, então parece que a gente vai dando saída aos fantasmas, às coisas que a gente tem dentro de si e perde a força para escrever a ficção, que é o principal. Que é o principal para mim.²²¹

Essa observação sobre a escrita para jornal é reveladora, pois quando ele resolveu “sair de cena” na década de 1970 assinava uma coluna no *Diário de Pernambuco* e outra no *Jornal da Semana*, ambos em Recife/PE. Quanto ao romance outrora prometido, limitou-se a comentar que ainda não tinha um título, pois costumava batizar suas obras somente quando concluídas. Além disso, confirmou que a trama contaria com dois narradores, um deles Quaderna e o outro um novo. Em virtude de seu aniversário de 70 anos, em matéria especial, o *Jornal do Brasil* destacava o sonho suassuniano a ser realizado através do novo e até então inédito livro:

²¹⁹ SUASSUNA, Ariano. *Folha de S. Paulo*, 26 de outubro de 1991.

²²⁰ SUASSUNA, Ariano. *Tribuna da Imprensa*, 28,29 de julho de 1990.

²²¹ SUASSUNA, Ariano. *Folha de S. Paulo*, 26 de outubro de 1991.

Ariano Suassuna reserva uma comemoração especial: a conclusão de mais um romance ainda sem título, que escreve desde 1981. [...] “Se eu conseguir terminar o livro que imaginei, acredito que realizei, como escritor, o meu maior sonho”, afirmou. O novo romance será editado em sete partes. Cada uma pode ser lida como uma obra acabada. No entanto, disse Suassuna, integram um “conjunto de fatos e histórias estritamente ligados entre si”.²²²

Seu *sonho de escritura* reflete o desejo de construir uma “obra total”. Tal ideia tem a ver com a tentativa de fundir e expressar todas as suas habilidades bem como o seu objetivo de reescrever tudo que tinha feito até então. Um sonho complexo e que exigia fôlego – ou “forças” como ele se referia. Em matéria especial para a revista *Continente Multicultural*, Marco Polo (2002, p. 17) afirmava que o novo romance de Suassuna se constituiria como “uma síntese de toda a sua obra – incluindo as peças de teatro, os romances e os poemas” e uma “reescritura final de tudo que ele escreveu antes, ou seja, a versão definitiva e totalizante de seu trabalho”. Embora “cercado de mistérios”, alguns detalhes vez ou outra vinham à tona por meio daqueles que eram mais próximos à Suassuna e que estiveram ou estavam em contato com a obra:

Entre os parentes, amigos e admiradores que tiveram acesso à obra, há um pacto de silêncio. Mas, aqui e ali, surgem algumas inconfidências [...] Para alguém que diz ter visto o trabalho em diversas fases, “é impossível definir [o livro]. Toda vez que eu lia estava diferente. Certamente para ele tem coerência, porque está compreendendo o todo, mas quem só vê trechos fica intrigado”. Para outro, a questão é mais séria. “Este livro é uma revisão da obra dele. Ariano cometeu erros de interpretação da cultura brasileira no Romance d’A Pedra do Reino e quer se redimir disso”. (POLO, 2002, p. 17).

As ideias de revisão, reescritura e continuidade com o romance mais famoso de Suassuna sintetizavam a expectativa em torno do livro por vir. Outro motivo de curiosidade era a presença das artes plásticas, fato que Suassuna confirmava enfatizando que o livro de iluminogravuras que fez na década de 1980 havia sido uma espécie de preparação e prévia com essa finalidade. Sobre o aspecto visual do livro, Marco Polo (2002, p. 17), revelou algumas pistas obtidas com os anônimos próximos a Suassuna:

Um outro revela que uma das grandes novidades do livro é o seu aspecto altamente visual: “Há uma grande fartura e variedade de ilustrações. Inclusive, longos trechos inteiramente escritos à mão com aquele alfabeto criado por Ariano a partir de ferros de marcar boi. Uma maravilha!”

²²² *Jornal do Brasil*, 19 de junho de 1997, (p. 01).

Esse caráter ilustrativo se somava à fusão entre romance, poesia e teatro que Suassuna pretendia realizar no melhor estilo armorial: “Pretendo sim, criar uma obra, como esse novo romance de que falei a vocês, que possibilita o encontro de várias artes” (SUASSUNA, 2000, p.33). Tratava-se, conseqüentemente, de um projeto estético ambicioso e catalizador.

Suassuna chegou a comentar sobre uma possível utilização de pseudônimos destacando-os não como propriamente referentes seus, mas como um recurso dos personagens: “Neste novo romance, dois irmãos, Auro e Adriel, publicam um livro de poemas sob o pseudônimo de Albano Cervonegro”. (SUASSUNA, 2000, p. 50).²²³ Aos poucos, outros detalhes sobre a história e os personagens foram sendo revelados:

Sabemos apenas que Quaderna reaparece, mais velho, mais maduro e mais sonhador. Tem o narrador, cujo nome é uma homenagem a Cervantes, por se chamar Savedra (o sobrenome de Cervantes é Saavedra), e quem sabe ainda desfile por suas páginas ornadas de desenhos reproduzidos das formas zoomórficas da Itacoatiara, a Pedra de Ingá na Paraíba, Dom Pantero, o corregedor, e com certeza Albano Cervonegro, o poeta das iluminogravuras que dá nome a pseudônimos de dois personagens do novo livro, como disse o escritor. Talvez ressurgja Sinésio, o Rapaz do Cavalo Branco, porque a ação principal do texto se desenrola em 1930.²²⁴

Posteriormente veremos que muitas dessas informações acabaram sendo reformuladas, readequadas ou redefinidas ao longo do tempo de escritura. Outro fator que contribuiu para alimentar a expectativa e estimular o interesse pelo romance inédito foram as previsões de sua publicação. Por ocasião dessa mesma entrevista ao *Correio Braziliense*, Suassuna “prometeu” o lançamento para o dia 07 de outubro daquele ano, 2005, o que acabou não se concretizando.

Questionado um ano depois pelos mesmos entrevistadores, ele justificou que havia abandonado o projeto e decidido reescrever o *Romance d’A Pedra do Reino* acrescentando que o personagem a dividir a narração com Quaderna seria Dom Pantero. Por conseguinte, cabe recordar que anos antes, em 2002, ele chegou a afirmar que daria um ponto final ao novo romance no dia 11 de dezembro, “para coincidir com o lançamento de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, há exatos 100 anos”. (POLO, 2002, p.17).

Depois de conclusões, lançamentos e publicações frustrados, o escritor desistiu de fixar ou prever uma nova data: “Olhe, eu não posso lhe falar, não. Depois desses anúncios todos, eu prometi à minha editora (José Olympio) que não ia falar mais nada”. Questionado sobre as razões que o levaram a modificar tanto esse livro, ele se defendeu: “Nele, pela

²²³ Albano Cervonegro, cabe lembrar, fora justamente o pseudônimo de poeta que Ariano empregou no álbum de iluminogravuras publicado em 1985.

²²⁴ *Correio Braziliense*, 12 de março de 2005, (p. 06-07).

primeira vez, eu consigo juntar meu romance, meu teatro e minha poesia. Então, é o livro da minha vida. Estou passando a limpo tudo o que eu fiz, tudo o que vivi e o que pensei”.²²⁵

Isso posto, nota-se que a construção do novo romance passava por sua aproximação ou distanciamento em relação ao *Romance d’A Pedra do Reino*. Entretanto a ideia era dar novos capítulos à história de Quaderna ou reescrevê-la? As constantes alterações no *sonho de escritura* suassuniano não nos permitem identificar quando exatamente o escritor abandonou a ideia de continuar o seu romance consagrado. É interessante observar também que essa suposta continuidade rara ou quase nunca fora conectada ao seu outro romance *O Rei Degolado*, ainda que a história permanecesse lhe interessando²²⁶.

O romance inédito tinha, portanto, um caminho tortuoso em relação à prosa suassuniana: o êxito do *Romance d’A Pedra do Reino* e os questionamentos levantados com *O Rei Degolado*. Buscando rever algumas abordagens históricas presentes em seus romances, principalmente neste último, Ariano chegou a afirmar que via no novo livro uma oportunidade de retomar aquelas questões: “Eu quero ver se conto a historia do Nordeste inteiro, do Brasil, talvez, no caso o Brasil do nordeste porque é o meu”. (SUASSUNA, 2010, p.17) Apesar disso, o projeto de uma trilogia parecia cada vez mais distante de seus objetivos.

Os anos foram se passando e o projeto do livro inédito permanecia em aberto, todavia, a proximidade dos 90 anos de Suassuna e uma sucessão de problemas de saúde pelos quais passou impeliram-no à conclusão do aguardado romance. No final de 2013, depois de dois infartos e um aneurisma cerebral, ele mencionou em entrevista a difícil tarefa de finalizar seu *sonho de escritura*. Com a morte à espreita, revelou:

[...] eu não tenho medo da morte. Eu tenho pena de morrer sem ter realizado certas coisas. Por exemplo: se visse que não dava para terminar o romance que escrevo, aí teria muita pena de morrer.

Engraçado, quando eu estava lá [no hospital] nos primeiros momentos, que descobri que tinha tido um infarto – fui saber disso no hospital – eu me agoniei muito porque tinha deixado o manuscrito aqui [em casa]. Eu disse: preciso conversar com Carlos Newton [Junior, professor universitário, especialista na obra do escritor], dizer a ele como era, para levar adiante [o livro].

[...] Então se eu morrer o romance está terminado. (SUASSUNA, 2013).²²⁷

²²⁵ SUASSUNA, Ariano. *Correio Braziliense*, 11 de setembro de 2011.

²²⁶ Como destacamos no capítulo anterior, a história é um elemento demasiado importante no romance *O Rei Degolado*, ainda que sob contornos épicos.

²²⁷ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/12/1388649-em-entrevista-exclusiva-ariano-suassuna-diz-que-fez-pacto-com-deus-para-terminar-livro.shtml#>

Não foram poucas as vezes em que, ao longo das últimas três décadas, Ariano anunciou o término desse romance e até marcou sua data de lançamento, porém depois dos infartos a situação era diferente porque o medo de morrer sem concluí-lo o levou a tomar uma decisão definitiva a respeito. Ainda na entrevista citada, ele acrescentou mais detalhes sobre o livro dentre os quais que o mesmo seria um romance epistolar e autobiográfico, por isso mesmo contaria com várias figuras públicas como personagens. Suassuna também argumentou que o trabalho não envolveu somente o texto escrito, mas um farto conteúdo ilustrativo cujas inspirações variavam desde a arte rupestre à barroca.

O momento era de reunir as várias partes compostas até então e o primeiro volume teria o título de *O Jumento Sedutor*, uma homenagem a *O Asno de Ouro* – também conhecido como *Metamorfose* – do escritor Lucius Apuleius, do século II²²⁸. Sobre os personagens fictícios, Ariano confirmou Antero Savedra como protagonista:

[...] o negócio ficou mais complexo, porque Antero Savedra desdobrou-se. Fiz de Antero Savedra um alter ego mais próximo de mim, e criei uma outra máscara chamada... Porque o nome Antero é muito importante... São quatro irmãos: Altino, Auro (ou Áureo), Adriel e Antero. Altino é poeta; Áureo é romancista; Adriel é dramaturgo; e Antero é encenador e ator. Antero diz que tem um parentesco com Orestes e Hamlet, ambos filhos de reis assassinados. Ele cita inclusive uma frase de Hamlet, que diz: "Sou arrogante, vingativo, ambicioso; tenho mais crimes na consciência do que [pensamentos para concebê-los, imaginação para desenvolvê-los,] tempo para executá-los". (SUASSUNA, 2013)²²⁹.

Percebe-se que nesse arranjo ele operava o distanciamento de Quaderna e da própria trilogia, num sentido mais específico. Os quatro irmãos citados acima podem ser interpretados como facetas do próprio Suassuna seja como poeta, romancista e/ou dramaturgo. No caso de Antero, o ator e encenador, sugere estar relacionado às aulas-espetáculos que Ariano ministrava e ao estabelecê-lo como uma espécie de alter-ego mais próximo de si. O escritor paraibano definia o romance inédito enquanto uma autobiografia sua – mas não somente sua!

Nomeado de Paulo Antero Shabino de Savedra, o protagonista costumava assinar como “P. Antero Shabino”. Por tal motivo, explicou Suassuna (2013) que “os inimigos começam a chamá-lo de Pantero, depois Dom Pantero. Ele aí adota o nome. Quando cria o

²²⁸ A trama de *O Asno de Ouro* se passa durante a época do Império Romano e narra a trajetória de Lucius, um homem que se transformou em asno e depois em homem novamente. Emaranhado do elemento fantástico, mágico, heroico e erótico, este romance escrito em latim mergulhou no universo da mitologia greco-romana e egípcia inspirando adaptações de artistas como Boccaccio e escritores como Cervantes.

²²⁹ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/12/1388649-em-entrevista-exclusiva-ariano-suassuna-diz-que-fez-pacto-com-deus-para-terminar-livro.shtml#>

outro alter ego é Dom Pantero”²³⁰. Logo, Dom Pantero emergia como o alter ego de Ariano que consistiria respectivamente como o alter ego do próprio Ariano. Àquela altura, a ideia era de que este romance de muitas partes integraria e completaria uma nova série de sua obra que ele denominava “A Ilumiara”, ou seja, surgia um novo conceito para o seu *sonho de escritura*.

4.9 A Ilumiara e o encantamento

Sem previsão de novas revisões e alterações, o romance que até então habitava um imaginário de expectativas, mistérios e especulações, parecia mais próximo de finalmente vir à tona. Mais próximo, porém também ficou o encantamento do próprio Suassuna, tanto que cerca de seis meses após aquela entrevista à *Folha de São Paulo*, Suassuna não resistiu e no final da tarde de 23 de julho de 2014 sofreu uma parada cardíaca indo a óbito aos 87 anos.

Como era de se esperar, seu falecimento foi notícia na imprensa – rádio, TV e internet – que publicou matérias especiais abordando sua obra e curiosidades sobre sua vida e suas ideias. Além disso, houve também grande comoção nas redes sociais – território no qual Ariano tinha livre passagem com um grande volume de compartilhamentos de trechos de suas aulas-espetáculos, entrevistas e frases polêmicas, sobretudo aqueles que diziam respeito à identidade nordestina e/ou sua avaliação sobre a cultura brasileira.

A imprensa pernambucana repercutiu de forma mais específica e a maioria de seus periódicos publicou cadernos especiais contando a história de Ariano Suassuna e enfatizando o legado de sua obra para a literatura e à cultura brasileira. O *Jornal do Commercio*, por exemplo, ressaltou que a morte levou Ariano a finalmente reencontrar o pai, aquele que foi sem dúvidas sua principal inspiração e ao destacar suas ações no Movimento Armorial o definiu como um “D. Quixote em defesa da cultura brasileira”, alguém que de quem não se teria “substituto” à altura²³¹.

O *Diário de Pernambuco* – jornal muito importante na trajetória intelectual de Ariano Suassuna – também dedicou uma edição especial para celebrar o escritor paraibano. Para isso, fez um paralelo entre ele e os personagens de sua história mais famosa: o *Auto da Compadecida*. Além disso, trouxe vários depoimentos de admiradores, colaboradores e amigos de Ariano enfatizando que sua ausência para sempre seria sentida.²³²

²³⁰ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/12/1388649-em-entrevista-exclusiva-ariano-suassuna-diz-que-fez-pacto-com-deus-para-terminar-livro.shtml#>.

²³¹ *Jornal do Commercio*. Ariano Suassuna: o reencontro com o pai. Edição especial de 24 de julho de 2014.

²³² *Diário de Pernambuco*. O Auto de Ariano. Edição especial de 24 de julho de 2014.

Na Paraíba, sua terra natal, o jornal *A União* também prestou homenagem com uma matéria intitulada sugestivamente de “A perda do reino: morre Ariano Suassuna”. Obviamente foi enfatizada a origem paraibana do escritor, seu nascimento no Palácio da Redenção então sede do governo daquele estado, além de seus laços sempre reiterados com o município de Taperoá que se transformou em sua capital literária. Por fim, a matéria ressaltou o aguardado último romance²³³. Cabe lembrar que na ocasião o governo da Paraíba decretou luto oficial de três dias pela sua morte.

No âmbito dos grandes jornais em circulação no país também houve destaque à morte de Suassuna e à sua relevância intelectual e artística no cenário nacional. Como exemplo, o caderno de cultura do jornal *O Globo* classificou o escritor como “o cavaleiro do sertão”²³⁴. Já o *Correio Braziliense* em artigo de Severino Francisco assim como o *Jornal do Commercio* alcunhou Suassuna de “Dom Quixote” e indo mais longe o elegeu como uma espécie de “herói moral”.²³⁵ Na Ilustrada da *Folha de São Paulo* a notícia do falecimento foi acompanhada por um conjunto de informações sobre a trajetória de Suassuna e suas principais ideias.²³⁶ Vale lembrar sua passagem por esse jornal quando assinou uma coluna semanal denominada “Almanaque Armorial Brasileiro” entre 2000 e 2001.

Um ano depois, em edição especial em alusão ao primeiro aniversário de morte de Suassuna, o jornal *A União*²³⁷ trouxe um depoimento de Zuenir Ventura que havia sido eleito para ocupar a cadeira que pertencera ao escritor paraibano na ABL. Informou também sobre uma missa em celebração a Ariano que aconteceria no santuário da Pedra do Reino em São José do Belmonte, no interior de Pernambuco. Por outro lado, destacou o legado deixado na família Suassuna com o filho Dantas, artista plástico, que afirmava fazer de sua obra um espaço de homenagem contínua ao pai. Ainda no campo das artes plásticas e visuais, uma terceira geração surgia com o neto Lucas Suassuna Vanderley, que dava os primeiros passos inspirado no avô e na arte popular do Nordeste.

Contudo, além de influenciar direta ou indiretamente seus herdeiros, Suassuna havia deixado uma obra em aberto com muitos textos revisados, outros inéditos, dentre os quais o tão aguardado romance. Após seu falecimento, a família encontrou em seu escritório os

²³³ *A União*. A perda do reino: morre Ariano Suassuna. Edição especial de 24 de julho de 2014.

²³⁴ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/morre-aos-87-anos-escritor-ariano-suassuna-cavaleiro-do-sertao-13341934>.

²³⁵ Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/brasil/2014/07/24/interna-brasil,438894/ariano-suassuna-era-um-dom-quixote-um-heroi-moral-que-nos-elevava.shtml>.

²³⁶ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/07/1331237-morre-no-recife-o-escritor-ariano-suassuna-aos-87-anos.shtml>.

²³⁷ *A União*. Excelência artística. 2º Caderno. 23 de julho de 2015.

manuscritos desse novo livro que somavam algo em torno de 1000 páginas. Um dos poucos que tomaram conhecimento desses manuscritos quando Ariano ainda estava vivo foi Carlos Newton Júnior, professor da UFPE, que era seu amigo e secretário pessoal, um dos principais estudiosos e conhecedores de sua obra. Era ele o responsável por digitar e fazer as alterações que o escritor orientava.

Já em agosto de 2014, Newton Júnior falou à *Folha de São Paulo* sobre o projeto literário idealizado por Suassuna denominado por ele de *A Ilumiara*. De acordo com ele, o termo “Ilumiara” era mais um neologismo de Ariano que representaria a súpula de sua criação, ou seja, uma espécie de “marco sagratório”, a metáfora de uma “obra total”. Ao mesmo tempo em que escrevia o novo livro, ele fazia “pequenas alterações em romances e peças anteriores, para que estes pudessem melhor se ajustar ao conjunto final com que sonhava”. (NEWTON JÚNIOR, 2014).

A busca pela coerência se tornaria cada vez mais frequente para o escritor ao longo do tempo. Sua intenção era que os vários pontos de sua obra convergissem e se alinhassem plenamente ao seu universo de concepções. Nesse sentido, a *Ilumiara* representa concomitantemente um ideal de *síntese*, mas também de *unidade*. No entanto, não deve ser confundida com “continuidade”, pelo menos não num sentido linear, o que nos permite identificar a alteração no próprio plano da trilogia para a *Ilumiara*:

Suassuna já vinha demonstrando, assim, na prática, a desistência do plano original da trilogia iniciada com "A Pedra do Reino", anunciada pelo menos desde o início da década de 1980. E deixava claro, também, que "O Jumento Sedutor", em vias de ser concluído, como vinha afirmando em várias entrevistas, seria apenas o primeiro livro de um conjunto maior, o "Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores" - obra que exigiria, como introdução, a leitura de "A Pedra do Reino".²³⁸

Outra alteração justificada por Newton Júnior foi a substituição de Quaderna como protagonista por Dom Pantero, uma estratégia para desvencilhar-se do personagem anterior:

Foram muitas as experiências que empreendeu até chegar à forma final que o satisfizesse plenamente. O êxito do "Romance d'A Pedra do Reino", consequência direta da identificação absoluta entre o protagonista-narrador, Pedro Dinis Quaderna, e o seu "estilo régio", certamente dificultava as coisas. A voz de Quaderna, personagem que reaparece em "O Jumento Sedutor", não poderia sobressair à de dom Pantero, o novo protagonista. Mal comparando, Suassuna não poderia deixar ocorrer, com ele próprio, o que ocorreu com seu amigo José Cândido de Carvalho, que não conseguiu, em

²³⁸ NEWTON JÚNIOR, *Folha de São Paulo*, 17 de agosto de 2014.

textos posteriores a "O Coronel e o Lobisomem", desvencilhar-se da voz de Ponciano de Azeredo Furtado.²³⁹

Seria o distanciamento de Quaderna uma estratégia para o autor reestabelecer a fronteira entre ele e o personagem? Ao que parece, o fato do novo livro mesclar assumidamente romance e autobiografia e de ter em Dom Pantero o elemento desse enlace sugere a tentativa de desarticulação autobiográfica entre Quaderna e Suassuna. Como vimos antes, em algumas ocasiões o escritor traçou sua proximidade com Dom Pantero. Assim, ao assumir este último como um alter-ego seu, pretendia reestabelecer o controle sobre a sua própria história e obra, já que com Quaderna esses limites haviam se tornado mais móveis do que o desejado. Tal apontamento nos leva novamente a considerar as dificuldades encontradas por Suassuna para prosseguir no plano inicial de construir uma trilogia daquela história iniciada com o *Romance d'A Pedra do Reino*.

Síntese e unidade da obra ou continuação da trilogia, a história de Dom Pantero gerava grande expectativa. Mas a sua publicação precisou aguardar o tempo do luto familiar e das negociações em torno de um novo acordo editorial que se adequasse aquele idealizado pelos herdeiros de Ariano. É verdade que havia grande curiosidade sobre a possível publicação ou não desse romance, mas a família Suassuna tinha objetivos maiores: queria garantir um projeto editorial que contemplasse tanto a obra inédita quanto o relançamento daquelas já publicadas.

Até a sua morte, Suassuna manteve contrato com a editora José Olympio, mas as negociações para a continuidade da parceria não foram exitosas e a família acabou assinando com outra editora, a Nova Fronteira, que aceitou as exigências e termos requeridos pelos herdeiros. A partir de então se iniciou um intenso trabalho com o espólio deixado por Suassuna. Primeira produção a ser lançada, o novo romance tinha previsão de lançamento para meados de 2017, quando Ariano faria 90 anos. Todavia, só veio a público em dezembro daquele ano.

O lançamento oficial foi realizado pela família Suassuna em 09 de dezembro de 2017 numa recepção no Shopping RioMar na Zona Sul do Recife e foi seguido por um debate sobre a obra do escritor paraibano. Quanto à data, não foi escolhida à toa, pois ocorreu no dia de Nossa Senhora da Conceição "já que o livro é dedicado à mãe de Cristo", conforme ressaltou Beatriz Castro (2017) em cobertura do evento. Inicialmente pensado para ser publicado em sete ou quatro volumes, o romance terminou editado em dois: *O Jumento Sedutor* e *O*

²³⁹ NEWTON JÚNIOR, *Folha de São Paulo*, 17 de agosto de 2014.

Palhaço Tetrafônico reunidos sob o título de *Romance de Dom Pantero no palco dos pecadores*.

Corroborando àquela perspectiva de “obra total”, Beatriz Castro (2017) advertiu que o *Romance de Dom Pantero* poderia ser considerado como um “testamento literário” de Ariano por reunir sua prosa, poesia e ilustrações. Esse anseio de síntese e unidade que levou Suassuna à reelaboração de seu *sonho de escritura* chamou atenção de Luís Antônio Giron do site *IstoÉ*. Sobre o livro em questão ele escreveu uma matéria com o seguinte título: “A palavra quase final de Ariano”. Nela, Giron concluiu que o objetivo do livro póstumo era dar coerência à obra de Suassuna: “Desejava que “Dom Pantero” enfeixasse a sua produção integral e lhe desse coesão e coerência”.²⁴⁰

Para Newton Júnior (2017) o *Romance de Dom Pantero* é uma grande abordagem da vida literária de Suassuna trazendo à tona personagens de peças e romances anteriores e críticos de sua obra também transformados em personagens. Segundo ele, trata-se de autobiografia poética, fato que justificaria não somente a construção do personagem de Dom Pantero como de outros:

O próprio Dom Pantero, enquanto personagem, surge da atuação de Ariano nas suas aulas-espetáculo. Ariano fez de si próprio experimento para seu personagem. Antero Savedra (o Dom Pantero) é considerado mentiroso e megalomaniaco por seus adversários do Recife porque cita vários artigos de críticos que elogiaram as obras dos seus irmãos, o romancista Auro Schabino, autor do romance *A Pedra do Reino*, e o dramaturgo Adriel Soares, autor da peça *Auto d’A Misericordiosa*.²⁴¹

Recriando situações antes vivenciadas, transfigurando-as no texto literário e passando a limpo a vida, o romance adquire quase que um caráter de resposta. O personagem cuja voz comanda a narrativa é aquele misto de professor, palhaço, encenador, ator e dono de circo transfigurado em Dom Pantero, um “escritor frustrado” que assim como Quaderna também pretendia escrever a “grande obra da raça brasileira”. São, portanto, tramas que se entrecruzam apesar de interdependentes. Para Newton Júnior (2017) pelas várias referências intertextuais e intratextuais que possui, o *Romance de Dom Pantero* é um livro “hermético” exigindo do leitor uma iniciação prévia à obra suassuniana. Mesmo sem necessariamente continuar o enredo do *Romance d’A Pedra do Reino*, a melhor compreensão da história de Dom Pantero requisitaria o conhecimento das aventuras quadernecas, ao menos no sentido de uma introdução ao universo de Ariano.

²⁴⁰ *IstoÉ*, 15 de dezembro de 2017.

²⁴¹ NEWTON JÚNIOR, *Diário de Pernambuco*, 09 de dezembro de 2017.

Um fator interessante é que a edição do novo livro se conecta com aquela que foi a realidade do consumo do discurso suassuniano desde os anos 1990 até hoje: as adaptações audiovisuais de sua obra e as próprias aulas-espetáculos onde fascinado Ariano falava para públicos distintos, mas principalmente para a juventude. Em face disso, não ignora os múltiplos caminhos de acesso a esse discurso como as novas tecnologias, através das quais Suassuna permanece ouvido e assistido nas reproduções infintas de suas aulas-espetáculos na grande rede:

O livro se divide em quatro cartas, em que se misturam todos os gêneros, da poesia à crônica, chegando ao hipertexto digital. No livro, um QR Code remete o leitor a uma aula-espetáculo sobre seu tema favorito: cultura brasileira.²⁴²

Tal recurso é interessante, considerando que, segundo afirmou Giron (2017), Ariano Suassuna foi um autor mais “visto” do que “lido”, pois teve sempre menos leitores do que espectadores. O *Romance de Dom Pantero* tem como um dos principais motes as aulas-espetáculos que Ariano Suassuna proferiu até o fim da vida, ou seja, onde era “visto”. A propósito, no âmbito da *Ilumiara* sua história fora definida pelo próprio autor como uma “autobiografia musical, dançarina, teatral, poética e videocinematográfica”. A aula-espetáculo como conferência sobre a cultura brasileira tinha um papel na difusão do discurso suassuniano.

Em relação ao romance, o encontro de vários gêneros e linguagens artísticas conferia à obra o desejo de totalidade idealizado pelo autor. Nas aventuras e desventuras de Dom Pantero encontram-se plasmadas as histórias, as facetas e experiências diversas assumidas por Suassuna ao longo de sua trajetória pessoal, artística e intelectual. Poderíamos entender o romance como a expressão do seu *sonho de escritura* e nela a sua história intelectual tornou-se autobiograficamente metaforizada, poetizada, reencenada. Dom Pantero encontra-se no “palco dos pecadores” acertando contas com seus traumas, mas ainda guinando a vida ao sonho de outrora. Para isso revisita seu passado diante de um futuro cada vez mais escasso. Farejado por Caetana, ele reúne as migalhas de tempo para escrever as últimas palavras ainda que elas não necessariamente fossem finais.

4.10 O Jumento Sedutor

²⁴² GIRON, *IstoÉ*, 15 de dezembro de 2017.

Em sua introdução, o *Romance de Dom Pantero no palco dos pecadores* apresenta-se como parte da *Ilumiara* que possui o sentido de um “castelo”, uma “fortaleza”, um conjunto de confissões de Antero Savedra. Ele é o protagonista da história que se desenvolve quando o mesmo assume a forma e a personalidade de Dom Pantero. No prefácio do livro, Newton Júnior (2017) alerta que Dom Pantero funciona como uma máscara literária de Antero e não como um pseudônimo seu. O romance em si é epistolar, composto ao todo por quatro cartas que foram escritas com base nas “aulas-espetaculosas” – uma alusão às aulas-espetáculos ministradas por Suassuna – através das quais o protagonista argumentava sobre a diversidade e potência cultural brasileira.

Nesse sentido, o *Romance d’A Pedra do Reino* tendo sido escrito por Auro Schabino, irmão de Antero, foi lembrando como uma introdução ao *Romance de Dom Pantero*. Este último logo de início coloca-se como espaço de denúncia das “violações” sofridas pela arte brasileira corrompida e ameaçada pela dinâmica da “arte de mercado”. Em resposta a isso, Antero Savedra e/ou Dom Pantero defende uma proposta de arte que expresse e esteja ligada ao povo. Nesse sentido, a *Ilumiara* seria uma ode à “autenticidade” cultural do Brasil, portanto fiel a ela.

A *Ilumiara* também se refere a um conjunto arquitetônico que expressa o universo pessoal de Antero. No romance em questão são citadas cinco *Ilumiaras*: Acahuan (fazenda da família de Suassuna localizada no município de Souza/PB), Coroada (numa menção a casa em que viveu Ariano no Recife), Zumbi (localizada em Olinda/PE e que ele projetou a construção enquanto esteve à frente da Secretaria de Cultura de Pernambuco), Pedra do Reino (Santuário erguido no município de São José do Belmonte/PE também quando de sua administração como secretário de cultura) e Jaúna (esta, ao que parece, está relacionada aos territórios familiares no município de Taperoá/PB).

Portanto, as cartas seriam uma versão literária desse *pasto incendiado* dos Savedras. Através delas, que eram publicadas num periódico chamado *Sibila*, Dom Pantero pretendia reerguer o castelo de sua vida e fazer dela uma obra máxima: a *Ilumiara*. Esta resulta de visões perturbadoras de Antero que depois de picado por um escorpião passou a ter alucinações noturnas. Através delas convertia-se num personagem de si mesmo: Dom Pantero que inspirado em Alexandre Dumas e Rafael Sabatini se denominava ator e encenador vendo o mundo como um palco e a vida como um espetáculo. A base para as cartas que escreveu eram as suas memórias, os percursos das aulas-espetaculosas que proferia, a história de Quaderna e os anais do Simpósio Quaterna que ele instaurou quando se mudou para Taperoá.

No que diz respeito às memórias, os fatos trágicos de sua vida cercados por mortes e perdas guiavam-no rumo ao *sonho de escritura*. Antero e seus irmãos Auro, Adriel e Altino foram fortemente influenciados por um tio chamado Antero Schabino que havia lhes delegado a tarefa de construir uma grande obra que vingaria os assassinatos e prejuízos dos quais a família Savedra foi vítima ao longo do tempo. Mas, seus irmãos acabaram falecendo restando apenas Antero para prosseguir com o projeto familiar da *Ilumiara*. Por esse motivo, Auro, Adriel e Altino aparecem no romance apenas como personagens.

Antero Savedra atribuía ao tio Antero Schabino a sua formação intelectual. É a ele conferida, por exemplo, uma obra chamada *Diálogo da Onça Malhada e a Ilha Brasil* numa visível alusão à tese de livre docência do próprio Ariano Suassuna defendida em 1976 cujo título era *A Onça Castanha e a Ilha Brasil*. À luz de alguns revisionismos aos quais submeteu suas concepções, Suassuna metaforizou em Antero Schabino a origem das ideias mais questionadas que defendeu, sobretudo até o seu abandono da literatura em 1981. Este personagem foi utilizado como contraponto por seu berço aristocrático, seu ideário conservador, sua crença nos militares e seu rótulo de “Quixote arcaico”.

Mas o tio Antero Schabino não foi responsável somente pela formação intelectual de Antero e seus irmãos. Ele esteve presente nos momentos cruciais e traumáticos da família dando suporte à viúva Dona Carlota – alusão à D. Rita Suassuna, mãe de Ariano – e estimulou o culto à memória paterna. Diferentemente de Dona Carlota, Antero Schabino nutria sentimento de vingança pelos fatos que levaram às mortes de João Canuto e João Sotero – respectivamente alusões a João Suassuna e João Dantas. Logo, para honrar a memória familiar, convocou os seus sobrinhos para uma empreitada curiosa: uma vingança literária à morte do pai.

Duas metáforas são determinantes na compreensão desse projeto: a casa e a estrada. A primeira significa refúgio, segurança, proteção, referência; a segunda remete aos perigos, ao desconhecido e à perdição espaço-temporal. Nesse sentido, a *Ilumiara* corresponde a retomada da casa, o lugar sagrado da família e da identidade, espaço que havia sido invadido e abandonado por força das circunstâncias políticas dos anos 1930. Escrever uma obra que honrasse a memória familiar era uma forma de reerguer o castelo, a casa a partir da qual se fundou. Entretanto nenhum dos sobrinhos, separadamente, havia conseguido escrever a “grande obra” idealizada pelo tio.

Nos anos 1970, no auge da Ditadura Militar, Adriel foi assassinado e Auro foi preso acusado de ser marxista pelo conteúdo de seu romance *A Pedra do Reino*. Diante disso,

Antero foi aconselhado por seu tio a se exilar em Taperoá a fim de escapar da censura que segundo ele não era motivada pelos militares, mas por um “poder secreto”: os Estados Unidos. Antero Savedra partiu sozinho para Taperoá e na estrada encontrou a trupe de teatro Cavalo Castanho e a convidou para que seguissem viagem juntos, pois chegando ao seu destino pretendia fundar um departamento de teatro. Savedra propôs também que a trupe encenasse a sua peça *História de Romeu e Julieta*, segundo ele numa versão “mais quente”. Nela ele também atuaria, mas como narrador sob a máscara de um palhaço para “enganar a censura”.

A peça foi incorporada na íntegra ao *Romance de Dom Pantero* e de fato foi escrita e publicada por Suassuna em 1996 na *Folha de São Paulo*. Ela continha alguns elementos que Antero Savedra identificava enquanto comuns à sua própria história como as ideias de morte, vingança e conflito familiar. A encenação dessa peça era, em sua visão, uma forma de vingar seus antepassados, inclusive os irmãos como Adriel que diante do envelhecimento lamentava não ter conseguido realizar a grande obra nem reerguer o castelo dos Savredras. Aos poucos, Antero foi entendendo que o caminho para realizar esse *sonho de escritura* era fundir a poesia de Altino e o teatro de Adriel com o romance de Auro, dando-lhes “unidade”.

Isso se realizaria através das cartas e dos registros nos anais do Simpósio Quaterna que resultariam numa “autobiografia em prosa-e-verso” onde Mariano Jáuna pelo circo, “riso do cavalo e galope do sonho” se sobressairia e superaria o orgulhoso, amargurado e vingativo Antero Savedra. (SUASSUNA, 2017). Como se vê, são muitos os nomes bem como as nuances e camadas que eles representam. O nome completo do protagonista era Antero Mariano Savedra Jáuna, portanto “Mariano Jáuna” alude ao próprio Ariano Suassuna enquanto uma superação do trauma familiar que a sua camada “Antero Savedra” desarrumava e impossibilitava.

O *Jumento Sedutor*, primeiro volume do *Romance de Dom Pantero*, é marcado pelo regresso à memória traumática e a justificativa da *Ilumiara* enquanto projeto literário, intelectual e pessoal. Por conseguinte, a morte enquanto tema recorrente na literatura suassuniana reaparece com a perda do pai e também dos irmãos. Nesse primeiro volume a carga autobiográfica é evocada por meio do jogo heteronímico, que não necessariamente está a serviço da despersonalização da autoria de Suassuna. As personas e/ou máscaras literárias presentes no romance não tornam implícita ou obscura a referência a Ariano, pelo contrário, tendem a evidenciá-la.

Certamente há aproximações e distanciamentos entre as *Ilumiaras* de Antero Savedra, Dom Pantero, e de Ariano Suassuna. Auro, Adriel e Altino não são pseudônimos ou máscaras literárias de Antero Savredra, mas de Suassuna. Conseqüentemente, o próprio Antero e suas várias camadas são também pseudônimos ou máscaras literárias de Ariano. Reunidas, fundidas ou separadas elas metaforizam as múltiplas experiências e concepções do escritor paraibano. Dessa forma, Antero ou Dom Pantero representam a fase última de um artista que atuou em diversos gêneros e linguagens. O recurso às máscaras foi a sua tentativa última de sistematizar a obra variada nas formas, mas convergente no conteúdo, ou seja, a esperança de enfim dá-la a tão sonhada unidade. Cindindo o caminho estão os dramas pessoais do personagem e do autor, ora próximos, ora distanciados.

A certa altura, o personagem argumenta que buscou um modelo de autobiografia “disfarçada”. (SUASSUNA, 2017, p.115). Não obstante, ainda que diante de uma variação considerável de nomes, sobrenomes, personagens e máscaras, o leitor mais atento conseguirá identificar a assumida, porém labiríntica autobiografia de Suassuna. Conforme salientamos nos capítulos anteriores, os outros romances de Suassuna são demasiado relevantes no que diz respeito à reflexão autobiográfica em sua obra. Nesse caso, em várias oportunidades o novo romance foi noticiado como uma continuação da história de *Quaderna, O Decifrador*. De modo que cabe indagar: qual o lugar de Quaderna no *Romance de Dom Pantero*? Afinal, ele está presente na narrativa?

Dom Pantero destaca três grandes influências em sua obra: seu pai João Canuto, o Cavaleiro, seu tio Antero Schabino e Quaderna. Numa referência ao clássico de Cervantes, Dom Pantero definia-se como “Dom Quixote” e via em Quaderna um equivalente para o seu “Sancho Pança”, apesar de ser uma versão “turva”, sem inocência e por vezes até mesmo “maligno”. Quando isso ocorria o substituía por Chicó, personagem do *Auto da Compadecida*. (SUASSUNA, 2017, p.127). Para Quaderna restou, portanto o papel de antagonista de Dom Pantero, sendo ao mesmo tempo o seu parâmetro e a sua negação.

Inicialmente ele aparece na narrativa para evocar a *Moça Caetana*, explicar os acontecimentos trágicos de 1930 e para trazer à tona a história de um “jumento sedutor” que se interessou por sua égua Dina acasalando-se com ela. O sexo, tal como a arte, era compreendido como uma reação à morte constituindo-se num instante de imortalidade, um gozo estético além de físico. Nesses termos, o caso do jumento sedutor corrobora no próprio mito de *Caetana*, a morte armorial sertaneja, que espreita e seduz o homem em meio à caatinga.

Além de remeter a essa iniciação sagrada no ritual da morte enquanto dor e prazer, o sexo entre os jumentos no romance dá a entender que atua como uma metáfora para abordar a ancestralidade da raça humana. Ao observar a cena de acasalamento, as tentativas de resistência da égua e o desejo abrupto e dominador do jumento, Quaderna percebe em volta deles as figuras do homem e da mulher e conclui: “Então, clamaram do céu altas vozes, que diziam: “Esta é a Assemelhadora e este é o Assemelhador. Os dois são ancestrais de toda a Raça humana”. (SUASSUNA, 2017, p. 168).

Poderíamos questionar os limites dessa metáfora da ancestralidade humana, afinal o sexo entre um jumento e uma égua resulta num tipo híbrido estéril: a mula ou o burro. Então como um híbrido estéril que se origina desse cruzamento pode corresponder metaforicamente a uma narrativa da espécie humana? Ao que parecia, o foco de Suassuna era em retratar a dimensão ritualística do sexo, a possessão sexual e não o seu resultado, ou seja, a procriação. Nesses termos, não seria impossível supor que esse dado da esterilidade ficaria de fora de seu filtro “sem grandes problemas” e que, por outro lado, prevaleceria a ideia de híbrido. O *ser castanho*, por exemplo, pode ser visto como híbrido que apesar de não estéril representava no pensamento suassuniano operado via armorialidade “o estranho que (re)encanta”.

A abordagem de outras espécies era um recurso comumente utilizado por Suassuna para ressaltar aspectos da raça humana. Onças e cabras, por exemplo, figuram entre as mais recorrentes nas narrativas míticas que o escritor buscou tecer sobre a nossa ancestralidade. Dentro dessa lógica, temos a própria perspectiva armorial que defendia a “união de contrários” como tendência fundadora de nossa cultura. A atração das diferenças foi aquilo que fundou, por exemplo, o *ser castanho*, este por sua vez sintetizava a suposta harmonização. Amparando-se nessa ideia de “união e fusão de contrários” é que Suassuna se interessava pela característica híbrida nos mais diferentes contextos de sua possível aplicação.

Prosseguindo com a narrativa, na estrada rumo a Taperoá Dom Pantero encontrou um homem que acompanhava um rebanho de cabras. Tratava-se de Quaderna que em conversa com Dom Pantero o convidou para ser o Reitor vitalício da Universidade Popular de Taperoá e prometeu-lhe ainda o cargo de secretário de cultura daquele município. Por trás de tanta receptividade, no entanto, repousava o verdadeiro interesse de Quaderna: ele queria usar Dom Pantero para terminar aquela obra com a qual tanto sonhara desde o *Romance d’A Pedra do Reino* e que não havia conseguido concluir, a obra máxima que o tornaria o gênio da literatura brasileira quiçá universal. Portanto, o novo protagonista surge tanto em sua história quanto na de Quaderna com a função de, enfim, concluir a obra-sonho.

Quando finalmente chegou a Taperoá, Dom Pantero realizou junto a trupe de teatro um ritual de sacração que o fez lembrar da cerimônia de consagração de Quaderna como Rei na Pedra do Reino. Todavia, ao contrário de seu “Sancho”, o quixotesco Dom Pantero a partir dali sagrava-se palhaço e não rei. No palco dos pecadores, o novo protagonista precisava vencer as dificuldades encontradas por seus irmãos para conseguir, enfim, concluir o *sonho de escritura*. Era preciso vencer as angústias, os desencantos que quase 30 anos antes tinham o levado a abandonar a literatura. Envelhecido, mas renovado Dom Pantero e Ariano Suassuna mais uma vez colocavam-se a serviço da demanda de seus reinos. Travestidos de palhaços e amparados nas aulas-espetaculosas que lhe subsidiaram fôlego para repensar a vida e a obra, seguiram em busca da última chance de concretizar suas *Ilumiaras*.

4.11 O Palhaço Tetrafônico

Dom Pantero inicia o segundo volume da história se definindo como um “rapsodo agonizante” pela proximidade assustadora e inevitável da *Moça Caetana*. Quando completou 70 anos ele foi tomado pela sensação de esgotamento do tempo para concluir sua obra desejada. Como o bordado de Penélope à espera de Ulisses, a *Ilumiara* seria uma grande tapeçaria com muitas idas e vindas, um fazer e refazer cíclicos a fim de decifrar os mistérios da vida e da morte e ao mesmo tempo uma “confissão-heroica” dessa experiência. Enquanto isso, *Caetana* seguia o seu trajeto de agouros visando impedir o término do *sonho de escritura* que unia gerações de Savedras.

Não obstante, de acordo com Dom Pantero o porquê da morte, do mal e do sofrimento consistia na matéria da poesia de Altino, do teatro de Adriel, do romance de Auro e era também aquilo que o seu “Simpósio Quaterna” pretendia compreender. Revisitando os seus dramas pessoais e familiares o narrador conceituava a sua *Ilumiara* como uma “obra sonho” que inspirada em Dom Quixote e na vingança hamletiana ergueria um castelo ao seu pai e, por conseguinte ao povo brasileiro. Tal obra equivaleria a um ritual de exorcismo que no âmbito da história e cultura brasileira advogaria por sua autenticidade e pela acentuação de seu caráter belo e festivo.

O espaço-tempo desse exorcismo histórico, artístico e pessoal era o sertão identificado como magma cultural do Brasil. Por tal razão, Dom Pantero considerava *Os sertões* de Euclides da Cunha uma espécie de “Velho testamento” delimitando a sua própria obra como o “Novo testamento brasileiro” cuja geografia sagrada era composta por Canudos, São José do

Belmonte, Taperoá e eventualmente Recife. Os dois últimos, espaços de saudade, de memória familiar, palco de rivalidades políticas que resultaram em perdas trágicas para os Savedras – e/ou Suassunas! Em face disso, Dom Pantero se referia à *Ilumiara* como uma fortaleza, uma “casa” a ser erguida ou concluída e na qual os rancores – sobretudo àqueles de 1930 – apareceriam enfim cicatrizados. Com esse intuito, Antero Savredra que só possuía *paixão* transmutou-se justamente em Dom Pantero cuja missão era a *compaixão*.

Ele via em seu depoimento no Simpósio Quaterna que ministraria em Taperoá naquele 09 de outubro de 2000, uma oportunidade de redenção de seu passado, celebração de seu presente e anúncio de seu futuro. No palco, diante da plateia de amigos e “inimigos”, Dom Pantero pretendia ser algo como um “encourado tetrafônico” numa resposta aos críticos que, segundo ele, ao longo da vida acusaram-no de ser “monofônico” aprisionando seus personagens em torno de seu ego. Ali imaginava a sua salvação através da arte como uma “polifonia inversa”. O Simpósio seria, portanto a apresentação do “espetáculo supremo de sua vida” e assim a constituição da própria obra. (SUASSUNA, 2017, p. 638).

Tal Simpósio seria ainda como uma grande “aula-espetaculosa” na qual ele atuaria como ator principal, encenador e depoente. O objetivo do evento era mostrar a imagem profunda, verdadeira e bela do “Brasil-que-há-de-vir”, mas ao mesmo tempo consistia na *despedida*, ou seja, nas últimas palavras do “rapsodo agonizante” em face de *Caetana*, o seu “testamento de arte”. (SUASSUNA, 2017, p. 654). Antes, porém, de frente para o espelho no camarim começou o seu rito de incorporação do personagem e para enfrentar o depoimento de logo mais. Assim, Antero Savedra tomou o vinho de Quaterna transmutando-se na máscara de Dom Pantero.

Muitas referências se plasmam na ideia deste Simpósio Quaterna, no modo como foi elaborado por Suassuna. A primeira delas de imediato são as aulas espetáculos que ele ministrou ao longo da vida para públicos diversos abordando principalmente a cultura brasileira. Nessas aulas, expunha e justificava suas proposições mais polêmicas, sobretudo no que se refere à cultura de massa, à globalização, ao *pop* dentre outros temas. Mais do que simplesmente propor o viés armorial, sua intervenção era no sentido de tecer críticas ao que denominava *gosto médio* bem como apresentar uma contraproposta baseada no seu próprio gosto. Compartilhado ou contestado, seu ponto de vista habitou sempre o território da polêmica.

Ele gostava do público, da interação com a plateia e a isso se somou outro aspecto do Simpósio: o palco. Lugar onde as histórias de Suassuna foram encenadas legando-o

reconhecimento e prestígio. No palco, sem roteiro aparente e através de Dom Pantero, ele metaforizava a encenação da arte, mas principalmente da vida. Naquele espaço, pretendia proferir as suas últimas palavras, a despedida definitiva sob a interpelação do público. Lá estava para falar, mas também para responder.

No palco ele depôs. As metáforas jurídicas na obra de Ariano são recorrentes, por isso no palco Dom Pantero prestava seu *depoimento* que ocorreu de modo dialogado, pois ele interagiu com a plateia. Como aquelas seriam as suas “últimas palavras” queria esclarecer as dúvidas. Em função disso, como um repente o seu depoimento tomou a forma de entrevista. É interessante destacar que muitos daqueles que lançaram perguntas a Dom Pantero foram estudiosos e/ou amigos de Ariano Suassuna, ou mesmo, intelectuais e pesquisadores diversos, como as arqueólogas Niède Guidon e Gabriela Martin além de Lígia Vassalo, Wilson Martins, Bráulio Tavares, Carlos Newton Júnior, dentre outros. Além disso há menções a trabalhos de pesquisa acerca de sua obra e dedicatórias a pesquisadores, como de Guaraciaba Micheletti, Vernaide Wanderley, Eguimar Vogado, Eduardo Dimitrov dentre outros. As adaptações de sua obra para a TV e o cinema também são citadas.

Outro aspecto fundamental é a própria figura de Dom Pantero que emerge como uma máscara e/ou *persona* literária que concretiza o hemisfério palhaço que Suassuna advertia existir em todas as pessoas. Mas havia muitas questões a serem exploradas e o velho palhaço dono de circo aparece para sintetizar a experiência da arte e da vida por meio de muitas vozes. O palhaço é *tetrafônico*, ou seja, é um coro de vozes: poéticas, teatrais, românticas e acadêmicas. Intercalando as faces de rei e palhaço ele “era o Personagem encourado e polifônico de Dom Pantero – esta Persona-Dramática-e-Máscara-Coregal baseada e, Savedras já mortos, mas que dali por diante, passariam a reaparecer ressurretos e imortais, no Palco”. (SUASSUNA, 2017, p. 892).

Apesar disso, Suassuna alertou que Antero não poderia dizer que era Dom Pantero, uma vez que este seria “apenas uma Figura criada a partir da fusão de Aribál Saldanha, Altino Sotero, Auro Schabino e Adriel Soares”. Mas quem eram eles? Eis a explicação: “Aribál Saldanha era um Ensaísta, um Pensador. Altino Sotero, um Poeta. Auro Schabino, um Romancista, um Narrador. E Adriel Soares, um Dramaturgo”. (SUASSUNA, 2017, p. 893). Enlaçados, todos esses Savedras consistiam na síntese de um desejo sempre presente em Ariano: a coesão e unidade de sua obra.

Ao longo do seu *depoimento/entrevista/despida*, Dom Pantero discorreu sobre o conjunto de sua obra familiar que reunia principalmente as contribuições dos irmãos Altino,

Auro e Adriel além do tio Antero Schabino, grande idealizador e incentivador da mesma. Destacou que a princípio estava intitulada como “A Divina Viagem” numa alusão *A Divina Comédia* de Dante de Alighieri em função das aproximações que notava entre esta última e “A Pedra do Reino”, romance escrito por seu irmão Auro e que fora a base conceitual para a *Ilumiara*, servindo-lhe de introdução. O subtítulo final “palco dos pecadores” é, portanto uma referência à obra de Alighieri.

Ainda sobre o *Romance d’A Pedra do Reino*, Dom Pantero mencionou um projeto de trilogia de Auro – tal qual aquele do próprio Ariano – denominado “Romance dos Encobertos” onde a saga de Quaderna seria abordada, porém afirma que apenas “A Pedra do Reino” chegou a ser publicado. A princípio não há menção no *Romance de Dom Pantero* a alguma produção especificamente equivalente a *O Rei Degolado*. Por outro lado, o único romance de Auro foi inteiramente publicado em folhetim, assim como o segundo volume da trilogia suassuniana. Não obstante, tanto o *Romance d’A Pedra do Reino* quanto *O Rei Degolado* aparecem sintetizados no *Romance de Dom Pantero* num só: A Pedra do Reino.

Voltando à trilogia do “Romance dos Encobertos”, boa parte da argumentação de Dom Pantero deu-se no sentido das aproximações e distanciamentos entre “A Pedra do Reino”, *Dom Quixote* e a *Divina Comédia*. Além disso, o tema da perda paterna de modo trágico foi intensamente discutido embalando a concepção do *sonho de escritura* no colo das memórias infantis:

[...] n’A *Ilumiara*, também poderia ser colocado o título *Em Busca da Inocência Perdida*; ou o de *Em Busca do Pai Perdido*; ou, finalmente, *Em Busca da Infância Perdida*, uma vez que a morte sangrenta do Pai marcou para sempre a nossa infância, aquela época em que, nas fases melhores do Sertão, víamos o Mundo inteiro como um Paraíso no qual, inocentes, vagávamos entre as águas dos Riachos, os topos vermelhos doas Coroas-de-Frade, as Cabras, os Cavalos, as Pedras – tudo brilhando, recoberto que estava o nosso universo por “um *Chuvisco prateado*” que dava às coisas, às pessoas, às casas, à vida, um “*selo de Eternidade*”. (SUASSUNA, 2017, p. 772).

As lembranças atravessavam o tempo instaurando-se de modo indelével em sua visão de mundo. Do reino infantil ao palco da velhice, sob a sombra das marcas de *Caetana*, Ariano ou Dom Pantero experimentavam o tempo como saudade cujo centro gravitacional era a imagem cultivada de um pai-herói a ser cultuado:

[...] tive a sorte – ou a desgraça, ou a sina, não sei! – de ter o meu Herói em casa, como uma brasa ardente colocada desde muito cedo sobre a minha cabeça, uma Asa-negra de fogo com cinco ardentes Rosas de outro a me

chamarem para o Alto. [...] Então somente o fato de a morte do meu Pai possuir tão forte significado no meu mundo particular dá-lhe importância para qualquer pessoa. (SUASSUNA, 2017, p. 937).

Todo aquele que se debruçou sobre a obra de Ariano Suassuna deparou-se com a presença do seu pai em seu universo criativo, coabitando-o no sentido de uma memória trágica, um trauma. João Suassuna foi sempre uma referência assumida pelo filho, seja em sua poesia, na dramaturgia, no romance e até mesmo na visão de mundo, de arte e de cultura que Ariano construiu e comunicou ao longo da vida.

Como não podia deixar de ser, na experiência autobiográfica do *Romance de Dom Pantero* esse tema está novamente presente. Como balanço de vida neste livro póstumo, Suassuna revisitou a referência do pai em sua vida e obra projetando-o mais uma vez na reelaboração de seu *sonho de escritura*. Nesse sentido, a *Ilumiara* apresenta-se como uma grande ode aos Suassunas, herdeiros sobreviventes de um trono sem rei numa terra nobre e mítica: o sertão. Foi para esse espaço-tempo quase imemorial que o futuro de Suassuna incansavelmente apontou e buscou “honrar”.

Por fim, em sua participação no Simpósio Quaterna, Dom Pantero foi consagrado pelos amigos e discípulos como “Titular Emérito da Academia Taperoense de Poesia” passando a ocupar a cadeira nº 7. Concluído o evento, ele se dirigiu ao camarim onde, diante do espelho, começou a remover a “máscara de face” para retornar ao que denominou “personalidade confortável”. Entretanto, nunca antes tal ação havia lhe fragilizado tanto, pois daquela vez se sentia vencido e velho, impotente diante do sonho de concluir sua grande obra:

Cheguei à fraqueza de me indagar: não seriam aqueles Artigos publicados em pequenos jornais do interior nordestino as “*Novelas de Cavalaria*” que haviam levado à loucura o Homem limitado e sem brilho que eu era, convencendo-me de que seria capaz de escrever uma “*Obra-maior*”, que significasse para o Brasil e para a Língua Portuguesa o mesmo que o Livro imortal de Cervantes para a Espanha? (SUASSUNA, 2017, p. 971).

Por se tratar de um romance publicado em folhetins no jornal, é sugestivo imaginar que além dos artigos citados acima, *O Rei Degolado* tenha gerado em Suassuna a certeza de que a história que pretendia contar tinha potencial para ser uma grande obra. No caso de Dom Pantero, abalado pelas incertezas que o tempo e as críticas lhe trouxeram, ele tentava reencontrar algum fio de esperança. Afinal, ainda seria possível escrever uma obra única e/ou ao menos concluir o *sonho de escritura*? Intrigado pela obra e assombrado pelo pouco resto de vida que tinha ele decidiu “restaurar” a máscara de Dom Pantero, pois sabia que o mesmo

era imortal: “Se mantivesse sua Máscara, mesmo que a Onça-da-Morte me armasse uma Emboscada, me encontraria no Palco, na Estrada”. (SUASSUNA, 2017, p. 974). Assumindo a forma de Dom Pantero ele escolheu também morar no teatro:

[...] pois, mesmo que o bote de Caetana me atingisse num momento fora do Espetáculo, eu poderia me arrastar até o Palco para ali fundar, morto mas não derrotado; pois a Morte só fora capaz de me atingir estando eu naquele *Local Sagrado*, com meu Circo, em plena Viagem, em plena Estrada, em pleno exercício de minha Arte imortal. (SUASSUNA, 2017, p. 975).

Nas palavras de Dom Pantero, Ariano Suassuna registrou autobiograficamente a síntese dos seus últimos dias: as aulas-espetáculos e a promessa de uma obra última. Sua história artística e intelectual foi composta de muitos capítulos, alguns dos quais consideravelmente polêmicos. Durante toda a sua trajetória, ele perseguiu a coerência entre vida e obra, pois pretendia que todos os campos de suas ideias se conectassem. Foi de fato alguém plural que atuou em diferentes projetos ao mesmo tempo. Poeta frustrado e dramaturgo reconhecido, Suassuna deixou em seu romance um campo fértil disponível à exploração de pesquisadores das mais diversas áreas. Mas não é tarefa fácil resistir ao magnetismo do saudoso escritor paraibano, pois sua visão de mundo e de cultura continua a despertar interesse e provocar reflexões. Porquanto, o objetivo desta pesquisa foi identificar essas nuances e desnudar o caráter construído da autoria a partir do romance suassuniano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Ao longo destas páginas buscamos empreender uma problematização da autoria suassuniana pautada na desconstrução de seu texto, especificamente o seu romance. Apesar desse recorte, construímos uma perspectiva dialógica ou mesmo intertextual estabelecendo conexões possíveis com outros campos nos quais Ariano Suassuna atuou e produziu e com as interpretações de sua obra e discurso. Com uma longa trajetória intelectual marcada por polêmicas, contradições e “revisionismos”, Suassuna construiu-se como uma espécie de “fala autorizada” sobre temas relacionados à cultura popular, à cultura de massa e aos efeitos da globalização e do neoliberalismo na esfera cultural e política do Brasil.

Filho de político, resolveu continuar a obra do pai de outra maneira: através da literatura. Submerso no trauma causado pela morte de João Suassuna, enxergou na arte um espaço de “resistência” e de “luta”, porém estas muito distantes de qualquer ideia revolucionária. A obsessão por manter viva dentro de si a memória paterna fez com que o referido escritor empreendesse uma busca por reconstituir imagetivamente um mundo de referências em perigo desde a morte do patriarca. Logo, sua visão de cultura, os aspectos que priorizou e/ou buscou acentuar, esteve intimamente relacionada a tudo que identificava no próprio pai. E assim deu-se a sua “defesa” exaustiva por um sertão de cordelistas, cantadores, violeiros, gravuristas, amarelinhos, quengos e outros tipos.

Contudo, por seu berço aristocrático, Ariano Suassuna teve acesso à formação intelectual e acadêmica. Fato que começou na biblioteca do pai onde entrou em contato com obras de Alexandre Dumas, Euclides da Cunha, Rafael Sabatini e tantos outros. Além disso, estudou na UFPE, antiga “Escola de Direito de Recife” que formou gerações e mais gerações da intelectualidade nordestina – inclusive seu pai. Paraibano exilado na capital pernambucana desde cedo com a família, Suassuna ocupou espaços de saber e destacou-se nos mesmos.

Conforme enfatizamos, a sua perspectiva sobre cultura estabelecia um elo entre o sertão nordestino e a Península Ibérica no Medievo. Inspirado nisso propôs um ideal étnico-racial que, segundo ele, expressaria esta continuidade histórica revelando-se como potência para a recriação de uma cultura nacional em moldes universais: o *ser castanho*. Símbolo da narrativa histórico-cultural construída por Suassuna, este *ser castanho* espelhava o caráter festivo e dionisíaco da identidade nacional brasileira. Concebido pelas reminiscências das mais profundas tradições culturais, o *castanho* guinaria a nacionalidade para o futuro com os

olhos voltados para um passado simbólico e imemorial, a garantia mesma da conquista da universalidade pela “Ilha Brasil”.

Não obstante, a intertextualidade foi uma marca da obra suassuniana, um recurso demasiadamente utilizado por ele na escritura de seus romances. Neles, mito e história são entrelaçados por amplas referências à oralidade popular e à cultura escrita erudita. Uma síntese nos moldes da estética e da concepção armorial: uma arte erudita brasileira inspirada na fonte popular. Como vimos, o sebastianismo, o imaginário das novelas de cavalaria transfigurado na literatura de cordel, os eventos históricos do Brasil ocorridos principalmente no sertão tais como Canudos, Reino Encantado, Coluna Prestes, Guerra de Princesa, Revolução de 1930, tudo isso permeava as narrativas suassunianas. As *heterocronias* e *heterotopias* nas quais envolveu suas tramas romanescas por mais paradoxais que possam parecer adquirem conexão porque têm como fio condutor a própria história do autor.

À primeira vista talvez não sugira, mas, conforme salientamos, o assunto principal dos seus romances sempre foi ele mesmo: Ariano Suassuna. Seja na busca pela materialização em arte da figura do pai – conforme percebemos no *Romance d’A Pedra do Reino e n’O Rei Degolado* – ou pela reflexão a qual expôs a sua obra e a si mesmo, como ocorre no autobiográfico *Romance de Dom Pantero*. Nesse sentido, a maior dificuldade em abordá-lo numa pesquisa foi justamente o seu compromisso irrestrito com a afirmação da própria autoria ou mais especificamente o seu contínuo desejo de controle sobre a mesma.

Ariano sempre temeu a falta de coerência, muito embora esta deva ser entendida na perspectiva de unidade discursiva. Incomodava-o profundamente quando as vozes no interior de seu discurso soavam dissonantes gerando incompreensões e críticas. Ele ansiava que todos os campos, as facetas, as linguagens que trafegou fossem convergentes pressupondo o ideal de unidade. A questão é que quase sempre Suassuna esteve dividido entre várias atividades paralelas. A escrita literária sempre dividiu atenção com sua rotina de professor, depois chefe de extensão, depois secretário de educação, cultura, etc.

Nesse sentido, a década de 1970 foi o seu auge. Publicou o *Romance d’A Pedra do Reino*, lançou o Movimento Armorial, atuou no Conselho Federal de Cultura, assumiu a Secretaria de Educação e Cultura de Recife e assinou colunas semanais nos periódicos pernambucanos *Jornal da Semana* e *Diário de Pernambuco*. Neste último, inclusive, publicou em folhetins *O Rei Degolado* dando continuidade à história de Quaderna. Aquela foi, portanto, uma década intensa. Por outro lado, atuando em tantas frentes distintas, mas para ele “complementares”, a grande visibilidade conquistada acabou gerando um excesso de

exposição, um conjunto de motivações que levaram Suassuna a anunciar o abandono da atividade literária no limiar dos anos 1980.

Vimos como em sua história intelectual esse abandono tem n’*O Rei Degolado* um fator dado como preponderante. O próprio Ariano nas inúmeras entrevistas à época do retorno confirmava o supracitado romance como razão do seu afastamento. A perda do “tom” do personagem Quaderna supostamente foi o que causou o descontentamento do escritor que se viu diante de uma encruzilhada criadora: o desvio autobiográfico. Conforme tantas vezes afirmou, a decisão de aventurar-se no romance aconteceu na tentativa de escrever uma biografia para o seu pai denominada *Vida do Presidente João Suassuna*. Reformulando esta ideia chegou à conclusão de que o homenagearia escrevendo uma obra na qual o universo cultural de João Suassuna estivesse devidamente representado e desse objetivo resultou o *Romance d’A Pedra do Reino*.

Satisfeito com o resultado, Suassuna idealizou uma trilogia da história de Quaderna e deu continuidade escrevendo *O Rei Degolado* que, conforme buscamos destacar no Capítulo III, abordava de modo épico e trágico os conflitos políticos da Paraíba nos anos 1930 – nos quais sua família esteve envolvida. Logo, as memórias de Quaderna e Suassuna se emaranharam em muitas passagens do romance. A perda do distanciamento para com o personagem fez o autor desistir da trilogia e momentaneamente da literatura.

Quando idealizamos esta pesquisa, tínhamos n’*O Rei Degolado* um grande ponto de interrogação na trajetória intelectual de Ariano Suassuna. Tal romance foi uma experiência literária onde a autorreferência indisfarçada teria comprometido o que chamamos até aqui de *sonho de escritura*? Ou seja: este projeto literário de construir uma obra “total” que representaria ao mesmo tempo o pai, a cultura e o povo brasileira foi posto em risco pelo rumo dado a sua abordagem n’*O Rei Degolado*?

Trabalhamos então com a ideia de um projeto de trilogia abandonado desde *O Rei Degolado*. Anos depois, porém, Suassuna retornou à cena intelectual inteiramente ocupado em “defender” e divulgar sua ideia de cultura e identidade nacional, o que se viu através das aulas-espetáculos que ele ministrou por todo o país, muito embora o futuro do seu romance, a suposta continuação do *Romance d’A Pedra do Reino*, continuasse a gerar expectativa. Até o fim dos seus dias, o tal *sonho de escritura* não fora concretizado permanecendo apenas na esfera do desejo.

Utilizando metáforas do mito sebastianista, poderíamos concluir que o romance inédito figurava como *desejado* assim como as questões principais do autor permaneciam

encobertas. Conforme salientamos, a grande obra da vida foi, ao longo do tempo, pensada e repensada, reescrita, redefinida e após a morte de Ariano Suassuna, em 2014, as notícias em torno de uma publicação póstuma vieram à tona. Pouco mais de três anos depois o *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores* foi finalmente publicado e conceituado como uma “autobiografia”, as “palavras finais” de Suassuna. O caráter autobiográfico que o desgostara n’*O Rei Degolado* era agora “assumido” no romance póstumo. Mas não totalmente, afinal Ariano não aparece como um personagem literal nos moldes do *pacto autobiográfico* proposto por Phillippe Leujene (2008).

Conforme a investigação apontou, no jogo da escritura suassuniana o autor está no texto, mas não necessariamente. Ele aparece como uma referência metaforizada “presente”, mas ausente, romanceada. A estabilidade do sentido é ansiada, porém questionável. Para mim, como intérprete de sua obra, isso representou um verdadeiro desafio, pois os limites entre Dom Pantero e Ariano Suassuna são difíceis de precisar, apesar de Carlos Newton Júnior (2017) defender que Dom Pantero trata-se de uma máscara literária e não de um pseudônimo.

Aos poucos a função dessa máscara e/ou persona literária sugeriu que, através de Dom Pantero, Ariano reelaborou o *sonho de escritura* definindo-o na perspectiva da *Ilumiara*: um castelo para reerguer o reino despedaçado ainda na infância. Dom Pantero também atuou como elemento sintetizador dessa obra que ele construiria reunindo todos os pedaços estilhaçados das tentativas de seus irmãos. Cada irmão representa uma faceta e uma tentativa do próprio Suassuna de construir a obra-sonho, sem entender que ela só se configuraria com a união de todas aquelas linguagens antes experimentadas. Nesse sentido, Dom Pantero e a *Ilumiara* foram a chance última do desejo sempre existente em Suassuna de criar uma obra única.

Seria, portanto, o *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores* a consumação dessa *Ilumiara*? Se a obra resultar de uma longa revisitação à vida, sim. Esse romance é uma explicação e uma delimitação da *Ilumiara* enquanto *sonho de escritura*. É a argumentação em torno de seu futuro diante do cheiro cada vez mais presente de *Caetana*, é um balanço sobre o que foi e o que poderia ter sido, a chance final de reunir, reelaborar e ressignificar o que já havia feito. Numa autobiografia não plenamente assumida, o *sonho de escritura* permaneceu em aberto porque nele não caberia apenas a palavra escrita, mas também a falada, encenada. Por isso o romance acaba onde a história intelectual de Suassuna começou: no palco.

A metáfora do palco no destino de Dom Pantero aparece também como a celebração do teatro suassuniano famoso e elogiado ao longo do tempo. No *Romance de Dom Pantero*

seu codinome é *Auto da Misericórdia* – numa alusão ao *Auto da Compadecida* – e aparece associado ao ideal da *Ilumiara*. Apesar disso, Suassuna sempre que questionado escolheu o *Romance d’A Pedra do Reino* como a parte de sua obra que mais traduzia o seu universo interior. De fato, foi no romance que ele teve mais espaço e possibilidade de aprofundar suas concepções de arte, cultura brasileira, literatura e história.

Considerando tais aspectos, lançamos um olhar sobre a história intelectual de Ariano Suassuna a partir da investigação de seu romance. Nele encontramos suas formulações estéticas, filosóficas, antropológicas, mas também a inspiração autobiográfica emaranhada numa memória traumática. Nas aventuras quadernescas e pantéricas, Suassuna tentou dar tons épicos à história de sua família que, para além de privilegiada e poderosa, teria sido principalmente “trágica”. Para ele, a tragédia era uma condição que aproximava a sua família do povo anônimo e explorado, mas inventivo e altivo do sertão.

Ariano se interessava por sujeitos e trajetórias que conseguiam subverter a ordem perversa do mundo e que apesar do sofrimento, das perdas e de viver sob a tutela da morte, resistiam pelo humor e pela sagacidade diante da dureza do mundo e da vida. Famoso por sua comicidade que provocava risos no teatro e nas aulas-espetáculos, Suassuna era alguém perturbado pelo sentimento trágico. A este respeito, em estudo sobre sua obra, sua neta Ester Suassuna Simões (2017, p. 139) concluiu que: “Ao prolongar o luto do pai até o momento de sua própria morte, Suassuna lamentava aquele homem que ele mesmo poderia ter sido, caso tivesse tido a oportunidade de conviver com seu cavaleiro encantado”. Não obstante, a sua literatura, sobretudo o seu romance, foi definida por ele como uma forma de protesto:

A literatura é uma forma de protestar contra a morte. Em minha visão, a literatura - e a arte, de modo geral - é uma forma precária, mas, ainda assim, poderosa de afirmar a imortalidade. O homem não nasceu para a morte: o homem nasceu para a vida e para a imortalidade. (SUASSUNA, 2006).

O tema da morte foi delineado pela perda do pai, fato que marcou a sua vida e obra, uma questão que, conforme demonstramos ao longo dessas páginas, está demasiadamente presente em seu romance, mas não somente nele. No esforço de problematizar a autoria suassuniana desconstruindo o seu texto, identificamos nuances relevantes e múltiplas de seu romance para a interpretação do seu discurso. Objetivando a “obra total”, deduzimos que a experiência de Suassuna no romance foi marcada por três momentos distintos, mas interligados: da quase “obra prima” – *Romance d’A Pedra do Reino* –, à ameaça biográfica – *O Rei Degolado* – e ao pretense testamento autobiográfico – *Romance de Dom Pantero*.

A unidade desejada para a toda a sua obra não fora alcançada em seu romance, que pode ser visto como espaço experimental privilegiado de seu discurso, bem como um campo de instabilidades com as quais teve que lidar. Roland Barthes (2004) fez um apontamento importante sobre a relação entre autor e obra. Ele alertou que nem sempre o texto será o que autor planejou, pois certamente haverá rupturas, ressignificações, reelaborações, como ocorreu com Ariano.

No decorrer dos capítulos aqui apresentados, salientamos esse processo de construção mútua de autor/obra tomando o romance suassuniano como espaço de análise. Para isso, instauramos uma conversação com diferentes fontes documentais, principalmente jornais, explorando textos ou entrevistas do próprio autor, como as análises de críticos literários, jornalistas e outros intelectuais. Nosso objetivo não foi reconstituir os contextos nos quais os romances foram pensados e concebidos, mas entendê-los no âmbito de um debate no qual o próprio Ariano se incluía.

Por conseguinte, inferimos que o grande desafio para o historiador que se aventura no campo da história intelectual a partir da literatura é, justamente, superar uma abordagem que aponte apenas para o sentido intersubjetivo do texto sem considerar as múltiplas vozes que permeiam a sua elaboração e as diferentes leituras e interpretações dele feitas. Nesse sentido, identificamos leitores anônimos, amigos e/ou críticos de Suassuna e seu discurso, considerando que a sua intensa colaboração em periódicos estabelecia o acesso às suas ideias e por vezes o *feedback* dos seus leitores.

Nossa preocupação foi não tomar a literatura como um mero arquivo, um acervo que refletisse basicamente o ego do autor sem considerar suas múltiplas possibilidades interpretativas e o diálogo temporal ao qual se encontrava submetida. Quando buscamos exclusivamente o contexto das obras literárias deixamos de lado a potência de seu sentido no presente, pois de acordo com David Halan (2014) o texto aponta sempre para o que está à frente dele.

As interpretações que Suassuna teceu sobre a história, a cultura, a arte e a literatura foram problematizadas na medida em que, considerando sua complexidade, notamos, mesmo após a sua morte, o amplo consumo de seu discurso nas plataformas virtuais e redes sociais. Sob a alcunha de “mestre”, de “Quixote” ou mesmo de “cruzado” defensor da cultura brasileira, Ariano e seu discurso permanecem vivos e socializados pelas diferentes gerações. Ele ainda emerge identificado como símbolo de dada “verdade regional” no caso do Nordeste

e como “fala autorizada” quando o assunto é a cultura popular associada à autenticidade e ao sertão:

Nessa perspectiva, o consumo do autêntico reforçaria a imagem de alteridade calcada no exotismo, marcas históricas das representações hegemônicas sobre a região Nordeste. Suassuna resgatava um estereótipo de sertanejo “puro” em sua performance narrativa, e assim deslocava seu lugar de enunciação. Rompia com o que se esperava da fala de um habitante da cidade, de um professor de filosofia ou de um autor consagrado pela academia, posicionando-se na fronteira estratégica entre o mundo citadino e o universo rural, apresentando ao público urbano um sertanejo “sob medida” para seu consumo. Mesmo reconhecendo-se atravessado por influências urbanas, optava pelo recurso à tradição e negação das tecnologias modernas como estratégia de afirmação de uma identidade própria. Ao construir sua imagem como um sujeito “arcaico”, reconhecia sua defasagem diante dos hábitos e aparatos tecnológicos modernos, mas desdenhava de tudo isso em favor de sua suposta autenticidade. Dentro da lógica contemporânea, o consumo simbólico de sua subjetividade “arcaica” se inseria no movimento mais geral de busca pela autenticidade da experiência no mundo atual. (BEZERRA, 2014, p. 84).

Ainda de acordo com Amílcar Bezerra (2014, p.79-80), as aparições públicas na televisão, as aulas-espetáculos, as várias entrevistas concedidas, tudo isso contribuiu para a “celebrização” de Ariano, fato que tem a ver também com o tipo de público que seu discurso alcançava: “sua transformação em celebridade contemporânea está vinculada a uma crença generalizada em seu papel de mediador autorizado a descortinar para o público citadino o universo da cultura tradicional sertaneja”.

A princípio, poderíamos supor que dificilmente seus romances serão amplamente lidos, principalmente numa atualidade marcada por novas formas textuais que provocaram a ascensão de outras práticas de leitura. Mas é certo que, através de farto acervo audiovisual e iconográfico, Ariano Suassuna e sua obra permanecerão sendo apresentados às diferentes gerações. Adequando-se a esta realidade, o próprio *Romance de Dom Pantero* apresenta o QR code que direciona para um vídeo de uma das aulas-espetáculos que ministrou.

Sobre a autoria no âmbito da história intelectual, procuramos tecer uma perspectiva relacional para com a mesma. Ricoeur (1997) destacou que durante muito tempo a retórica da ficção centrada no autor conhecia apenas uma única iniciativa: a do autor ávido em comunicar-se. Com a virada linguística ocorreu uma guinada nos enfoques analíticos dentre os quais o papel da leitura. Nesse sentido, o diálogo espaço-temporal entre *o mundo do texto* e *o mundo do leitor* seria uma forma de superar a tradição crítica vigente.

Para o historiador, a consciência de sua condição de intérprete é o que impõe a leitura como prática analítica que pode desarrumar a hegemonia do autor. No caso da história intelectual, ele pode ser aquilo que Ricoeur (1997) chamou de *leitor desconfiado*, ou seja, aquele que, a partir de uma *leitura reflexionante* ousa interrogar o autor, a obra e seu discurso. Foi este tipo de leitura que buscamos realizar nesta pesquisa, sempre que possível levantando questões, problematizando a autoria e desnudando o texto.

Certamente essa tarefa apresentou-se demasiado complexa, haja vista as relações de poder que construíram o *nome próprio* de Suassuna e seu discurso numa perspectiva de “fala autorizada”. No que se refere à fortuna crítica, a opção por investigar sua trajetória intelectual fazendo um percurso próprio pelas fontes nos permitiu aprofundar muitos aspectos da análise aqui apresentada. Ademais, ressaltamos que nossa leitura se pretendeu sempre desconstrucionista e não “destruidora” de seu discurso.

Mas desconstruir exatamente o que nesse discurso? As questões problemáticas que ele revela e que estão intimamente associadas à construção da autoria suassuniana como uma “fala autorizada” sobre diversos temas. Assim, evidenciamos algumas das contradições desse discurso e a tentativa de Suassuna de controlar as leituras e interpretações de si e de sua obra.

Tal processo de desconstrução do *nome próprio* de Suassuna ocorreu por meio de um itinerário investigativo e interrogativo pelas fontes, fossem elas os romances, a imprensa ou sua fortuna crítica. Concomitantemente demonstramos o processo de construção de uma obra literária e de uma autoria, sua historicidade, muito embora um texto não possa ser reduzido ao reflexo de seu contexto. Problematizamos o drama da obra-prima que Suassuna objetivou escrever, os argumentos para suas escolhas estéticas e políticas, as passagens mal explicadas de sua ligação com a Ditadura Militar, ou seja, questionamos algumas das mitologias que ele construiu em torno de si e seu discurso.

Outro fator importante no desenvolvimento dessa pesquisa foi a reflexão em torno de sua relevância na contemporaneidade. O momento que o Brasil atravessa possui algumas semelhanças com vários contextos nos quais se forjou a trajetória intelectual de Ariano Suassuna. Assistimos cotidianamente à descrença nas instituições públicas, no exercício da justiça e na própria democracia. Tudo isso, dadas às devidas proporções, também era sintomático em um passado não tão distante do nosso país.

Ao passo que me aproximava das fontes e identificava nelas esse lugar conservador, anticomunista e até reacionário de Suassuna, compreendi na prática o quão relevante e necessário é o campo da história intelectual. Afinal, os estudos acerca dos intelectuais, da

historiografia, da literatura e outras artes, do pensamento social de modo geral estabelecem um diálogo temporal a partir da análise de textos. Esses têm um tempo próprio, mas as perguntas que lhe fazemos repercutem as questões de nosso próprio tempo, recolocando-os no fluxo de nossa época.

Ao contrário do que Ariano defendia, consideramos que toda arte é política, pois nenhum entretenimento está desarticulado da realidade social. Suassuna por seu berço elitista fez escolhas que boa parte de seu público não tem conhecimento. Sem dúvidas ele construiu um lugar, uma autoridade discursiva difícil de ser questionada. Mas existem fatos em sua trajetória que demonstram o quão problemáticas eram algumas de suas ideias. Ainda assim, ele chegou ao século XX “de mãos dadas” com os projetos políticos de centro esquerda. Ariano “do povo”, o “defensor” da cultura popular são identificações construídas e, por vezes, oscilantes, escorregadias. Esta pesquisa reitera o quanto é necessário (re)conhecer mais profundamente os discursos que circulam em nosso tempo.

Obviamente, esta interpretação não anula os estudos elogiosos já realizados, tampouco o sentido que Suassuna atribuiu ao seu texto. Procuramos somente ressaltar outros aspectos e com eles sentidos diversos que o texto posto em conversação temporal permitiu identificar. Por fim, estas não são as últimas palavras sobre Ariano Suassuna e sua obra, mas podem ser pontes para que outras diferentes surjam.

REFERÊNCIAS:

ABREU, Martha. GOMES, Ângelo de Castro. **A nova “Velha” República: um pouco de história e historiografia.** Tempo. Nº 26 Vol. 13 - Jan. 2009.

ACIOLY, Marcos. **Ariano Suassuna.** Diário de Pernambuco, Ano 156, Nº 297, Recife, 02 de novembro de 1981.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações.** São Paulo: Boitempo Editorial. 2007.

AGUIAR, Wellington H. de V. **João Pessoa, o reformador.** João Pessoa/PB: Ideia, 2005.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes.** 2. ed. Recife: FJM, Ed. Massagana; São Paulo: Cortez, 2001.

_____. **O Teatro da história: os espaços entre cenas e cenários.** Natal: 2005. 11p. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/durval>. Acesso em: Fevereiro de 2007.

ALMADA, Daniella C. L. de. O circo na poética de Ariano Suassuna. Plural Pluriel, Nanterre, n. 18, 2018. p. 01-10. Disponível em: <https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/161>. Acesso em: junho de 2019.

ALMEIDA, Cussy. **Entrevista: Cussy de Almeida, o músico de um milhão de dólares.** Diário de Pernambuco. Ano: 153, Nº 226, Recife: 20 de agosto de 1978. Entrevista concedida à Luzanira Rêgo.

AMADO, Janaína. Região, Sertão, Nação. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.8, n.15, 1995, p. 145-151.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Solilóquio de gripe.** Jornal do Brasil. Caderno B. Ano LXXXI, Nº 134. Rio de Janeiro, 11 de setembro de 1971. p. 8.

ANDRADE, Lucimara de. **De reis, de circo e de pedra: o sonho ou as memórias das infâncias do menino Quaderna.** Dissertação de Mestrado em Letras. São João Del Rei/MG: Universidade Federal de São João Del Rei, 2011.

ANKERSMIT, F.R. **A escrita da história: a natureza da representação histórica.** Londrina: Eduel, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua.** 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BELO, Gladstone Vieira. **Ariano, um marco do romance continental.** Diário de Pernambuco. Primeiro Caderno. Ano 147, Nº 147. Recife, 24 de junho de 1972.

BEZERRA, Amílcar A. (Re)inventando o autêntico na mídia: Ariano Suassuna e a espetacularização do narrador tradicional. *Ciberlegenda*, Niterói, n.31, 2014, p.76-85. Disponível em: <http://www.periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36964> Acesso em: setembro de 2019.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário.** Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORBA FILHO, Hermilo. O prefeito e o escritor. Diário de Pernambuco, Ano 150, Nº 88. Recife, 03 de abril de 1975.

_____. **Assim é, se lhe parece.** Diário de Pernambuco, Ano 150, Nº 313. Recife, 20 de novembro de 1975.

BRITO, Antônio de Pádua de Lima. **Ariano Suassuna e o movimento armorial: cultura brasileira no regime militar, 1969-1985.** Dissertação de Mestrado em Sociologia. Campinas/SP: Universidade Estadual de Campinas, 2005.

CAMPOS, Maximiliano. **A trégua de Ariano Suassuna.** Diário de Pernambuco, Ano 156, Nº 271, Recife, 06 de outubro de 1981.

CARONE, Edgard. **Revoluções do Brasil Contemporâneo (1922-1938).** 4ª edição. São Paulo: Ática, 1989.

CARVALHO, Luiz Fernando. **Entrevista: A volta de Quaderna.** Recife/PE: Continente Multicultural. Ano VI, Nº 68, Agosto/2006. Entrevista concedida a Alexandre Bandeira.

CARVALHO, Paulo; CORTEZ, Andrea. **Ariano Suassuna: 80 anos**. Recife/PE: Folha de Pernambuco Especial, 16 de junho de 2007.

CASTRO, Beatriz. **Romance inédito de Ariano Suassuna é lançado por parentes do autor no Recife**. 09 de dezembro de 2017. G1 PERNAMBUCO. Disponível em: <https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/romance-inedito-de-ariano-suassuna-e-lancado-por-parentes-do-autor-no-recife.ghtml> Acesso em: Agosto de 2019.

CERTEAU, Michel de. “A beleza do morto”. In: _____. **A cultura no plural**. São Paulo: Papyrus, 1995.

_____. **A escrita da história**. Editora Forense Universitária, 2002.

_____. “Práticas de espaço”. In: _____. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____. Literatura e História. Revista Topoi, Rio de Janeiro, n. 1, 2000. P. 197-216. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/topoi/v1n1/2237-101X-topoi-1-01-00197.pdf>. Acesso em: outubro de 2016.

COUTINHO, Natércia Suassuna D. R. **Paraíba Nomes do Século: João Suassuna**. Série Histórica. Número 3. João Pessoa/PB: Editora A União, 2000.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

CUNHA, Wilson. **Um Suassuna bem trapalhão: Didi, Dedé, Mussum e Zacarias estreiam hoje “O auto da compadecida”**. Jornal do Brasil, Ano XCVII, Nº 78, Rio de Janeiro, 25 de junho de 1987.

DIMITROV, Eduardo. **Genealogia e identidades familiares no teatro de Ariano Suassuna**. Artelgie. Numéro 1 - Dossier thématique: Brésil, questions sur le modernisme, 2011. p. 1-13.

_____. **O Brasil dos espertos: uma análise da construção social de Ariano Suassuna como “criador e criatura”**. Dissertação de Mestrado. São Paulo/SP: Universidade de São Paulo, 2006.

DOS ANJOS, Giulliane C. B. **A Revolta de Augusto Santa Cruz: drama e política na Parahyba (1911-1912)**. Dissertação de Mestrado. Campina Grande/PB: Universidade Federal de Campina Grande, 2009.

FARIA, Octávio. “O romance de Ariano”. In: _____. **BRASIL. Boletim do Conselho Federal de Cultura**. Ano I, Nº 4. Rio de Janeiro: MEC. Outubro/Dezembro, 1971. p. 32-33.

FARIAS, Sônia Lúcia R. **O Sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2006.

FERREIRA, Celso. **O casamento (armorial) do balé com a dança nordestina**. *Jornal do Brasil*. Ano LXXXV, Nº 84, Rio de Janeiro: 02 de julho de 1976.

_____. **Um movimento às armas pela Música Brasileira**. *Jornal do Brasil*. Ano LXXXV, Nº 197, Rio de Janeiro: 22 de outubro de 1975.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema: Marcos de uma tradução imagética**. *Revista Continente Multicultural*. Ano X, Nº 118. Recife: Outubro/2010.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. “O que é um autor?” In: _____. **Ditos e escritos**. Vol. III. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2009.

_____. “Outros Espaços”. In: **Ditos e Escritos**. Vol. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, pp. 411-422.

_____. **Vigiar e Punir**. 40 ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

FREYRE, Gilberto. **Outro Ariano?** *Diário de Pernambuco*, Ano 156, Nº 221, Recife, 16 de agosto de 1981.

_____. **Três renovadores da Literatura Brasileira de ficção**. *Diário de Pernambuco*. Ano 146, Nº 275. Recife, 28 de setembro de 1971.

GIBSON, Marisa. **Um namoro que durou 29 anos**. Jornal do Brasil, Ano XCVII, Nº 78, Rio de Janeiro, 25 de junho de 1987.

GIRON, Luiz Antônio. **A palavra quase final de Ariano Suassuna**. 15 de dezembro de 2017. Disponível em: <https://istoe.com.br/palavra-quase-final-de-ariano/>. Acesso em: Agosto/2019.

GREENBLATT, Stephen. **Possessões Maravilhosas**. São Paulo: EDUSP, 1996.

GURJÃO, Eliete de Queiroz. **Morte e vida das oligarquias: Paraíba (1889-1945)**. João Pessoa/PB: Universitária/UFPB, 1994.

HALAN, David. “A História Intelectual e o Retorno da Literatura”. In: _____. RAGO, Margareth. (et. Al.) **Narrar o Passado, repensar a história**. 2. ed. Campinas/SP: UNICAMP/IFCH, 2014.

HAURÉLIO, Marco. **Ariano Suassuna e as vozes do povo**. Revista Ponto. Nº 7. São Paulo/SP: SESI-SP Editora, outubro/2014.

HERMANN, Jacqueline. **No Reino do Desejado – A Construção do Sebastianismo em Portugal, séculos XVI e XVII**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2016.

LACAPRA, Dominick. **Historia e memoria después de Auschwitz**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.

_____. **Retórica e História**. Revista Territórios & Fronteiras, Cuiabá, vol. 6, n. 1, jan.-jun. 2013. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4807422.pdf>. Acesso: Dezembro de 2015.

LACERDA, Carlos. **Suassuna ou a desforra da fantasia**. Diário de Pernambuco. Terceiro Caderno. Ano 147, Nº 265. Recife, 18 de novembro de 1971.

LEITÃO, Cláudia; SANTOS, Fernando. **Entrevista com o escritor Ariano Suassuna**. [25 de Outubro de 2007] Salvador/BA: Políticas Culturais em Revista, 1(1), p. 152-161, 2008. Disponível em: www.politicasculturaisemrevista.ufba.br. Acesso: Fevereiro/2018.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEWIN, Linda. **Política e parentela na Paraíba: um estudo de caso da oligarquia de base familiar**. Rio de Janeiro: Record, 1993.

LIMA, Francisco Wellington Rodrigues. **A Representação do diabo no teatro vicentino e seus aspectos residuais no teatro quinhentista do Padre José de Anchieta e no contemporâneo de Ariano Suassuna**. Dissertação de Mestrado, Fortaleza/CE: Universidade Federal do Ceará, 2010.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIND, Georg Rudolf. **Ariano Suassuna: romancista**. In: Colóquio de Letras. Nº 17, Lisboa, 1974.

_____. **Recensão crítica a Ariano Suassuna: Romance d'A Pedra do Reino (Zur Verarbeitung von Volks- und Hochliteratur im Zitat, de Ray-Güde Mertin)** In: Revista Colóquio/Letras. Recensões Críticas, n.º 57, Set. 1980, p. 97-98.

LINS, Letícia. **A lavagem cultural do Capibaribe**. Jornal do Brasil. Ano LXXXV, Nº 111, Rio de Janeiro, 28 de julho de 1975.

_____. **Suassuna: um secretário mais de cultura do que de educação**. Jornal do Brasil. Ano LXXXV, Nº 24, Rio de Janeiro: 02 de maio de 1975.

LINS, Juliana; VICTOR, Adriana Victor. **Ariano Suassuna: um perfil biográfico**. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2007.

MARINHEIRO, Elisabeth. **A intertextualidade das formas simples** (aplicada ao Romance d'A Pedra do Reino). Rio de Janeiro: Olímpica, 1977.

MARQUES, Roberta Ramos. **Deslocamentos Armoriais: da afirmação épica popular na "Nação Castanha" de Ariano Suassuna ao corpo-história do Grupo Grial**. Tese de Doutorado. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2008.

MENEZES, José Rafael. **Os desesperados**. Diário de Pernambuco, Ano 156, Nº 240, Recife, 04 de setembro de 1981.

MICHELETTI, Guaraciaba. (org.) **Discurso e Memória em Ariano Suassuna**. São Paulo: Paulistana, 2007.

MELO, Fernando. **João Pessoa: uma biografia**. João Pessoa/PB: Ideia, 2003.

MELO FILHO, Murilo. **Ariano Suassuna: o poeta do sertão**. Revista Manchete, Nº2442, Rio de Janeiro, 30 de janeiro de 1999.

MELLO, José Octávio de Arruda. **A Revolução Estatizada: um estudo sobre a formação do centralismo em 30**. 2ª edição. João Pessoa/PB: Editora Universitária/UFPB, 1992.

_____. **História da Paraíba**. João Pessoa: A União, 2002.

MORAES, Maria Thereza Didier. **Conversa sobre o popular e o erudito na cultura do nordeste: entrevista com Ariano Suassuna**. Proj. História, São Paulo (18), Maio/1999.

_____. **Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000.

NAPOLITANO, Marcos; VILAÇA, Mariana M. **Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate**. Rev. bras. Hist. vol. 18, n. 35. São Paulo: 1998.

NEGREIROS, Sanderson. **Hoje**. Diário de Natal. Ano XXXIV, Nº 9.518, Natal/RN, 27 de setembro de 1973.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. A construção da 'obra total' de Ariano Suassuna. Folha de São Paulo: Ilustríssima. São Paulo/SP, 17 de agosto de 2014. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/08/1500705-a-construcao-da-obra-total-de-ariano-suassuna.shtml>. Acesso em: janeiro de 2019.

_____. **Entrevista**. Suplemento Correio das artes. A União. Ano LXVI, Nº 4. João Pessoa/PB, junho de 2015. Entrevista concedida a Linaldo Guedes.

_____. **Entrevista**. Diário de Pernambuco, Recife/PE: 09 de dezembro de 2017. Entrevista concedida a Felipe Torres. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2017/12/livro-postumo-de-ariano-suassuna-e-um-tsunami-literario-diz-pesquis.html>. Acesso em: setembro de 2019.

_____. **O pai, o exílio e o reino:** a poesia armorial de Ariano Suassuna. Recife/PE: Ed. Universitária da UFPE, 1999.

NOGUEIRA, Maria Aparecida L. **O cabreiro tresmalhado:** Ariano Suassuna e a universalidade da cultura. São Paulo: Palas Athena, 2002.

NORA, Pierre. **Entre memória e história:** a problemática dos lugares. Revista Proj. História, São Paulo (10), Dezembro, 1993. p. 7-28.

PEREIRA, Marcos P. T. Em nome do Pai, a Ilumiara contra a cruel Moça Caetana. In: _____. LACHAT, M.; COSTA E SILVA, N. F. da. **Ficção e Memória:** estudos de poética, retórica e literatura. Macapá: Editora da UNIFAP. 2017.

PEREIRA, Evelin G. **O rouco e castanho cantar de Ariano Suassuna: O rei degolado nas caatingas do sertão ao sol da onça caetana, uma proposta de leitura dos valores carolíngios.** Mestrado em Estudos Românicos. Lisboa: Universidade de Lisboa. 2007.

POLLACK, Michael. **Memória e identidade social.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, Nº 10, 1992, p.200-212.

POMIAN, Kzryzstof. **História e Ficção.** Proj. História, São Paulo, (26), jun., 2003. p. 11-45. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10532/7839>. Acesso em: outubro de 2015.

REVISTA FAPESP. **O homem da esperança.** Suplemento Especial. São Paulo: Fundação Conrado Wessel, janeiro/2008. Disponível em: Fonte: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2008/01/23/o-homem-da-esperanca> Acesso: Março/2018.

RICOEUR, Paul. “A Tríplice mimese”. In: _____. **Tempo e narrativa.** Tomo I. Trad. Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1994. p. 85-131.

_____. “Mundo do texto e mundo do leitor”. In: _____. **Tempo e narrativa.** Tomo III. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997. p. 273-314.

SILVA, A. P. de O. M. **O Encontro do Velho Pastoril com Matheus na Manguetown: ou “As tradições populares revisitadas por Ariano Suassuna e Chico Science”.** Dissertação de Mestrado em Letras. Rio de Janeiro/RJ: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

SILVA, Bianca Nogueira da. **O ser e o fazer:** os intelectuais e o povo no Recife dos anos 1960. Dissertação de Mestrado. Recife: Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2010.

SANTIAGO, Silviano. **Situação de Ariano Suassuna.** Recife: Diário de Pernambuco. Ano 150, Nº 78, 23 de março de 1975.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda de poética popular:** Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1999.

_____. “Uma epopeia do sertão”. In: _____. SUASSUNA, Ariano. **História d’O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão:** Ao Sol da Onça Caetana. Rio de Janeiro/RJ: José Olympio, 1977.

SANTOS, Juvandi de S; SÁTIRO, Jardiel da S. **A Coluna Prestes:** a Paraíba Armada. João Pessoa/PB: GRC, 2006.

SANTOS, Livia Ferreira. **O Castelo de Quaderna.** Diário de Pernambuco. Ano 155, Nº 268. Recife, 03 de outubro de 1980, p. B7.

SIMÕES, Ester Suassuna. O universo emblemático das iluminogravuras de Ariano Suassuna. Revista Investigações, Recife, v. 30, n. 1, jan./jun. 2017. p. 120-156. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/230105>. Acesso em: Abril/2018.

_____. Quaderna: o “Riso a Cavalos” e o “Galope do Sonho”. In: _____. SUASSUNA, Ariano. **As Conchambranças de Quaderna.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

SUASSUNA, Ariano. **A confissão desesperada.** Diário de Pernambuco, Ano 152, Nº 170, Recife, 26 de junho de 1977.

_____. **A Onça castanha e a Ilha Brasil:** uma reflexão sobre a cultura brasileira. Tese de livre-docência. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1976.

_____. **Almanaque Armorial.** Seleção, Organização e Prefácio de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. “Ao Sol da Prosa Brasileira”. Depoimento. Cadernos de Literatura Brasileira nº 10: **Ariano Suassuna.** São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000.

_____. **As Conchambranças de Quaderna.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

_____. **Ataque e Defesa.** Diário de Pernambuco, Ano 153, Nº 01, Recife, 1º de janeiro de 1978.

_____. **Auto da Compadecida.** Rio de Janeiro: Agir, 2004.

_____. **Brasil, Exército e esquerda.** Diário de Pernambuco, Ano 152, Nº 232, Recife, 04 de setembro de 1977.

_____. **Brasil – Nação ou entreposto.** Diário de Pernambuco, Ano 153, Nº 357, Recife, 31 de novembro de 1978.

_____. **Depoimento.** Aventuras de um cavaleiro do sertão. Jornal do Brasil. Caderno B. Ano LXXII, Nº 153. Rio de Janeiro, 20 de setembro de 1972. Depoimento à Gilse Campos.

_____. **Despedida.** Diário de Pernambuco. Ano 156, Nº 214. Recife, 09 de agosto de 1981.

_____. **Discurso de Posse na Academia Brasileira de Letras.** 09 de agosto de 1990. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/ariano-suassuna/discurso-de-posse>. Acesso em: Maio/2018.

_____. **Entrevista.** Diário de Pernambuco, Ano 153, Nº 197, Recife, 24 de julho de 1977.

_____. **Entrevista:** Ariano: fim do silêncio de 6 anos. Correio Braziliense. Nº 8760, Brasília, 05 de abril de 1987. Entrevista concedida a Carlos Tavares.

_____. **Entrevista:** Ariano: o encantador de histórias. Câmara dos Deputados. Brasília, 27 de novembro de 2006. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/92112-ariano-suassuna-o-encantador-de-historias/>. Acesso em: julho de 2019.

_____. **Entrevista:** Ariano resume em 3 pontos o teor do projeto cultural. Diário de Pernambuco. Ano: 152, Nº 225, Recife, 21 de agosto de 1976.

_____. **Entrevista:** Ariano Suassuna comenta as adaptações de suas obras na TV; relembre. Diário de Pernambuco. 2014. Disponível em: <http://divirta->

se.uai.com.br/app/noticia/arte-elivros/2014/07/23/noticia_arte_e_livros,157585/ariano-suassuna-comenta-as-adaptacoes-desuas-obras-na-tv-relembre.shtml. Acesso em: setembro de 2019.

_____. **Entrevista:** Ariano Suassuna diz que fez 'pacto com Deus' para terminar livro. Folha de São Paulo, Ilustrada. São Paulo, 23 de dezembro de 2013. Entrevista concedida a Fábio Victor. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/12/1388649-em-entrevista-exclusiva-ariano-suassuna-diz-que-fez-pacto-com-deus-para-terminar-livro.shtml#>. Acesso em: Setembro de 2019.

_____. **Entrevista:** Ariano Suassuna: o encantador de histórias. Câmara dos Deputados. 27 de novembro de 2006. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/92112-ariano-suassuna-o-encantador-de-historias/>. Acesso: Julho/2019.

_____. **Entrevista:** Ariano Suassuna revela detalhes de sua obra. Correio Braziliense. Brasília, 11 de setembro de 2011. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2011/09/11/interna_diversao_arte,269327/em-entrevista-exclusiva-ariano-suassuna-revela-detalhes-de-sua-obra.shtml. Acesso em: setembro de 2019.

_____. **Entrevista:** Ariano Suassuna: um Quixote nordestino. Correio Braziliense. Nº4049, Brasília, 16 de julho de 1976. Entrevista concedida à Maria Rose e Celso Araújo.

_____. **Entrevista.** Folha de São Paulo. São Paulo, 26 de outubro de 1991. Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/leituras_16jun00.htm Acesso: Fevereiro/2018.

_____. **Entrevista.** Revista Continente Multicultural. Ano X, Nº 118. Recife: Outubro/2010.

_____. **Entrevista:** Cabras e mamulengos versus Super-Homem. Recife/PE: Continente Multicultural. Ano II, Nº 20, Agosto/2002. Entrevista concedida a Marco Polo.

_____. **Entrevista:** O Guardião dos Segredos. Correio Braziliense. Nº 15.273, Brasília, 12 de março de 2005. Entrevista concedida a Carlos Tavares.

_____. **Entrevista:** Quaderna, O Decifrador: a rendição de Ariano Suassuna ao seu próprio processo criativo. Recife: Diário de Pernambuco. Ano 152, Nº 136, 22 de maio de 1977. Entrevista concedida a Sócrates Arantes.

_____. **Entrevista:** Resistência da cultura nordestina é espantosa. Natal/RN: Preá Revista de Cultura. Ano III, N° 14, set/out de 2005. Entrevista concedida a Gustavo Porpino e Racine Santos.

_____. **Euler, 64 e 68.** Diário de Pernambuco, Ano 153, N° 170, Recife, 25 de junho de 1978.

_____. **História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão:** Ao Sol da Onça Caetana. Rio de Janeiro/RJ: José Olympio, 1977.

_____. **José Américo.** Jornal do Commercio, Ano 153, N° 143, Recife, 23 e 24 de março de 1980.

_____. **Mea culpa.** Diário de Pernambuco, Ano 154, N° 238, Recife, 02 de setembro de 1979.

_____. **Nacionalismos.** Diário de Pernambuco, Ano 156, N° 132, Recife, 17 de maio de 1981.

_____. **O Movimento Armorial.** Recife: Editora Universitária da UFPE, 1974.

_____. **O Rei Degolado - Folheto XXVII: A trágica desventura do rei sertanejo Dom Pedro II.** Diário de Pernambuco. Ano 151, N° 130. Recife, 16 de maio de 1976.

_____. **O Sertanejo, esse forte.** Jornal do Brasil. Ano LXXXVII, N° 231. Rio de Janeiro, 25 de novembro de 1977.

_____. **Os Comunistas, os Integralistas e eu.** Diário de Pernambuco, Ano 154, N°127, Recife, 13 de maio de 1979.

_____. **Resposta a José Américo.** Jornal do Commercio, Ano 153, N° 149, Recife, 30 e 31 de março de 1980.

_____. **Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

_____. **Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores: O Jumento Sedutor e O Palhaço Tetrafônico.** Livros I e II. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

_____. **Seleta em Prosa e verso.** SANTIAGO, Silvano. (org.). Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

_____. **Sobre a Pedra do Reino.** Diário de Pernambuco. Ano 147, Nº 225. Terceiro Caderno. Recife, 30 de Setembro de 1971.

_____. **Um homem de boa fé:** entrevista. Revista Racunho. Ano 9, Nº 105. Curitiba, Janeiro/2009. Entrevista concedida à Graziela Albuquerque.

_____. **Uma Mulher Vestida de Sol.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

TAVARES, Bráulio. **ABC de Ariano Suassuna.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

_____. **As Infâncias de Quaderna.** 01 de setembro de 2015. Disponível em: <http://mundofantasma.blogspot.com/2015/08/4007-as-infancias-de-quaderna-192015.html>. Acesso em: Abri/2019.

_____. **Opinião:** No Romance e na poesia, Ariano foi mais longe que no teatro. São Paulo/SP: Folha de São Paulo. Seção Ilustrada. 23 de julho de 2014. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/07/1490283-opinio-no-romance-e-na-poesia-autor-foi-mais-longe-que-no-teatro.shtml> Acesso: março/2018.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar:** a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.

VALENSI, Lucette. **Fábulas da Memória - A Gloriosa Batalha dos Três Reis.** 1ª edição. Lisboa: ASA, 1996.

VELOSO, Caetano. **Dostoievski, Ariano e a pernambucália.** Folha de São Paulo. Seção Ilustrada. São Paulo, 2 de novembro de 1999. Disponível: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0211199915.htm>. Acesso: Fevereiro/2018.

VENTURA, Leonardo Carneio. **Música dos espaços:** paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial. Dissertação de Mestrado. Natal/RN: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2007.

VILA NOVA, Sebastião. **Ariano.** Diário de Pernambuco, Ano 156, Nº 225, Recife, 20 de agosto de 1981.

VILAÇA, Marcos. “Cantigas d’amigos”. In:_____. CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. **Ariano Suassuna**. Nº 10. São Paulo/SP: Instituto Moreira Salles, 2000.

_____. **Discurso de recepção a Ariano Suassuna na Academia Brasileira de Letras**. 09 de agosto de 1990. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/ariano-suassuna/discurso-de-recepcao>. Acesso em: Julho/2019.

VOGADO, Eguimar Simões. **Metaficção e história na espiral narrativa de Ariano Suassuna**: leitura poético-alegórica do Romance d’A Pedra do Reino. Tese de Doutorado. Araraquara/SP: Universidade Estadual Paulista, 2008.

XEXEO, Arthur. **Só falta pintar os mendigos**. Jornal do Brasil. Ano XCXVI, Nº 08, Rio de Janeiro, 16 de abril de 1994.

7.1. Jornais

A ESQUERDA. **A sucessão parahybana**. Ano II, Nº 195, Rio de Janeiro, 16 de fevereiro de 1928.

_____. **Preparando o tombo do sr. Epitácio...** Ano II, Nº 251. Rio de Janeiro, 24 de abril de 1928.

A NOITE. **Ainda o assassinato de João Suassuna**: A carta que o deputado parahybano deixou à sua esposa. Ano XX, Nº6.792. Rio de Janeiro, 11 de outubro de 1930.

_____. **Ódio antigo?** Foi assassinado pelas costas o deputado João Suassuna. Ano XX, Nº6.790. Rio de Janeiro, 9 de outubro de 1930.

A RAZÃO. **O expressivo telegramma do Deputado Cândido Pessoa**. Ano II, Nº 433. Fortaleza, 10 de setembro de 1930.

A UNIÃO. **A perda do reino: morre Ariano Suassuna**. Edição especial. João Pessoa/PB, 24 de julho de 2014.

_____. **Excelência artística**. ANO CXXII, Nº 146. João Pessoa/PB, 23 de julho de 2015.

_____. **Os assaltos da quadrilha dos Dantas sobre os dinheiros públicos federaes.** Ano XXXIX, Nº 171. Parahyba, 25 de julho de 1930.

_____. **Os pendores da família Suassuna para o cangaço.** Ano XXXIX, Nº 170. Parahyba, 24 de julho de 1930.

_____. **Os sensacionaes documentos apprehendidos pela polícia na residência do senhor João Dantas.** Ano XXXIX, Nº 172. Parahyba, 26 de julho de 1930.

_____. **Revelando a alma tortuosa dos conspiradores contra a ordem e a dignidade de nossa terra.** Ano XXXIX, Nº 168. Parahyba, 22 de julho de 1930.

CORREIO BRASILIENSE. **A força do grande sertão na Academia de Letras.** Nº 9995, Brasília, 09 de setembro de 1990.

_____. **Ariano Suassuna era um Dom Quixote, um herói moral, que nos elevava.** Brasília, 24 de julho de 2014. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/brasil/2014/07/24/interna-brasil,438894/ariano-suassuna-era-um-dom-quixote-um-heroi-moral-que-nos-elevava.shtml>. Acesso em: setembro de 2019.

_____. **Ariano Suassuna: os efeitos do silêncio.** Nº 8761, Brasília, 06 de abril de 1987.

CORREIO DA MANHÃ. **Foi assassinado o dr. João Pessoa.** Ano XXX, Nº 10.919. Rio de Janeiro, 27 de julho de 1930.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. **A anunciada defesa do senhor Suassuna.** Ano I, Nº106. Rio de Janeiro, 25 de setembro de 1930.

_____. **De “consciência tranquila” e desembarcando ao largo?** Ano I, Nº104. Rio de Janeiro, 23 de setembro de 1930.

_____. **O assassinio de João Pessoa causou verdadeira consternação em todo o paiz.** Ano I, Nº 47. Rio de Janeiro, 28 de julho de 1930.

_____. **O bárbaro e covarde assassinio do presidente João Pessoa.** Ano I, Nº 95. Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1930.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. **Apreço**. Ano 156, Nº 214. Recife, 09 de agosto de 1981.

_____. **Ariano inicia hoje publicação de folhetim**. Ano 150, Nº 309. Recife, 15 de novembro de 1975.

_____. **Ariano Suassuna assume a Secretaria de Educação e Cultura de Recife hoje**. Primeiro Caderno. Ano 150, Nº 85. Recife, 31 de março de 1975.

_____. **Artigo de Ariano surpreende todos os intelectuais**. Ano 156, Nº 216. Recife, 11 de agosto de 1981.

_____. **Auto de Ariano**. Edição Especial: Ariano. Recife/PE, 24 de julho de 2014.

_____. **Bolsa de livros**. Ano 147, Nº 262, Recife/PE, 02 de fevereiro de 1976.

_____. **Braga promete apoio a Ariano para Movimento**. Ano 151, Nº 32, Recife/PE, 29 de outubro de 1972.

_____. **Cartas à Redação: Ariano Suassuna**. Ano 156, Nº 224, Recife, 19 de agosto de 1981.

_____. **Cartas à Redação: Ariano Suassuna**. Ano 156, Nº 225, Recife, 20 de agosto de 1981.

_____. **Cartas à Redação: Gesto lamentável**. Ano 156, Nº 219, Recife, 14 de agosto de 1981.

_____. **Convite**. Ano 152, Nº 140, Recife, 26 de maio de 1977.

_____. **Determinado**. Ano 156, Nº 217. Recife, 12 de agosto de 1981.

_____. **Farias completa a equipe com Amauri Pereira**. Ano 150, Nº 79. Recife, 24 de março de 1975.

_____. **Farias só anuncia nomes do titular da Saúde e do seu assessor na 2ª**. Ano 150, Nº 77. Recife, 22 de março de 1975.

_____. **Folhetim do Rei.** Ano 151, Nº 70, Recife, 14 de março de 1976.

_____. **Governo de Pernambuco cria uma nova orquestra.** Ano 145, Nº 244. Recife, 04 de agosto de 1970.

_____. **Igual a Camões, Suassuna salva obra do naufrágio.** Ano 150, Nº 198. Recife, 26 de julho de 1975.

_____. **O Auto de Ariano.** Edição especial. Recife, de 24 de julho de 2014.

_____. **Orquestra Romançal.** Ano 150, Nº 184, Recife/PE, 12 de julho de 1975.

_____. **Páginas do “Rei”.** Ano 150, Nº 254. Recife, 21 de setembro de 1975.

_____. **Rei sob pressão.** Ano 151, Nº 98, Recife, 11 de abril de 1976.

_____. **Retrospectiva 75 – Cultura:** Literatura perde Érico e ganha romance de Loyola. Ano 151, Nº 01, Recife/PE, 1º de janeiro de 1976.

_____. **Romance de Ariano terá uma 2a. edição em breve.** Ano 146, Nº 244. Recife, 22 de outubro de 1971.

_____. **SEC da municipalidade realiza a renovação cultural do Nordeste.** Ano 152, Nº 215, Recife/PE, 11 de agosto de 1977.

_____. **Velhos caminhos.** Ano 152, Nº 142. Recife, 28 de maio de 1977.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Morre no Recife o escritor Ariano Suassuna aos 87 anos.** São Paulo, 24 de julho de 2014. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/07/1331237-morre-no-recife-o-escritor-ariano-suassuna-aos-87-anos.shtml>. Acesso em: setembro de 2019.

JORNAL DO BRASIL. **A estreia de Quaderna.** Ano XCVIII, Nº162, Rio de Janeiro, 17 de setembro de 1988.

_____. **A insuperável juventude de dois sonhadores.** Ano XCXIX, Nº 72, Rio de Janeiro, 19 de junho de 1997.

_____. **A trilogia de Suassuna.** Ano LXXXII, Nº 82, Rio de Janeiro, 11 de julho de 1972.

_____. **Ariano concorrerá à ABL com bandeira da cultura brasileira.** Ano XCVIII, Nº346, Rio de Janeiro, 24 de março de 1989.

_____. **Ariano não crê no “bit”.** Ano XCVIII, Nº 349, Rio de Janeiro, 23 de março de 1997.

_____. **Artista no poder.** Ano XCV, Nº 256, Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 1994.

_____. **As conchambranças de Quaderna.** Ano 119, Nº 205, Rio de Janeiro, 30 de outubro de 2009.

_____. **Informe JB: Olhos sem escamas.** Ano XCII, Nº 280, Rio de Janeiro, 15 de janeiro de 1983.

_____. **Lula não quer lamentações na campanha: Artistas se organizam para ajudar petista.** Ano XCV, Nº148, Rio de Janeiro, 03 de setembro de 1994.

_____. **Movimento Armorial, a cultura do Nordeste.** Ano LXXXI, Nº 46, Rio de Janeiro, 1º de junho de 1971.

_____. **Volta às letras.** Ano XCIV, Nº 226. Rio de Janeiro, 20 de novembro de 1984.

JORNAL DO COMMERCIO. **O momento político nos estados e no congresso.** Ano 103, Nº 218. Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1930.

JORNAL DO COMMERCIO. Ariano Suassuna: o reencontro com o pai. Edição especial. Recife, 24 de julho de 2014.

JORNAL DO RECIFE. **A Câmara não quer processar o assassino do presidente João Pessoa.** Ano LXXIII, Nº227. Recife, 1º de outubro de 1930.

_____. **A Câmara negará a licença para se processar o sr. João Suassuna.** Ano LXXIII, Nº229. Recife, 3 de outubro de 1930.

_____. **Foi assassinado no Rio de Janeiro, o sr. João Suassuna.** Ano LXXIII, N°234. Recife, 10 de outubro de 1930.

_____. **O assassinio do mallogrado presidente João Pessoa.** Ano LXXIII, N° 176. Recife, 02 de agosto de 1930.

_____. **Presidente João Pessoa:** sobre a fuga burlada dos assassinos. Ano LXXIII, N° 220. Recife, 23 de setembro de 1930.

_____. **São Paulo não quer responsabilidades no caso da licença para processar o sr. João Suassuna.** Ano LXXIII, N°222. Recife, 2 de outubro de 1930.

O CEARÁ. **A mensagem do ex-presidente João Suassuna.** Ano IV. N° 1053. Fortaleza, 9 de dezembro de 1928.

_____. **Pernambuco e Ceará impedem a extinção do banditismo.** Ano III, N°861. Fortaleza, 24 de abril de 1928.

O GLOBO. **Morre aos 87 anos o escritor Ariano Suassuna, cavaleiro do sertão.** Rio de Janeiro, 24 de julho de 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/morre-aos-87-anos-escritor-ariano-suassuna-cavaleiro-do-sertao-13341934> Acesso em: julho de 2019.

O JORNAL. **Ao Jornal do Commercio.** Ano II, N°167. Parahyba do Norte, 21 de junho de 1924.

_____. **Sucessão Presidencial.** Ano II, N°142. Parahyba do Norte, 20 de maio de 1924.

O PAIZ. **As investigações policiaes e judiciais sobre o assassinato do presidente João Pessoa.** Ano XLVI, N°16.730. Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1930.

_____. **Foi assassinado ontem, covardemente, pelas costas, o deputado João Suassuna.** Ano XLVI, N°16.790. Rio de Janeiro, 10 de outubro de 1930.

_____. **Interesses particulares:** às voltas com um doido. Ano XLVI, N°16.684. Rio de Janeiro, 26 de junho de 1930.

_____. **O assassinato do presidente João Pessoa:** Na câmara, o “leader” verbera energicamente explorações em torno à lamentável ocorrência. Ano XLVI, Nº16.716. Rio de Janeiro, 28 de julho de 1930.

TRIBUNA DA IMPRENSA. **Suassuna, imortal, fala de amor e arte.** Ano XL, Nº 12487, Rio de Janeiro, 28/29 de julho de 1990.