



Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Filosofia e Ciências Humanas - CFCH
Programa de Pós-Graduação em História

Anderson Bruno da Silva Oliveira

A INVENÇÃO DO SERTÃO NO ROMANCE D'A PEDRA DO REINO

Recife
2015

Anderson Bruno da Silva Oliveira

A INVENÇÃO DO SERTÃO NO ROMANCE D'A PEDRA DO REINO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco na Linha de Pesquisa Cultura e Memória do Norte e Nordeste como requisito para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Durval Muniz de Albuquerque Jr.

Recife

2015

Catálogo na fonte

Bibliotecária Helena Azevedo, CRB4-1737

O48i Oliveira, Anderson Bruno da Silva.

A invenção do sertão no romance D'A Pedra do Reino / Anderson
Bruno da Silva Oliveira. – Recife: O autor, 2015.

140 f. ; 30cm.

Orientador: Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,
CFCH. Programa de Pós-Graduação em História, 2015.

Inclui referências.

1. História. 2. Memória Coletiva. 3. Suassuna, Ariano – 1927-2014 -
Biografia. 4. Cultura. 5. Movimento Armorial (Arte Brasileira). I. Durval
Muniz de Albuquerque Júnior (Orientador). II Título.

150 CDD (22.ed.)

UFPE (BCFCH2015-101)

Anderson Bruno da Silva Oliveira

“A INVENÇÃO DO SERTÃO NO ROMANCE D’A PEDRA DO REINO”

Dissertação apresentada ao
**Programa de Pós-Graduação em
História** da Universidade Federal de
Pernambuco, como requisito parcial
para a obtenção do título de **Mestre
em História.**

Aprovado em: **20/08/2015**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior
Orientador (Departamento de História/UFRN)

Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira
Membro Titular Interno (Departamento de História/UFPE)

Prof.^a Dr.^a Maria Thereza Didier de Moraes
Membro Titular Externo (Departamento de Educação/UFPE)

*À minha amada Rejane Prado, aos meus amados filhos
John e Rebecca, e aos meus pais Cícero e Neide*

Agradecimentos

Início meus agradecimentos reconhecendo a grandeza, amor e misericórdia divina, tenho uma viva certeza que todos os méritos e conquistas que alcancei foram graças a meu único e divino Deus, assim, posso afirmar do mais profundo do meu ser que “tudo posso naquele que me fortalece”! Continuando a externar meus agradecimentos, não poderia esquecer o apoio e as palavras de ânimo da minha amada esposa, Rejane Prado, sem ela tudo ficaria mais pesado e monótono, graças a ela minha vida ganha todos os dias um intenso brilho e força para que possa acreditar no futuro que desejo ter ao seu lado; também agradeço aos meus pequenos filhos, John Wesley e Brunna Rebecca, que ora rabiscando minhas anotações, ora rasgando páginas de livros, eles me presenteavam com a pausa saudável da escrita, para que assim, eu pudesse sorrir e respirar mais tranquilo. Devoto também uma imensa gratidão aos meus pais, Cicero e Neide, que sempre preocupados intercediam a Deus pelo meu sucesso.

Agradecimentos especiais ao Prof^o Durval Muniz de Albuquerque Jr. que, pelo seu apoio, paciência e orientações tornou possível a realização desta pesquisa, sempre foi uma pessoa que se apresentou receptivo e atencioso, e soube transformar meus erros em momentos sublimes de aprendizado e reconstrução.

Não posso esquecer de agradecer das grandes contribuições dos professores: Antônio Montenegro, Isabel Guillen, Regina Beatriz, Maria Thereza Didier e Flavio Weinstein, que de forma simpática e sincera, ora em sala de aulas, ora em conversas informais me presentearam com orientações que em diversos momentos foram fundamentais para o bom andamento da pesquisa.

Agradeço também a Secretaria de Pós-Graduação em História da UFPE nas pessoas de Sandra e Patrícia, que sempre estiveram prontas para sanar as dúvidas que aparecem nas vidas dos pós-graduandos do curso de História.

Também agradeço a CAPES pelo apoio financeiro que destinou a esta pesquisa.

Não posso deixar de agradecer à amigos como Alexandre Júnior e Wagner Germiniano, que desde a graduação em História na FAMASUL depositaram o crédito e apoio nas horas de estudo e leituras. Não vou poder alongar mais os agradecimentos para que na ousadia de não lembrar de todos não acabe esquecendo alguns nomes, desta forma concluo agradecendo a todos que de forma direta ou indireta contribuíram para o sucesso desta pesquisa.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
CAPÍTULO 1: PERFIL BIOGRÁFICO DE ARIANO SUASSUNA: COMO SE CONSTRÓI UM AUTOR	20
1.1. Das perdas e traumas para o caminho da sacração	21
1.2. O encontro com um cavaleiro da segunda decadência	34
1.3. O TEP e a construção de Ariano Suassuna como autor	39
1.4. O TPN e a consagração de Ariano Suassuna como autor	54
CAPÍTULO 2: ÉPOCA DA ESCRITA: ACONTECIMENTOS QUE ENRENDARAM O ROMANCE D'A PEDRA DO REINO (1958-1970)	63
2.1. Tempos de plena produção	65
2.2. Algumas considerações sobre a arte teatral antes de 1964	69
2.3. Enquanto isso, Pernambuco pegava fogo	77
2.4. Cultura pós-1964	81
2.5. Conselho Federal de Cultura	88
2.6. Departamento de Extensão Cultural da UFPE	92
CAPÍTULO 3: SERTÃO: O REINO EMBANDEIRADO, ÉPICO E SAGRADO DE ARIANO SUASSUNA	98
3.1. Saudades do Sertão	100
3.2. Euclides da Cunha: uma referência para a sua invenção	109
3.3. O sertão encantado e medieval a espera do salvador	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
REFERÊNCIAS	133

RESUMO

Ariano Suassuna, filho da “nobreza” sertaneja de Taperoá/Paraíba, teve que conviver desde criança com as perdas e traumas; com três anos de idade perdeu o pai, João Suassuna, que foi assassinado no Rio de Janeiro por razões políticas. Em resultado dos acontecimentos de 1930 na Paraíba, Ariano e sua família migraram para Recife por volta da década de 1940, assim ele pode ingressar na Faculdade de Direito de Recife (1946), lá encontrou personagens importantes para sua formação intelectual. Junto com figuras como Hermilo Borba Filho, Gastão de Holanda, Joel Pontes e outros estudantes da Faculdade de Direito do Recife dão início ao Teatro de Estudante de Pernambuco (1947), mais tarde, junto com Hermilo Borba Filho, fundam o Teatro Popular do Nordeste (1958). Nos anos de 1960 é nomeado membro fundador do Conselho Federal de Cultura (1967) e logo após, assume a Diretoria de Extensão Cultural da UFPE (1969), no ano seguinte inaugura o Movimento Armorial (1970). Diversos foram os acontecimentos construtores da subjetividade do autor, como também sua formação como intelectual. Dentro deste enredado de acontecimentos, Ariano construiu e compôs diversas obras, como autos, peças de teatro, romances e poemas. Objetivamos assim, nesta dissertação, apresentar como a subjetividade do autor dá forma, contorno e rotilidade ao Sertão, há saber, importou para nós entender como a memória, a saudade, a afetividade, os acontecimentos e as relações sociais contribuíram para que Ariano inventasse o Sertão do Romance da Pedra do Reino, romance escrito entre 1958-1970 e publicado em 1971.

Palavras-chave: Ariano Suassuna. Saudade. Memórias. Invenção. Sertão

ABSTRACT

Ariano Suassuna, son of the "nobility" of hinterland Taperoá / Paraíba, had to live with since childhood losses and traumas; three-year-old lost his father, John Suassuna, who was murdered in Rio de Janeiro for political reasons, as a result the loss of status that his family had in Paraíba. As a result of the 1930 events in Paraíba, Ariano and his family migrated to Recife around the 1940s, so he could join the Faculty of Law of Recife (1946), he found important characters for his intellectual development. Along with figures like Hermilo Borba Filho, Gaston de Holanda, Joel Bridges and other students of Recife Law Faculty initiate the Pernambuco Student Theatre (1947), later with Hermilo Borba Filho, founded the Popular Theatre Northeastern (1958). In 1960 is named founding member of the Federal Council of Culture (1967) and soon after assumed the Cultural Extension Board UFPE (1969), the following year inaugurates the Armorial Movement (1970). Several events were the builders of the author's subjectivity, as well as his training as an intellectual. Within this tangled events, Ariano built and composed several works, such as autos, plays, novels and poems. Aim well, this thesis, presented as the author's subjectivity shaping, contouring and rostillidade the Hinterland, there is to know, care for us to understand how memory, nostalgia, affection, events and social relationships contributed to that invented Ariano the Hinterland Romance Stone of the Kingdom, novel written between 1958-1970 and published in 1971.

Keywords: Ariano Suassuna. Longing. Memories. Invention. Hinterland

INTRODUÇÃO

Sertão medieval, carregado de crenças e imagens místicas, com personagens caricatos; um sertão pobre, porém, alegre que sorri de suas próprias desgraças e dores; também, um sertão traumático, enfim, um sertão contrastante, entre a o riso e o choro, entre a dor e a alegria, é este o espaço criado por Ariano Suassuna como autor de diversas peças de teatro e romances; suas criações permitem o surgimento ou ressurgimento de imagem medievais cristãs num cenário árido do sertão nordestino. Foram essas imagens que estão explícitas nos textos de Ariano que levou as primeiras inquietações e perguntas sobre a existência deste sertão e como foi gestado por seu autor.

Com isso, desde os períodos finais da graduação (Licenciatura Plena em História pela Faculdade de Formação de Professores da Mata Sul, sob a orientação do Prof^o Ms. Wagner Germiniano começamos a peregrinar por leituras e textos que apontavam para possíveis respostas sobre as minhas inquietações. Já sob a orientação de Prof^o Dr. Durval Muniz de Albuquerque Jr. fomos percebendo que o sertão de Ariano era bem mais que um espaço criado conforme ou semelhante ao medievo, mas um espaço de saudade, de sentimentos, de lembranças, um espaço inventado através do signo da afetividade e da memória.

Assim, a pesquisa se debruçou como compreender essas imagens, e, o espaço sertão surgiu na literatura de Ariano Suassuna, para isso, notamos como o “poder da escrita” é fundador de espaços e imagens numa dada região.

A escrita não apenas diz algo, não apenas enuncia um objeto, um referente, uma identidade ou recorte espacial; a escrita faz ver, ela ilumina dadas regiões do sublunar, a empiria, fazendo-as ser vistas e ditas; constrói figurações e configurações; nos ensina a olhar, dirige nossos olhos; define contornos, desenhos; delinea paisagens, rostidades, corporeidades. A

escrita, a linguagem, o conceito, a metáfora, os tropos linguísticos nos permitem dar contornos ao que chamamos de realidade, de real, de concreto, de nosso mundo.¹

Nas falas de Hayde White, a literatura, diferente da história, é fruto da imaginação criativa do escritor, ela não teria compromisso com o real², porém não podemos negar que a subjetividade do autor é construída por uma teia de relações que ele estabelece com o seu espaço social, assim, podemos pensar que a escrita de Ariano Suassuna, emerge de um tempo e espaço que permite leituras, amizades e contatos com outros intelectuais ao longo de sua formação.

A leitura que ele faz do sertão e do homem nordestino, dá contorno ao que acredita ser o espaço sertanejo nordestino. Suas narrativas são frutos de diversas leituras, entre elas a que segundo o próprio autor foi a que mais lhe influenciou, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, essa obra é apresentada pelo próprio autor como uma peça chave para compreensão de sua escrita e a matriz de seu pensamento político e social na invenção do Sertão. Em torno disso, não negamos as demais leituras e contatos que Ariano fez em seu processo de amadurecimento intelectual.

Desta forma, nos dispomos a notar a invenção do sertão feita por Ariano como fruto de uma complexa teia de relações e saberes, que o mesmo, em algumas situações caminhou por linhas que se divergia de seus mentores, justificando o que Foucault explica sobre o caminho inverso aos instauradores de discursividade: “Quero dizer que eles não tornaram apenas possível um

¹ALBUQUERQUE Jr. Durval Muniz. **Entre bugres e confins: as imagens do sertão nas obras de Mário Palmério**. In: PASSOS, AruanãAntonio dos; WITEZE JÚNIOR, Geraldo; SILVA, Deuzair José da; RESENDE, Leonardo Rocha. (Org.). *Encontros entre História e Literatura*. Anápolis: UEG, 2013. p. 22-23.

²“O conteúdo dos enredos históricos é o evento real, o que realmente aconteceu, e não o imaginário, inventado pelo narrador. Donde se infere que a forma com que os eventos históricos se apresentam a um possível narrador não é construída, e sim encontrada.” Cf: WHITE, Hayde. **A questão da narrativa na teoria histórica contemporânea**. In: NOVAIS, Fernando Antonio; SILVA, Rogerio Forastieri da. *Nova história em perspectiva – Volume 1*. São Paulo: CasacNaify, 2011. p. 441.

certo número de analogias, eles tornaram possível (e tanto quanto) um certo número de diferenças”.³

Para chegarmos às respostas sobre as questões e problemas postos, a saber, o problema principal da pesquisa foi compreender a invenção do Sertão no Romance d’A Pedra do Reino, como um espaço de saudade e memória, que emerge a partir de diversas imagens e símbolos apontando sempre para as memórias afetivas e a subjetividade do autor, assim, nos debruçamos em construir um breve levantamento do perfil biográfico do autor, a fim de que possamos, desta maneira, estabelecer, marcar e identificar as relações que Ariano Suassuna estabelece em sua trajetória para se tornar escritor. Buscando em Foucault um amparo teórico metodológico, que propõe que o autor seja visto como resultado de relações que operam na formação de sua subjetividade. Assim, a pesquisa nos encaminhou a alguns questionamentos sobre a função autor: “de onde vem, quem escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto”.⁴ Seguindo esses passos, não propomos simplesmente a elaboração de uma biografia do autor, mas examinar a relação do texto com o autor, assim como Foucault propõe:

“[...] examinar unicamente a relação do texto com o autor, a maneira com que o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelos menos aparentemente”.⁵

Também o uso da biografia do autor não se aplica na busca de uma causa ou origem, mas numa forma de estabelecer um início, assim como apresenta Ricoeur:

O início consiste em uma constelação de acontecimentos datados, colocados por um historiador à frente de um processo histórico[...] A origem é outra coisa: ela designa o surgimento

³Cf: FOUCAULT, Michel. **O que é o autor?** In: Estética: literatura e pintura, música e cinema. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2009. p. 281

⁴Cf: Idem, p. 276.

⁵Cf: Idem, p. 267.

do ato de distanciamento que torna possível o empreendimento como um todo e, portanto, também seu início no tempo.⁶

Evitando reducionismo, as datas e acontecimentos que se apresentam no perfil biográfico construído na primeira parte da pesquisa, não aponta para uma origem nem para a formulação de uma história causal, pelo contrário, serviu para demarcar os passos dados pelo jovem Ariano em sua trajetória a se tornar autor, foi uma maneira de apontar os marcos, de demarcar fronteiras.

Ao tentarmos construir de forma sintética o perfil biográfico de Ariano não objetivamos em criar um traçado evolutivo do autor, mas encontrar as diferentes cenas de sua vida, as lacunas e as rupturas, como também, os discursos que foram sendo postos e apreendidos por ele em sua formação discursiva, na verdade, estávamos buscando entender a maneira como ele se tornou autor, como os diversos discursos operaram em sua formação subjetiva.

O escritor teve sua infância marcada de momentos trágicos: a morte do Pai, João Suassuna; a morte do primo João Dantas; a vida com dificuldades financeiras na cidade de Taperoá. Migrando para Recife (década de 40) construiu alguns laços de amizade que durariam por toda a vida. No final da década de 40 e início da década de 50 manteve contatos com alunos que se engajaram em projetos culturais que culminaria com a criação do Teatro do Estudante de Pernambuco, em seguida, o Gráfico Amador, e por fim, o Teatro Popular do Nordeste. Ainda na década de 50 Ariano se casa com Dona Zélia. O sucesso alcançado após 1958, com a peça Auto da Compadecida lhe garantiu uma certa estabilidade financeira e um relativo reconhecimento no cenário da cultura brasileira. Na década de 60, Ariano Suassuna não era mais um simples escritor de autos e peças que caricaturava o personagem do sertanejo nordestino, passava agora a representar um grupo de seletos artistas que seriam responsáveis por construir uma nova face para à história cultural

⁶Cf: RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007. p. 149.

brasileira, possivelmente, por essa razão foi nomeado como membro fundador do Conselho Federal de Cultura (CFC), em seguida assumiu o Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco. Demarcando esses acontecimentos, fomos construindo um mapa de rastros que foi tornando possível a leitura da subjetividade do autor.

Eduardo Dimitrov, buscando compreender o discurso de Ariano Suassuna em suas composições literárias, percebe que o texto do autor persiste em tratar os acontecimentos trágico de sua vida com risos, a fim, de que sua literatura agisse com a função terapêutica para suas dores: “Ariano conta com muita graça, mesmo tratando-se de histórias violentas, que envolvem mortes e vinganças”.⁷ O texto dele mesmo sendo ficcional, procura acertar contas com a história, seus escritos emergem numa tentativa de burlar e desconstruir o discurso oficial, exemplo disto, é a sequência de publicações que ele inicia em dezembro de 1972 no Jornal da Semana, intitulado por Almanaque do Nordeste⁸, visando com o tom cômico produziu a história da família Suassuna nos conflitos de 1930 na Paraíba. Assim, a literatura, contos e autos criados por Ariano Suassuna leva-nos a entendê-las com a função de cura das dores e traumas do passado, erguendo o castelo dos sonhos e o sertão como reino encantado das velhas ruínas que guarda nas suas lembranças explicando o surgimento de figuras como reis, condes, barrões e toda sorte de títulos de uma monarquia medieval.⁹

Assim, O Romance d’A Pedra do Reino é escrito com a possibilidade de construir um espaço arquivado na memória do autor, recorrendo as

⁷Cf: DIMITROV, Eduardo. **O Brasil dos Espertos: Uma análise social de Ariano Suassuna como criador e criatura**. 2006. 200 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006. p. 29.

⁸Ver: SUASSUNA, Ariano. **Frade, Cangaceiro, Professor e Cantador. Livro Negro do Cotidiano. O Lunário e prognóstico Perpetuo. Para Quem Engole Cobra. A Vida é Sonho. Meu Almanaque Particular. Elogios do Almanaque em Geral**. Jornal da Semana, Recife, 17-23 dez 1972.

⁹Pretendo me referir aos tempos que as oligarquias rurais comandavam regiões no Nordeste, a exemplo da Família Suassuna, que juntos com os Dantas, Pereiras e Pessoas administravam a política local na Paraíba por volta das primeiras décadas do século XX.

tradições, folclores e contos populares. A liberdade encontrada na literatura, permite que o autor veja a possibilidade de reconstruir um passado ideal, sonhado, com heróis, reis, valentes e nobres. A literatura será para ele um lugar de exílio, uma fuga do real, uma maneira que ele encontrará de reviver a memória trágica construída em torno de seu pai. Em depoimento Ariano aponta para essa questão:

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 30 tinha sido uma luta do Brasil arcaico, rural, representado pelo lado do meu pai, contra o Brasil moderno, urbano, representado pelo João pessoa. [...] Aí eu pensei: preciso reagir, tomar a posição contrária; o urbano é que é ruim, e não o rural.¹⁰

Neste espaço de liberdade Ariano ver a possibilidade de reescrever a sua história, como afirma Kundera: “[...] o romance é o lugar onde a imaginação pode explodir como um sonho e que o romance pode se libertar do imperativo aparentemente inelutável da verossimilhança”¹¹.

Já no capítulo 2, nos afastamos um pouco da biografia do autor, e buscamos demarcar alguns acontecimentos que julgamos e que de certa forma poderiam ter contribuído para a escrita do Romance, não foi à toa que escolhemos esse recorte temporal, os anos de 1958-1970 foi o período de escrita do Romance d’A pedra do Reino, assim nos debruçando em leituras e pesquisas em periódicos e na historiografia política e cultural sobre a época demarcado na pesquisa, perceber em que momento histórico é composto o Romance d’A Pedra do Reino, entender como os desdobramentos políticos,

¹⁰Cf: SUASSUNA, Ariano. **Ao sol da prosa brasileira**: Entrevista [30 de setembro de 2000]. São Paulo: Caderno de Literatura Brasileira. Entrevista concedida ao Instituto Moreira Sales. p. 40.

¹¹Cf: KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 22. Ver também: “Todo romance obedece a técnicas de produção, as convenções que estabelece o lugar social do autor, criar um personagem, criar um espaço, descrever esse meio, introduzir uma ação, montar um roteiro, são todos elementos que permeiam rastros dum dado momento histórico da escrita.” Cf: KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 72.

sociais e culturais da época poderiam ter afetado ou não a escrita de Ariano Suassuna.

Nos amparando teoricamente em Certeau, esforçamo-nos em entender o lugar social como um espaço de permissões e proibições, e as relações que um autor mantém num dado momento histórico, lhe permite ou interdita dizer ou escrever algo. Para Foucault, “a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que tem por função conjurar poderes e perigos, dominar seus acontecimentos aleatórios, esquivar suas pesadas e temível materialidade”.¹²

Antes de saber o que a história diz de uma sociedade, é necessário saber como funciona dentro dela. Esta instituição se inscreve num complexo que lhe permite apenas um tipo de produção e lhe proíbe outros. Tal é a dupla função do lugar. Ele torna possível certas pesquisas em função de conjunturas e problemáticas comuns. Mas torna outras impossíveis; exclui do discurso aquilo que é sua condição num momento dado; representa o papel de uma censura com relação aos postulados presentes (sociais, econômicos, políticos) na análise.¹³

O que Certeau descreve como lugar social, como espaço de permissão e proibição do discurso, este conceito que na verdade fora cunhado para a análise historiográfica, absorvemos ele e adaptamos a análise literária a fim de entender o espaço onde foi construído o Romance d’A Pedra do Reino e compreender a conjuntura histórica que passava o Brasil, e mesmo, Pernambuco, isto nos conduz a compreender em que momento e como este momento pode afetar sua escrita, o que não é uma regra, pois assim, caminharíamos para uma pesquisa causal, o que buscamos nos afastar.

¹²Cf: FOUCAULT, Michel. **Ordem do discurso**. 3ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996. p. 8-9.

¹³Cf: CERTEAU, Michel de. **Operação historiográfica**. In: Escrita da história. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011. p. 63.

Porém, isso não nos impede de saber que Ariano Suassuna está escrevendo nesta época e como ele, possivelmente, vê os acontecimentos ao seu redor, e assim, como é possível notar as marcas de sua época (momento da escrita) em sua narrativa.

No que se refere a formulação do 3º capítulo, buscamos entender as ideias e sentimentos expostos no Romance e como a história de vida do autor e a história cultural da época de sua escrita contribuíram para a formatação do texto final. Na verdade, buscamos compreender como o espaço do Sertão é inventado por Ariano Suassuna, como elementos como saudade, memória e sobrevivência aparecem neste Sertão, dão forma e rostilidade a ele. Também é possível notar semelhanças na vida de Quaderna com a do seu autor e como o tempo presente deixou marcas na escrita do Romance

Os 30 anos que separam Quaderna de Suassuna – Quaderna nasceu a 16 de junho de 1897, Suassuna a 16 de junho de 1927 – sugere uma atualização possível do romance, uma leitura *décalée*, estabelecendo um paralelismo entre situações históricas parecidas e separadas por 30 anos. O que Quaderna observa e declara em 1938, com esse inquérito, essas discussões sobre o poder, o papel da Igreja e do Exército poderia ser atualizado e datado de 1968, num ano de crise, de endurecimento severo do regime militar instalado em 1964, que evoca *mutatis mutandis* os anos de 1937-1938, com a proclamação do Estado Novo.¹⁴

Nos amparando teoricamente em Albuquerque Jr. e Edward Said podemos perceber como o espaço pode ser inventado discursivamente, assim fomos percebendo os elementos fundadores desta invenção. As leituras de *Invenção do Nordeste e outras artes*, possibilitou ver como o Nordeste foi gestado por meios de textos, música pinturas e literatura. Absorvendo esse modelo teórico, que serviu de matriz para toda a formulação da ideia central da

¹⁴Cf: SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.p. 87.

pesquisa, fomos trilhando pelos elementos explícito e implícitos do Romance d'A Pedra do Reino, assim, podemos notar que alguns elementos já apresentados por Albuquerque Jr. são encontrados também como na invenção do Sertão de Ariano Suassuna, a exemplo, da temática da saudade, tema também apresentado por Thereza Didier, ao construir em Ariano Suassuna a figura do exilado com saudade de sua terra¹⁵. Para ela, os textos de Ariano Suassuna o Nordeste seria apresentado como celeiro das tradições, o local onde se conheceria a infância do país, sendo assim o modelo ideal de brasilidade criado inventado por seu autor.

O Nordeste, nessa concepção, passa a ser um celeiro dessas tradições, incorporando a ideia evolucionista de representar a infância do país, um lugar que não se desenvolveu e, por isso, preservou a tradição. Nesse sentido, a cultura popular é identificada como expressão de tradição e primordialmente vinculada a um passado imobilizado a com a autenticidade cultural da Nação.¹⁶

O espaço pensado por Ariano Suassuna que ocuparia a função de preservação da cultura popular, desta forma, para ele, a “verdadeira” cultura brasileira seria a construção tradicional do sertão nordestino. Em sua fabricação do espaço Sertão, ele utilizou diversos elementos que para ele compõe este espaço. O sertão é para ele um espaço mítico, sofrido e lendário, que guardava a origem imaculada da cultura brasileira

A fim de compreender a fabricação do espaço por elementos discursivos, Albuquerque Jr. nos indica o caminho a traçar para compreender a fabricação de um espaço por meio da análise do discurso. Albuquerque Jr. se propõe a um trabalho arqueológico e genealógico do Nordeste, seu tratamento com as fontes, a maneira como utiliza os discursos enunciadores da região,

¹⁵Cf: MORAIS, Maria Thereza Didier de. **Miragem Peregrina: Sertão e Nação em Euclides da Cunha e Ariano Suassuna**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p. 54.

¹⁶Cf: MORAIS, Maria Thereza Didier de. **Emblema da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-1976)**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000. p. 19.

nos possibilita a ampliação da maneira de olhar para o sertão criado por Ariano Suassuna, e conseguimos perceber como o discurso tem o poder de criar e estabelecer paisagens e corporeidades que delineiam o espaço.¹⁷

Outros trabalhos também contribuíram diretamente para a formulação e norteamentos da pesquisa, foram eles: *Sociabilidade letrada em Recife: Revista estudos universitários (1962-1964)*, O recorte temporal utilizado nesta pesquisa, que teve como autor Dimas Brasileiro Veras, apontou para as mudanças e manifestações culturais anteriores ao Golpe de 1964 na cidade de Recife, como também para a forma que anteriormente era dirigida o Serviço de Extensão Cultural da Universidade do Recife. A pesquisa de Eduardo Dimitrov, sob o tema *O Brasil dos espertos: Uma análise da construção social de Ariano Suassuna como criador e criatura*, nela Dimitrov busca mapear os elementos da subjetividade de Ariano em sua literatura, dando ênfase a questões de brigas familiares e vingança, para ele, a literatura de Ariano (poesias, contos, autos e romance) e suas publicações em periódicos reflete a alma do criador do sertão, imprimido nesta invenção as marcas de suas memórias e afetividade. Em *Uma história intelectual de Ariano Suassuna: Leituras e apropriação*, Christiane Marques Szezs procurou apresentar as formas como Ariano Suassuna após 1945 se apropria de conceitos, representações e modelos de escrita e expressão cultural, apresentando assim, uma estrutura em que a literatura de Ariano estava firmada.

Para chegarmos a nossas conclusões, além de fazermos uma análise teórica, com leituras de dissertações e teses e outros textos que rezam sobre o tema pesquisado, nos debruçamos as fontes, e elas foram de diversos tipos, desde periódicos, vídeos, revistas e a literatura, escolhemos não realizar uma entrevista oral com o autor, pois acreditaríamos que tudo que Ariano Suassuna tinha a falar sobre suas publicações e sua biografia já foi registrada em outras entrevistas, e também , visto ao tempo que disponibilizávamos não

¹⁷ Ver: ALBUQUERQUE Jr. Durval Muniz de. **Invenção do Nordeste e outras artes**. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

haveria a possibilidade que ela fosse realizada, outro problema para a realização de uma possível entrevista oral se deu na metade da pesquisa, foi quando Ariano Suassuna veio a falecer em 23 de julho de 2014. Desta forma restou-nos entrevistas já disponibilizadas por meio de mídias virtuais e gravações de suas aulas espetáculo.

No que se refere as outras fontes utilizadas (entrevistas publicadas, vídeos de entrevistas, periódicos e literatura), buscamos operar com elas sempre lhe dando o devido trato, percebendo que as fontes não falam por si só, mas elas ganham fala após as interlocuções de quem a questiona, como afirma Ricoeur:

[...] o documento que dorme nos arquivos é não somente mudo, mas órfão; os testemunhos que encerram desligaram-se dos autores que os puseram no mundo; estão submetidos aos cuidados de quem tem competência para interroga-los e assim defende-los, prestar-lhe socorro e assistência.¹⁸

Acreditamos também, que o tratamento com a fonte “literatura” deveria uma atenção diferenciada, não afirmando assim, que a fonte literatura fosse mais especial ou menos especial que as outras, mas segundo julgamos, precisou de uma atenção diferenciada. Ao chamar a literatura de fonte fecunda, Antonio Celso Ferreira, nos faz perceber que ela presta assistência ao historiador no entendimento do universo cultural de uma dada época, expressando valores sociais e culturais, como também apresenta as experiências subjetivas de homens e mulheres no tempo.¹⁹ Assim, buscamos pautar no nosso trato com a fonte literatura tomando-a como um discurso de um devido tempo, para que isso tornasse possível questionamos: Como o autor se relacionava com os letrados de sua época? Que papel a literatura

¹⁸Cf: RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2007. p. 179.

¹⁹Ver: FERREIRA, Antonio Celso. **Literatura: a fonte fecunda**. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de. (Orgs). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009. p. 59.

desempenhava para o autor? Em que realidade social, política, econômica e cultural o texto emergiu? Qual o significado a literatura teve em sua época? Assim, a fonte literatura nos encaminhou a leitura e pesquisa de outros documentos, ampliando ainda mais o leque de fontes a ser pesquisada, por isso Ferreira a chama de fecunda.

Sendo assim, esta dissertação foi dividida em três capítulos, que buscou compreender como a trajetória do autor e sua construção subjetiva possibilitaram a invenção do sertão narrado no Romance d'A Pedra do Reino, ficando assim formatada a dissertação: 1º capítulo: "Perfil biográfico de Ariano Suassuna: como se constrói um autor", 2º capítulo: "Época da escrita: acontecimentos que enredaram o romance d'a pedra do reino (1958-1970)" e 3º capítulo: "Sertão: o reino embandeirado, épico e sagrado de Ariano Suassuna". No primeiro capítulo elaboraremos um breve levantamento biográfico do autor, a fim de perceber as relações que estabelecem e que possibilitam sua emergência como autor. No segundo capítulo nos dedicaremos a uma análise do panorama histórico em que foi escrito o "Romance d'A Pedra do Reino, que compreende os anos de 1958 até 1970. No terceiro capítulo observaremos a fabricação do espaço sertão no "Romance d'A Pedra do Reino".

CAPÍTULO 1

PERFIL BIOGRÁFICO DE ARIANO SUASSUNA: COMO SE CONSTRÓI UM AUTOR

De uma infância sofrida, sem pai, exilado da sua terra por motivações políticas, sem seu sertão amado e venerado até se tornar o autor de peças e romances. É este caminho que pretendemos trilhar para conhecer e compreender Ariano Vilar Suassuna como um autor; acompanharemos sua trajetória desde o seu nascimento até a sua formação como estudante de Direito na Universidade Federal de Pernambuco, local onde ele inicia-se sua trajetória como escritor de peças, autos e mais tarde de romances e colunas de jornais.

Michel Foucault deixa claro que o autor não precede ao texto, o que o torna, ou que manifesta o autor, é o próprio texto. Não há autor sem texto, não há poeta sem poesia, não há cronista sem crônica. Ora, para chamarmos Ariano Suassuna de autor será necessário apresentarmos o percurso por ele trilhado através de seus escritos; as relações estabelecidas por ele, às instituições a que ele se vinculou, as diferentes discussões que existiam na época da fabricação do seu texto, por isso caminhamos por essas trilhas de rastros onde buscamos dar sentido às formas, à estética e à fabricação do autor Ariano Suassuna.²⁰

Desta forma, para que se torne legível e compreensível a sua construção como autor nos debruçaremos a questionar as relações que o jovem Ariano Suassuna manteve desde com pessoas comuns a contatos que

²⁰Ver: FOUCAULT, Michel. **O que é o autor?** In: Estética: literatura e pintura, música e cinema. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2009.

teve com intelectuais como Hermilo Borba Filho, além disso, os contatos intelectuais que manteve com os livros, em sua formação intelectual.

Partindo do pressuposto que o autor é resultado das relações sociais, políticas e culturais mantidas em um dado meio, esse texto se encaminhará a questionar essas relações para que possamos compreender a emergência do autor Ariano Suassuna. Nos auxiliando neste tratamento metodológico, Foucault nos dirige a tais questionamentos: De onde ele vem? Quem escreveu? Em que data? Em que circunstâncias? A partir de que projeto?²¹

Diante disto, o caminho a percorrer nos conduzirá a um tratamento biográfico a fim de montarmos uma rede de relações que nos encaminhará, a saber, como Ariano Suassuna se transforma de menino de Taperoá a autor no Teatro de Estudante de Pernambuco e consecutivamente, a fundador do movimento armorial ²². Esse tratamento biográfico se configurará em estabelecer pontos fundamentais da vida de Ariano Suassuna.

1.1. Das perdas e traumas para o caminho da sacração

Ariano Villar Suassuna, nasceu no dia 16 de junho de 1927, filho de João Urbano Pessoa Vasconcelos Suassuna e Rita de Cássia Dantas Villar, num palácio, pois seu pai governava a Província da Paraíba. A Paraíba no fim da década de 20 foi palco de grandes conflitos entre os *perrepistas*²³ e os

²¹ Ver: FOUCAULT, Michel. **O que é o autor?** In: Estética: literatura e pintura, música e cinema. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2009. p. 276.

²² Fundado no ano de 1970, o Movimento Armorial pretendia criar uma arte brasileira que partisse das matrizes brasileira, seu fundador foi Ariano Suassuna. Ver: MORAIS, Maria Thereza Didier de. **Emblema da sacração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-1976)**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000.

²³ Os perrepistas eram políticos vinculados ao Partido Republicano Paulista, isto não significa que estavam filiados o partido, mas mantinham relações amistosas e conviviam sob os mesmos ideais. No caso da Paraíba do fim da década de 1920, os perrepista eram liderados pelo Ex-Presidente Epitácio Pessoa, que fazendo uso de suas influências políticas estabelecia um elo que harmonizava as propostas centrais do Partido Republicano Paulista com os políticos paraibanos, prática comum na chamada República Velha.

liberais²⁴. O governo de João Suassuna (1924-1928) foi caracterizado por caminhar em harmonia com a política dos governadores, orientado pelas articulações políticas que São Paulo e Minas Gerais apresentavam como diretivas no cenário político chamado de República Velha.

Os acontecimentos do final da década de 1920 foram diretores para os novos rumos para a família Suassuna. O surgimento de uma nova forma de governabilidade, rompimentos políticos, novas ideias e uma nova forma de ler e ver a história política no Brasil e especialmente nas Províncias do Norte, como Paraíba e Pernambuco.²⁵

Chegando ao fim do seu mandato, João Suassuna, que governou a Paraíba entre os anos de 1924 a 1928, começara a articular a sucessão de seu governo, pensava em indicar o Júlio Lira para a presidência do Estado, mas Epitácio Pessoa tinha outros planos para a política paraibana, propôs em tom de imposição o nome do seu sobrinho João Pessoa, que foi leito no ano de 1928.

João Pessoa, um dos sobrinhos de Epitácio Pessoa, mantinha na época poucos vínculos políticos, nunca tinha exercido cargo político eletivo, em seu currículo apenas constava uma vasta experiência no ramo jurídico. Formado em Direito no ano de 1903, na Faculdade de Direito do Recife, em 1909 tornara-se Auditor Auxiliar, passando em 1914 a Auditor Geral da Marinha, e chegando ao posto de Ministro do Supremo Tribunal Militar em

²⁴Liderados na Paraíba por João Pessoa, os liberais representavam a contramão dos desejos do Partido Republicano Paulistas e Oligarquia a ele vinculadas. No cenário nacional sua principal liderança era o gaúcho Getúlio Vargas.

²⁵ As apresentações destes acontecimentos não têm a intenção de operar com causa, pelo contrário, nossa tentativa é criar um enredo que possibilite o entendimento de que cenário histórico nasceu Ariano Suassuna, assim podemos afirmar que operamos com a noção de início e não com a de origem. Origem designa o surgimento do ato de distanciamento que torna possível o empreendimento como um todo; já início consiste em uma constelação de acontecimentos datados, colocados por um historiador à frente de um processo histórico que seria a história da história. Ver: RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007. p. 149-150. No que se refere a conjuntura histórica do fim dos anos 20 e, respectivamente, o movimento de 30. Ver: JOFFILY, José. **Revolta e revolução: 50 anos depois**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

1920. Possivelmente sua trajetória ascendente e rápida teria como motivo a grande influência de seu tio ex-presidente Eptácio Pessoa.

Como Ministro do Supremo Tribunal Militar adquiriu alguns desafetos por sua maneira despótica de julgar. Mesmo sendo inexperiente quanto ao exercício do poder Executivo, seu tio impusera a sua indicação ao Governo da Paraíba.

Com o apoio de seu tio, João Pessoa chegou facilmente a vitória e que levaria para o Governo da Paraíba. Já no discurso de posse, João Pessoa anuncia medidas que irá incomodar as oligarquias locais que por anos administraram a política na Paraíba.

Podemos resumir as medidas administrativas proposta por João Pessoa, que tanto incomodaram as oligarquias locais em dois pontos: (1) desarmamento dos coronéis e a substituição das chefias municipais (agora eleitos e não mais por indicação); (2) a segunda medida compreende o setor tributário, o controle tributário foi uma medida forte no governo de João Pessoa, impôs tributos altos para toda mercadoria que saia da Paraíba com sentido ao porto de Recife afim de monopolizar o comércio na Paraíba.

Claramente, João Pessoa estava impondo uma nova forma de “governamentalidade”, assim, ele iniciara uma guerra aberta contra os coronéis constituintes da oligarquia que de certa forma negava o afastamento das relações de poder. Essas medidas modernas no governo da Paraíba em sua gestão trouxeram reações imediatas tanto no próprio Estado como nos Estados vizinhos, uma dessas reações é notada pela polêmica entre João Pessoa e os Pessoas de Queiroz, que detinham além de desafetos políticos, laços familiares, visto que os Pessoas de Queiroz eram, também, sobrinhos de Eptácio Pessoa.

A Associação Comercial de Fortaleza que controlava a produção paraibana do alto sertão subscreveu moção de repudio, e sua congênere de Pernambuco levantou a possibilidade de intervenção federal na Paraíba. Os protestos

mais veementes partiram do Recife onde o grupo mercantil dos Pessoa de Queiroz contestou a orientação pessoista [...] dispunham de Jornais de longa circulação – o Jornal do Commercio do Recife – que taxou o governo de cupim tributário. A União respondeu no mesmo tom.²⁶

A consequência das medidas administrativas e políticas tomadas pelo Governador João Pessoa irá assim funcionar como estopim para a eclosão da chamada Revolta de Princesa.

A Revolta de Princesa, que teve início em 28 de fevereiro de 1930 e termina em 26 de julho do mesmo ano, foi uma reação direta dos coronéis que se viam ameaçados pelas decisões tomadas pelo Presidente João Pessoa, assim, a Revolta instaura um sentimento de medo e crise no Estado da Paraíba. O real propósito dos coronéis que se reuniam em torno do Coronel José Pereira era que o ato de sublevação de Princesa levasse o Governo Federal a fazer uma intervenção federal na Paraíba, e assim tornar mais uma vez uma região reduto de exercício de poder da oligarquia local.²⁷

Inflamado pela situação de crise política que se instalara na Paraíba com a Revolta de Princesa, João Pessoa inicia um combate contra os aliados dos Pereiras e Suassuna na Capital do Estado, justificando suas ações em colher provas de alianças de civis com a Revolta de Princesa, João Pessoa ordena a invasão de casas e escritórios à procura de provas que ligassem os civis ao movimento revoltoso em Princesa.

Numa dessas invasões, a casa e escritório de João Dantas, sobrinho de João Suassuna e aliado de José Pereira, localizada à Rua Duque de Caxias, 519, no Centro da cidade é invadida e confiscado documentos, cartas e livros, a fim de associar o advogado com a Revolta de Princesa.

²⁶Cf: MELLO, José Octavio de Arruda. **História da Paraíba: luta e resistência**. 2ª Ed. João Pessoa: Editora Universitária/ UFPB, 1995. p. 173-174.

²⁷ Ver: **Princesa do Sertão**. Brasília: TV Senado, 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VTbYaR-NBoM>> Acesso em: 21 de junho de 2014.

Essa ação parece ter sido mais pessoal que política, visto que João Dantas, na época trocava acusações com o então Presidente do Estado, e como uma reação a essa postura do advogado João Dantas, sua casa e escritório são invadidos e sua vida privada é franqueada ao público, tornando pública as cartas de foro íntimo que João Dantas trocava com a professora e poetisa Anayde Beiriz.²⁸

A exposição das cartas íntimas de João Dantas e Anayde Beiriz dá um novo desenrolar às tensões na Paraíba, o que antes parecia ser um conflito político entre João Pessoa e José Pereira, tornaram uma questão de honra para João Dantas.

João Dantas era conhecido por sua personalidade explosiva e violenta. Neste momento, com sua honra difamada e seu brio afetado, restaria a ele (ao nosso pensar) três opções de resolução do problema: (1) suicidar-se, apagando as memórias e dores que afetaram sua honra; (2) praticar o *haraquiri* moral ignorando a humilhação, o que não era comum a um homem no fim da década de 20 do século XX, pois isso afetaria mais ainda seu conceito de honra e moral masculina; ou, (3) vingar-se.

Para João Dantas a integridade moral se sobrepunha a integridade física. afigura-se-me que, se o atentado contra ele tivesse sido a toros, ferindo-o, a desafronta talvez não fosse o assassinato.²⁹

Na manhã de 26 de julho de 1930, João Dantas fica sabendo que João Pessoa teria vindo a Recife e estaria numa confeitaria no centro do

²⁸Não há como afirmar com certeza que as cartas íntimas trocadas entre João Dantas e Anayde Beiriz realmente existiram, pois, o Jornal A União apenas trazia manchetes retratando João Dantas como maníaco sexual e homem pervertido, segundo o Jornal A União as cartas estavam na disposição dos leitores na delegacia. Cf: DIMITROV, Eduardo. **O Brasil dos espertos: Uma análise da construção social de Ariano Suassuna como criador e criatura.** 2006. 200 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. p. 54.

²⁹Cf: JOFFILY, José. **Revolta e revolução: 50 anos depois.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 263.

Recife. Mesmo sendo avisado, João Pessoa ignorou o perigo da viagem, insistindo na necessidade da ida a Capital pernambucana.

Reunido com diversos amigos, sentado numa mesa na Confeitaria Glória, foi pego totalmente desprevenido por João Dantas. O encontro foi marcado pela voz tremula e cheia de ódio do homicida desonrado, que dizia repetidamente enquanto efetuava os tiros a queima roupa: “*João Pessoa, eu sou João Dantas*”. Assim, João Dantas assassina o presidente João Pessoa com dois tiros a queima roupa. A frase carrega um teor de contundência na afirmativa, repetida ao atirar no Presidente a frase: “*João Pessoa, eu sou João Dantas*, refletia as marcas que a desonra deixara nele, ao mesmo tempo a afirmativa simbolizava o poder de honra que carregava o nome Dantas.

Sua ação pouco pensada - assassinar um Presidente de Estado num espaço público, numa Capital -, levou-o a ser preso no mesmo momento, sendo logo depois levado para a Casa de Detenção do Recife, local que seria sua última residência.³⁰

Estourando o movimento de 1930, que daria o governo Federal ao gaúcho Getúlio Vargas, o terror e medo se instalam na Paraíba. Com o fim da Revolta de Princesa e a transformação de João Pessoa num herói nacional, os membros da oligarquia paraibana que foram responsáveis pela Revolta de Princesa estavam com suas vidas ameaçadas, e isso se materializa com a morte de João Dantas na Casa de Detenção de Recife no dia 03 de outubro daquele ano, logo depois, no dia 09 de outubro seria o momento de João Suassuna, assassinado pelas costas na Rua Riachuelo, na altura do número 111, no Rio de Janeiro.³¹

O interessante deste acontecimento é a previsão feita por João Suassuna que na época como deputado federal pela Paraíba, já previa a sua

³⁰ Ver: YAMASAKI, Tizuka. **Parahyba mulher macho**. produção CPC, direção Tizuka Yamasaki, CPC, 1983.

³¹Cf: **O brutal assassinato do Deputado João Suassuna**. Folha da Manhã, São Paulo, p. 12, 10 de out. de 1930.

morte, numa carta encontrada no bolso de seu paletó no dia de seu assassinato endereçada para Dona Rita, ele dizia:

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. Não alimentem, apesar disto, ideia ou sentimento de vingança contra ninguém. Recorram para Deus, para Deus somente. Não se façam criminosos por minha causa.³²

Essa previsão da morte, fato que ocorreu no dia 9 de outubro de 1930 repercute em toda a estrutura familiar dos Suassunas, o medo e a insegurança tomavam conta de Dona Rita e de seus filhos. Ainda criança, o pequeno Ariano Vilar Suassuna aos poucos ia arquivando em suas memórias aquele acontecimento. Com apenas três anos de idade, o pequeno Ariano Suassuna perdia seu pai, uma figura que para ele sempre iria ser representada como um rei encantado no sertão, num poema com o título *A Acauhan – A malhada da onça* de 1980 ele revela um pouco de sua relação de lembrança do acontecimento de 9 de outubro de 1930:

A Acauhan – A malhada da onça

Aqui morava um Rei, quando eu menino:
vestia ouro e Castanho gibão.

Pedra da sorte sobre o meu Destino,
pulsava, junto ao meu, o seu coração.

Para mim, seu Cantar era divino,
quando, ao som da Viola e do bordão,
cantava com voz rouca o desatino,
o Sangue, o riso e as mortes do Sertão.

³²Cf: VITOR, Adriana. LINS, Juliana. **Ariano Suassuna: perfil biográfico**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2007. p. 19.

Mas mataram meu Pai. Desde esse dia,
eu me vi, como um Cego, sem meu Guia,
que se foi para o Sol, transfigurado.

Sua efigie me queima. Eu sou a Presa,
Ele, a Brasa que impele ao Fogo, acesa,
Espada de ouro em Pasto ensanguentado.

A dor da perda do pai irá ser uma constante na vida de Ariano Suassuna. Em vários momentos a memória do acontecimento de 9 de outubro de 1930 será rememorado, ora de maneira explícita, ora de maneira implícita, mas sempre a memória de seu pai surgirá em algum momento para legitimar sua escrita.

Os poemas herméticos, que se caracteriza por ter sentido fechado e de difícil compreensão que é uma característica do poeta, abre espaço para formas claras e abertas de expor os sentimentos neste poema, que com toda clareza possível ele se deixa ser visto como uma pessoa marcada pela dor de uma referência do pai que não conheceu. Das poucas lembranças que tem de seu pai, dois momentos são lembrados por ele: a primeira é uma lembrança de um pôr do sol à beira de um riacho na fazenda Acauhan; e a segunda, é a lembrança do último adeus no porto do Recife, quando ele viajou para o Rio de Janeiro para tomar posse, como Deputado Federal, em julho de 1930.³³

Refletindo em suas memórias, Ariano já após o sucesso e reconhecimento obtido em sua trajetória de autor, quando eleito para uma das cadeiras da Academia Brasileira de Letras no ano de 1989, no discurso de posse não deixou de buscar nas memórias trágicas do pai um referente:

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

³³Cf: VITOR, Adriana. LINS, Juliana. **Ariano Suassuna: perfil biográfico**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2007. p. 15-16.

escritor, eu sou, de certa forma, aquele menino que, perdendo o Pai assassinado no dia 9 de outubro de 1930, passou o resto da vida tentando protestar contra 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.³⁴

As memórias do pai marcaram-no não apenas em suas obras, mas na vida com um todo. Após a morte de seu pai, sua família é obrigada a se deslocar constantemente por várias cidades, a fim de evitar os inimigos políticos da família. No ano de 1933 a família Suassuna agora chefiada por Dona Rita, mãe de Ariano Suassuna, se instala na cidade de Taperoá, localizada no sertão do Cariri Velho da Paraíba, passaria temporadas no centro da cidade e nas fazendas dos tios maternos (Malhada Onça e Carnaúba). E assim começa a nascer à relação afetiva do jovem Ariano Suassuna com o sertão, local que mais adiante será palco de suas histórias.³⁵

Dona Rita, mãe de Ariano Suassuna, assumiu assim a função de pai e mãe de família. Na ausência do patriarca, ocupou a função de educadora, provedora e sempre evitava alimentar o sentimento de vingança que poderia surgir no meio dos filhos. Já instalada em Taperoá, a família precisava de uma renda para que provesse o necessário para sobreviver e manter os estudos de alguns filhos que residiam em Recife. Os irmãos de D. Rita, Manuel Dantas Vilar e Alfredo Dantas Vilar foram figuras importantes neste sentido; nas primeiras dificuldades financeiras que surgiu para a família Suassuna, Manuel, arrendou a fazenda Acauhan para que a família tivesse com que se sustentar,

³⁴ Cf: SUASSUNA, Ariano. **Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras**. In: Almanaque Armorial. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. p. 237.

³⁵ Ver: INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Memória seletiva: As infâncias (e juventude e maturidades) de Quaderna**. In: Caderno de Literatura Brasileira, São Paulo, n° 10, p. 8-13, nov. de 2010.

já Alfredo figurava o tio brincalhão, sendo o responsável pela primeira empreitada de Ariano numa caçada.³⁶

Assim crescia o menino Ariano Suassuna, em meio as brincadeiras, traquinagens, mas também ao som de músicas de compositores populares, entre eles um amigo de seus irmãos, Lourenço da Fonseca Barbosa, mais conhecido por Capiba³⁷. Assim as cantigas populares iam infiltrando cenários no imaginário deste jovem que posteriormente se tornaria um escritor. Outro evento ocorrido ainda na infância que marcará a vida e obra de Ariano Suassuna teria sido sua primeira ida ao circo em Taperoá, as lembranças deste evento, em especial a lembrança do personagem principal do evento, o palhaço Gregório, astro do circo Stringhini, se apresenta numa reprodução das memórias de Ariano Suassuna na peça teatral *Auto da compadecida*.³⁸

Sendo alfabetizado por sua Mãe e a Tia Neves, Ariano Suassuna começava a ser apresentado e seduzido pelo mundo da literatura. A biblioteca de seu pai foi um dos casulos para sua formação como escritor. Em seu discurso de posse na ABL, em 1989, ele lembra o papel desta biblioteca como um dos agentes formadores de sua subjetividade e de seu lugar como autor de literatura³⁹: “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”⁴⁰. Assim, autores como Euclides da Cunha⁴¹, Leonardo Mota, Eça de

³⁶Cf: VITOR, Adriana. LINS, Juliana. **Ariano Suassuna: perfil biográfico**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2007. p. 20-21.

³⁷Lourenço Fonseca Barbosa, mais conhecido como Capiba, nasceu em Recife no ano de 1904, nascido numa família de músico, já menino teve os primeiros contatos com a música popular, tocava trompa e piano. Em sua vida como músico compôs mais de 200 frevos, sambas e música erudita, tinha como referência para sua criação o elemento popular.

³⁸Cf: VITOR, Adriana. LINS, Juliana. **Ariano Suassuna: perfil biográfico**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2007. p. 27.

³⁹Para Foucault o sujeito não é apenas a força terminal, mas fruto de efeitos constantes de forças que constrói sua subjetividade, assim, nada existe por si só, mas é fruto de relações de força que o constrói, desta forma, tomamos Ariano Suassuna Não como força terminal, mas como um sujeito que constantemente sofre efeitos das relações que irá construindo no decorrer de sua vida. Ver: CARVALHO, Alexandre Filardi de. **História da subjetividade no pensamento de Michel de Foucault**. 2007, 242 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, 2007.

⁴⁰ Cf: SUASSUNA, Ariano. **Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras**. In: Almanaque Armorial. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. p. 237.

Queiroz, Miguel de Cervantes, todos encontrados na biblioteca de seu pai, operaram como instauradores de discursividade em sua formação.⁴²

No final de 1942, a família Suassuna mudou-se em definitivo para Recife (possivelmente isso se deve pelas preocupações de Dona Rita com os estudos de Ariano Suassuna, e também, por ser insustentável para os Suassunas viverem na Paraíba depois dos eventos de 30). Neste momento ele começa a estudar no Colégio Americano Batista, onde encontra outro paraíso literário, a biblioteca do Colégio, fruto de doações de José Joaquim Nogueira Paranguá⁴³. O mundo das letras o enfeitiçava, nessa biblioteca o jovem Ariano Suassuna conhece autores como: Rafael Sabatini e Alexandre Dumas. Os livros de aventura irão encantar o jovem leitor, o tempo que se deixa aprisionar pelas leituras deles seria motivo de reclamações por alguns professores, que vê neste hábito um problema para o jovem estudante que era falante em sala de aula.

No ano de 1943, ingressa no Ginásio Pernambucano, Antigo Colégio Estadual de Pernambuco. Lá conheceu Carlos Alberto de Buarque Borges, que o iniciaria na música erudita e na pintura. No ano de 1945, já com 18 anos de idade, Ariano Suassuna com o propósito de se preparar para o vestibular da Faculdade de Direito do Recife, passa a estudar no Colégio Oswaldo Cruz,

⁴¹Euclides da Cunha aparece no cenário dos anos 30 como autor que exalta e pensa a brasilidade, sua obra representaria a força original da terra. “No Estado Novo a obra de Euclides da Cunha é recuperada pela sua dimensão regionalista, que traduziria a preocupação do autor com o destino da nacionalidade”. Cf: VELLOSO, Mônica Pimenta. **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1928. p. 9-10.

⁴²A analisar a função autor, Foucault faz-nos perceber que há autores que são mais do autor de seus textos e suas obras, mas também assume o papel de autor de uma teoria, de uma tradição, de uma disciplina dentro das quais outros livros e outros autores poderão, por sua vez, se colocar. Dentro desta perspectiva, acreditamos que os autores que Ariano Suassuna teve contato nas diversas bibliotecas que pode conhecer operaram como forças construtoras da discursividade dele como autor. Ver: FOUCAULT, Michel. **O que é o autor?** In: Estética: literatura e pintura, música e cinema. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2009. p. 280.

⁴³Nogueira Paranguá foi proprietário rural, médico escritor e político, atuou como governador interino do Piauí no ano de 1890, posteriormente exerceu o mandato de Deputado Federal (1891) e Senador (1899-1996) pelo Estado do Piauí, foi também membro do IHGB. Como político foi autor do Projeto de Lei que autorizava o Executivo a demarcar e explorar as terras do Planalto Central, sendo assim, um dos principais defensores da transferência da capital federal do Rio de Janeiro para o interior do Brasil.

onde inicia amizade com um aluno bem calado e quieto, que por esses motivos era conhecido como “O Sombra”, se tratava de Francisco Brennand⁴⁴, essa amizade que se tornará uma parceria entre um escritor e um pintor é ensaiada já no colégio, num jornal estudantil chamado *Jornal Literário*, lá Francisco Brennand começou a ilustrar os poemas de Ariano que circulava entre os estudantes e professores do Oswaldo Cruz, assim ia se formando o escritor Ariano Suassuna.

O professor Tadeu Rocha, professor de geografia no Colégio Oswaldo Cruz, percebe o talento do jovem para a escrita, e pede um dos seus poemas. Sem que Ariano Suassuna saiba, no dia 7 de outubro de 1945 o poema *Noturno* foi publicado no suplemento literário do *Jornal do Comércio*, e assim começava a nascer o escritor, poeta e dramaturgo, o autor Ariano Suassuna.

Noturno

Têm para mim Chamado de outro mundo
as noites perigosas e queimadas,
quando a Lua aparece mais vermelha.
São turvos sonhos, Mágoas proibidas,
são Ouripéis antigo e fantasmas
que, nesse Mundo vivo e mais ardente
consumam tudo o que desejo Aqui.

Será que mais Alguém os vê e escuta?

Sinto o roçar das asas Amarelas

⁴⁴Francisco Brennand nasceu no dia 11 de junho de 1927, filho de Ricardo Brennand e Olímpia Padilha Nunes Coimbra. Estudou no Rio de Janeiro entre os anos de 1937 a 1938; Já em Recife, concluiu o ginásio em 1942, e começou a trabalhar na Cerâmica São João, no ano de 1945, Ariano Suassuna, então colega de classe, o convida para ilustrar os poemas que ele publica no *Jornal Literário* do Colégio Oswaldo Cruz. Ver: GASPARG, Lúcia. **Francisco Brennand**. Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=445&Itemid=185> Acesso em : 24 de jun. de 2014.

escuto essas Canções encantatórias
quetento, em vão, de mim desapossar.

Diluído na velha Luz da lua
a Quem dirigem seus terríveis cantos?

Pressinto um murmuroso esvoejar:
passaram-me por cima da cabeça
e, como um Halo escuro, te envolveram.
Eis-te no fogo, como um Fruto ardente,
a ventania me agitando em torno
esse cheiro que sai de teus cabelos.

Que vale a natureza sem teus Olhos,
ó Aquela por quem meu sangue pulsa?

Da terra sai um cheiro bom de vida
e nossos pés a Ela estão ligados.
Deixa que teu cabelo, solto ao vento,
Abrase fundamentalmente as minhas mãos...

Mas, não: a luz Escura inda te envolve,
o vento encrespa as Águas dos dois rios
e continua a ronda, o Som do fogo.

Ó meu amor, por que te ligo à Morte?⁴⁵

O noturno é um poema em versos decassílabos sem rima, introspectivo, já anunciado em alguns momentos o estilo emblemático que irá marcar sua poesia futura. Outro tema presente notado no poema é a

⁴⁵O texto original do poema Noturno foi publicado no dia 7 de outubro de 1945, no Suplemento Cultural do Jornal do Comércio, levado pelo professor de geografia do Colégio Oswaldo Cruz, Professor Tadeu Rocha, e entregue ao editor do Suplemento de Cultura do Jornal, Esmaragdo Marroquim. Esta versão, de 1950, apresenta modificações em relação ao poema publicado em 1945. Cf: VITOR, Adriana. LINS, Juliana. **Ariano Suassuna: perfil biográfico**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2007. p. 50.

proximidade entre o êxtase e a morte, elemento presente também em textos futuros do autor. Carlos Newton Júnior caracteriza os poemas de Ariano como herméticos, por requerer do leitor uma familiaridade com o universo literário do autor.⁴⁶

1.2. O encontro com um cavaleiro da segunda decadência

No ano de 1946, Ariano Suassuna inicia seus estudos na Faculdade de Direito⁴⁷, as relações e os horizontes literários do jovem escritor iriam se ampliar. Neste ano ele conhece Hermilo Borba Filho, esse contato que mantém com o dramaturgo e crítico teatral será fundamental para sua introdução a novas leituras e novos olhares sobre as artes, especialmente o teatro e a literatura.

Hermilo Borba Filho, que aqui escolhemos chamar de Cavaleiro da Segunda Decadência, em razão dos seus romances autobiográficos sob os títulos: *Margens das lembranças* (1966), *A porteira do mundo* (1967), *O cavalo da noite* (1968) e *Deus no pasto* (1967)⁴⁸ atuou como pedra angular na trajetória de Ariano Suassuna em direção a tornar-se autor, as leituras e os desdobramentos dado após esse contato dará novas direções a vida de Ariano Suassuna na literatura. Mas para compreendermos essa relação acha-se

⁴⁶ NEWTON Jr. Carlos. **O pasto iluminado ou A sagração do poeta brasileiro desconhecido**. In: Instituto Moreira Salles. Caderno de literatura; nº 10, São Paulo: IMS, 2000. p. 130. Ver também: TAVARES, Bráulio. **ABC de Ariano Suassuna**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007. p. 43-48.

⁴⁷Neste momento não existia a Universidade Federal de Pernambuco, visto que ela só passa a existir por meio do Decreto Lei nº 9 388, de 20 de julho de 1946. Os cursos superiores que existiam nesta época em Recife eram os da Faculdade de Direito, de Medicina, e da Escola de Engenharia, além da Faculdade de Filosofia do Recife que funciona como a atual FAFIRE.

⁴⁸Escolhemos assim chamar Hermilo Borba Filho, por se tratar do romance autobiográfico escrito por ele, na década de 70, neste texto Hermilo Borba Filho se utiliza da arte narrativa que dispunha para recontar sua vida e purgar seus pecados e fracassos passados, o mesmo romance nos dá pistas para compreender a biografia do autor, os acontecimentos da época, a sua construção como crítica teatral, jornalista e autor. Ver: SILVA, Josimere Maria da. **Escrita de si, memória e testemunho em Margens das lembranças, de Hermilo Borba Filho**. 2013. 118 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Paraíba, 2013.

necessário construirmos um breve histórico deste cavaleiro de Segunda Decadência⁴⁹.

Hermilo Borba Filho nasceu em 8 de julho de 1917 na Zona da Mata Sul de Pernambuco, no Engenho Verde, localizado na cidade de Palmares. Filho temporão de senhores de engenho empobrecido (Hermilo Borba Carvalho e Irinéa Portela de Carvalho), seus pais não tinham mais a glória que repousava sobre os antigos senhores de engenho na região, os ecos da glória passada ainda se podia ouvir nas narrativas dos seus pais e familiares⁵⁰. Palmares, sua terra natal é lembrada por ele com traços de saudade e nostalgia, ele via apenas as ruínas de uma glória que se passou, não mais avistava Palmares que enchia suas memórias:

Palmares é a origem e isso marca. Não mais a Palmares de agora, claro, desfigurada, irreconhecível, sem caráter; mas a Palmares que nem eu mesmo cheguei a conhecer, aquela referida por pais e tios velhos, onde o açúcar comandava as ações, os atos e fatos, a cidade comandando os engenhos da redondeza, num dos quais nasci para a vida, na boca o gosto de mal e do capim-gordura, que ruminante sou.⁵¹

Na juventude Hermilo Borba Filho teve como companhia mulheres, prostitutas, cachaças e muito jogo de azar, isso lhe permitiu diversos aprendizados sobre libertinagem e as safadezas que um jovem poderia conhecer, palavrões estavam sempre em sua boca (como também em sua

⁴⁹Dois textos serão fundamentais para montarmos de forma um breve histórico de vida de Hermilo Borba Filho até o momento de encontro com Ariano Suassuna, o primeiro texto de caráter autobiográfico, o Romance que compõe a primeira parte da Tetralogia Um Cavaleiro de Segunda Decadência, Margens da Lembrança, texto que ele usa de elementos ficcionais para montar a trama histórica de suas memórias; e o texto de Ricardo Almeida e Ivan Mauricio que trata da vida e obra do autor. Ver: BORBA FILHO, Hermilo. **Margem das lembranças. Um cavaleiro da Segunda Decadência**. 2 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993. Ver também: CIRANO, Marcos. **Hermilo Vivo: Vida e obra de Hermilo Borba Filho**. Recife: Editora Comunicarte, 1981.

⁵⁰ Ver: TEIXEIRA, Flávio Weinstein. **O movimento e a linha: presença do Teatro do Estudante e d'O Gráfico Amador no Recife (1946-1964)**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007. p. 152.

⁵¹CIRANO, Marcos. **Depoimento**. In: Hermilo Vivo: Vida e Obra de Hermilo Borba Filho. Recife: Ed. Comunicarte, 1981. p. 43.

literatura). Pelos fins da década de 20, Hermilo Borba Filho adolescente e descobrindo sua sexualidade, junto com as descobertas sexuais conhece o mundo dos livros no Clube Literário de Palmares, mas suas leituras não se desapegavam de suas práticas libertinas, as leituras de Paul de Kock exacerbavam sua imaginação erótica, levando a ler e se masturbar até o amanhecer.⁵²Sua mãe também contribuiu para a introdução no universo das leituras: “Tanto quanto dele [Hermilo Borba Carvalho], me lembro dela [Irinéa Portela de Carvalho]: dos folhetins que lhe chegavam todas as semanas – Escrich, Montepin, Sue – e que me fizeram entrar pelos livros adentro.”⁵³

Sua introdução ao mundo do teatro foi de responsabilidade do professor Miguel Jasseli. Iniciando no teatro ainda na cidade de Palmares no ano de 1932, começou como ponto e só depois passando a ter a sua estreia no ano de 1935, com a peça Felicidade. Assim a iniciação ao teatro por Hermilo Borba Filho foi de maneira dionisíaca, sem muito conhecimento teórico sobre a arte, teve a chance de conhecer na prática, nas coxias, nas conversas que participava e ouvia. O mundo do teatro que se apresentava para Hermilo Borba Filho com apenas 18 anos daria novos rumos aquele jovem sem muita perspectiva de vida, suas diversões que antes se resumiam aos prazeres com as prostitutas do Alto do Lenhador, ganhava novos sentidos, o teatro faria conhecer novos prazeres.⁵⁴

Saindo deste universo mágico que foi a cidade de Palmares para Hermilo Borba Filho, local onde teve seus primeiros contatos com o mundo que já podia ser visto nos horizontes do futuro, migra para Recife no ano de 1936, a princípio por razões de estudo. Estudante e desempregado na cidade de

⁵²Ibidem, p. 45-46.

⁵³ Cf: BORBA FILHO, Hermilo. **Margem das lembranças. Um cavalheiro da Segunda Decadência**. 2 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.p.17.

⁵⁴Ver: LIMA, Sônia Maria van Dijck. **Hermilo Borba Filho: fisionomia e espírito de uma literatura**. São Paulo: Atual, 1986. p. 3.

Recife, por meio do professor Miguel Jasseli, Hermilo Borba Filho é apresentado a Samuel Campelo e entra para o grupo teatral Gente Nossa.⁵⁵

Samuel Campelo, líder e fundador do grupo teatral Gente Nossa fora um dos responsáveis pela introdução teórica de Hermilo Borba Filho ao mundo do Teatro, o próprio grupo Gente Nossa era uma escola que mesclava a teoria e a prática do teatro. Professores como o ator Manuel Matos, Adolfo Sampaio e Carlos Torres podiam repassar em sua prática e em seu conhecimento teórico do teatro belas aulas para os atores amadores que surgiam em Recife.⁵⁶ Também pode ser notado nas palavras de Valdemar de Oliveira o caráter de escola teatral que tinha o grupo Gente Nossa:

O Grupo Gente Nossa foi uma escola, para mim, escola onde aprendi não apenas a teoria, mas, a prática, isto é, onde aquela encontrava, na realização de modestos ou de grandiosos espetáculos, sua mais fecunda aplicação. Era escola de arte dramática e era escola de aplicação.⁵⁷

Não podemos negar nem tão pouco omitir as relações políticas que o Grupo Gente Nossa mantinha em Recife. Samuel Campelo fora escolhido pelo Governador Carlos de Lima Cavalcante (1935-1937), que mantinha uma relação amistosa com o presidente Getúlio Vargas, para a direção do Teatro Santa Isabel, palco de muitas apresentações do grupo Gente Nossa.

Diferente de outras agremiações artísticas, o Grupo Gente Nossa não assume a função política de porta-voz do governo, mas se mantém como uma torre de marfim ignorando as conjunturas políticas e acontecimentos a sua volta.⁵⁸ É neste espaço que Hermilo inicia seu aprendizado teórico sobre o Teatro.

⁵⁵Ver: Ibidem. p. 4.

⁵⁶Cf: OLIVEIRA, Valdemar de. **Mundo submerso**. 3ª Ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1985. p. 128-130.

⁵⁷Cf: Ibidem, p. 129.

⁵⁸Tornou-se comum as agremiações de intelectuais no período do Estado Novo (1937-1945) assumir uma representação política, assumia assim a função de consciência nacional, assim,

O início dos anos 1940 reservava boas notícias para o jovem Palmarense e aprendiz no teatro. Com a morte de Samuel Campelo e a transição da direção do Gente Nossa e a administração do Teatro Isabel para as mãos de Valdemar de Oliveira, Hermilo conquistaria seu espaço no tablado dos teatros Recifenses.

No ano de 1941 inicia outra atividade intelectual, mas sempre vinculada as artes teatrais, é neste ano que ingressa no jornalismo, colaborando com os jornais Folha da Manhã, Jornal Pequeno, Diário da Noite, Diário de Pernambuco, Jornal do Comércio e Jornal da Cidade, escrevendo críticas teatrais e crônicas. Seus textos também passam a ser publicados em revistas de grande circulação na cidade do Recife, como a Estudante, da Faculdade de Direito. Em 1943, participa da criação do teatro Operário do Recife.⁵⁹

Os anos de 1940 é responsável por consagrá-lo como figura intelectual recifense no âmbito do teatro e da crítica, neste momento o simples ponta que auxiliava e participava como amador nos palcos do Cine Apolo em Palmares, em Recife se consagra como escritor, tradutor, ator, diretor e crítico teatral.

Com o fim do Estado Novo no Brasil, no ano de 1945, o cenário das artes pode retirar um fardo de suas costas, não havia mais o controle opressor do Estado pelo dispositivo do DIP e o Tribunal de Segurança Nacional⁶⁰, o

os intelectuais neste período buscavam traduzir as mudanças ocorridas no plano político em suas ações. Ver: VELLOSO, Mônica Pimenta. **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo**. Rio de Janeiro: centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.

⁵⁹Ver: LIMA, Sônia Maria van Dijck. **Hermilo Borba Filho: fisionomia e espírito de uma literatura**. São Paulo: Atual, 1986. p. 4-5.

⁶⁰O DIP e o Tribunal de Segurança Nacional eram dois dispositivos do governo no Estado Novo responsáveis por disciplinar a publicação, divulgação, o teatro, o cinema, turismo e imprensa. Essas instituições estavam incumbidas de coordenar e orientar a propaganda interna e externa, tinham o direito de censurar o teatro, cinema, funções esportivas e recreativas. Ver: VELLOSO, Mônica Pimenta. **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo**. Rio de Janeiro: centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987. p. 20.

teatro podia agora vislumbrar temas e discursos dos mais diversos, incluindo a relação arte e política.

Assim, os anos que seguem após o fim do Estado Novo, as artes procuram assumir uma função utilitária, não se podia mais estar aprisionada nas torres de marfim. A ampliação do leque de leituras e o novo ambiente político que o Brasil vislumbrava possibilitaria a criação de novas propostas do novo teatro em Pernambuco.

1.3. O TEP e a construção de Ariano Suassuna como autor

Os artistas pós-Estado Novo carregam sobre suas costas a responsabilidade de tornar sua arte algo popular, de dar uma função além da arte pela arte⁶¹, por isso, os jovens da Faculdade de Direito do Recife procuram em Hermilo Borba Filho esse personagem que nortearia essa caminhada, um teórico, um artista, um diretor, um crítico que poderia e estaria sensível as demandas daquele tempo, que conseguiria construir um teatro do povo e para o povo, e que abordassem o povo com suas dores e dramas.

[...] quero fazer teatro como os clássicos faziam e não se faz mais hoje: teatro feito com gente, para gente, com história de gente, que tenham princípio, meio e fim. Um teatro que tenha coragem de juntar personagens diferentes, investindo contra um falso entendimento da unidade de estilo.⁶²

Para que possamos entender a criação do Teatro de Estudante de Pernambuco pelos estudantes da Faculdade de Direito de Recife (inclusive com a participação direta de Ariano Suassuna e sua construção como autor), e

⁶¹Os anos de 40 e 50 reinauguram uma proposta de revisão nas artes, o artista de volta ao povo para questionar sua realidade, os intelectuais procuram ocupar assim uma função de pedagogo social, de técnico, se despondo da aura de artista e aproximando-se do povo, propõe assim uma arte que reflita os dramas sociais. Ver: NAVES, Santuza Cambraia. **Os novos experimentos culturais nos anos de 1940/50: proposta de democratização das artes no Brasil**. In: FERREIRA, Jorge. DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. (Org). O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

⁶²Cf: SUASSUNA, Ariano. **Teatro, região e tradição**. In: Almanaque Armorial. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. p. 47.

consequente, o início das atividades de Ariano Suassuna como autor, é necessário perceber o momento que vivia as artes cênicas no Recife na década de 40. A década de 40 é frutífera no que tange a artes teatrais em Pernambuco, há vários investimentos por parte do governo de Agamenon Magalhães em grupos teatrais amadores como é o caso do Teatro Amador de Pernambuco.⁶³

No Recife, mesmo antes da efervescência do teatro produzida sobre a iniciativa de Samuel Campelo nos anos 30, já se podia ouvir falar de grupos e agremiações de teatros amadores nos bairros de Recife, todos os empreendimentos eram amadores e em sua maioria era formado por familiares e grupos de bairros, sendo criados no próprio círculo familiar⁶⁴. Fora deste espaço amador do teatro de bairros, existia também grupos teatrais profissionais que se apresentavam no Teatro Santa Isabel, em sua maioria agremiações profissionais vindas do sul do país. Em suas memórias, Valdemar de Oliveira recorda dos momentos de sua juventude (década de 1910 e 1920 do século passado), quando o teatro ocupava o centro das diversões da nova burguesia Recifense:

Essa efervescência teatral da década de 20, não se descreve facilmente. Os jovens de hoje não podem sequer imaginá-la, numa época em que as vitrolas apenas começavam e o rádio timidamente espiava. Não têm noção da ansiedade com que as estreias eram aguardadas, as assinaturas cobertas semanas antes. Enorme, a expectativa em conhecer o tenor, na pedra de toque da entrada do Conde Danilo ou soprano, na Frou-Frou,

⁶³Tanto Samuel Campelo quanto Valdemar de Oliveira obtiveram apoio do Estado para a fomentação de suas peças teatrais e operetas, com o apoio da classe governante e das elites burguesas do Recife na década de 40, tornou-se possível a efervescência teatral em Recife. Cf: DIMITROV, Eduardo. **O Brasil dos espertos: Uma análise da construção social de Ariano Suassuna como criador e criatura**. 2006. 200 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. p. 65-66.

⁶⁴Cf: TEIXEIRA, Flávio Weinstein. **O movimento e a linha: presença do Teatro do Estudante e d'O Gráfico Amador no Recife (1946-1964)**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007. p. 102.

quando não era a prova de fogo da Valsa dos beijos do Conde de Luxemburgo.⁶⁵

Claramente notamos o espaço da época dos anos 20 em Recife, Valdemar apresenta como um espaço ainda dominado por práticas não tecnológicas, o rádio e a vitrola são ainda equipamentos de pouco acesso, restava para a nova burguesia do Recife nos anos 20 se divertir nos teatros, o principal era o Teatro Santa Isabel, palco de grandes encenações, e de grandes companhias.

Após os anos 30, surge uma proposta de renovação das artes teatrais no Recife, que fica sobre a iniciativa de delegado de polícia do 1º Distrito, Dr. Samuel Campelo, ele abandonando seu posto de delegado de polícia, é nomeado diretor do Teatro Santa Isabel e pouco tempo depois organiza o grupo Gente Nossa. Esse grupo organizado pelo Dr. Samuel Campelo operou como uma verdadeira escola das artes teatrais, em especial, para dois nomes que viriam a dar continuidade ao teatro de Recife nos anos 40, foram eles: Valdemar de Oliveira e Hermilo Borba Filho.

Após a morte do Dr. Samuel Campelo (10 de janeiro de 1939), Valdemar de Oliveira foi nomeado por indicação do interventor Agamenon Magalhães para que assumisse a direção do Teatro Santa Isabel. Segundo carta enviada por Novais Filho (então Prefeito de Recife) a Valdemar de Oliveira, seria da vontade do interventor (Agamenon Magalhães) que ele assumisse a direção do Teatro Santa Isabel. Essa carta-convite que Valdemar de Oliveira recebeu das mãos do prefeito Novais Filho revela os laços e o local social que Valdemar Oliveira se encontrava. A direção do Teatro Santa Isabel ficaria nas mãos de Valdemar de Oliveira até os anos de 1950.

Numa tentativa de romper com a prática teatral de comédia de boulevard, Valdemar de Oliveira decide pôr em prática sua principal ideia de

⁶⁵Cf: OLIVEIRA, Valdemar de. **Mundo submerso**. 3ª Ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1985. p. 123.

renovação no teatro, e assim surgia o TAP (Teatro de Amadores de Pernambuco).

O TAP foi criado no ano de 1941, atendendo o convite do médico Otávio de Freitas, que pediu a Valdemar de Oliveira que realizasse uma noite de arte no prédio da Sociedade de Medicina do Recife, sendo assim, Valdemar iniciaria as atividades do TAP no dia 4 de abril de 1941 encenado “Knock” ou “O triunfo da medicina”. O grupo de atores era formado exclusivamente por amadores. A pedido do próprio Valdemar de Oliveira, a peça teria que ser encenada por médicos e senhoras de médicos. Assim nasceu o TAP no Recife. No período entre o surgimento (1941) até os anos de 1974 passaram nos seus palcos: Coelho de Almeida, José Cavalcante Borges, Filgueira Filho, Agenor Bonfim, Jacy Bomfim, Leduar de Assis Rocha, Pinheiro Dias, Albérico Glasner, Antonio Brito, Hermilo Borba Filho. Com o sucesso do TAP alguns ensaiadores reconhecidos contribuíram para o sucesso dele, nomes como: Turkow, Adacto Filho, Ziembinsky, Jorge Kossowsky, Willy Keller, Flaminio Bollini Cerri, Graça Melo e Bibi Ferreira. Também neste trajeto o TAP encenou peças como: “Konock” ou “O Triunfo da Medicina”, de Jules Romain; “A dama da madrugada”, de Casona; “A Casa de Bernarda Alda”, Lorca; “Está lá fora um inspetor”, de Priestley; “Um sábado, em 30”, de Luiz Marinho; e “Inês de Castro”, de Casona.⁶⁶

O TAP por sua vez, dá continuidade em alguns pontos à política do Grupo Gente Nossa. Com veleidades aristocráticas, a burguesia Recifense o mantinha. Essa empreitada artística amadora era patrocinada por intermédio de doações vindas de médicos e profissionais liberais, ou seja, a burguesia Recifense patrocinava o TAP e por sua vez o TAP se dedicava a afagar o ego desta burguesia. Era um teatro feito pela burguesia e para a burguesia. Weinstein confirmando isso em sua pesquisa afirma:

⁶⁶Cf: OLIVEIRA, Valdemar de. **Mundo submerso**. 3ª Ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1985. p. 140-141.

Em primeiro lugar, tratava-se de um conjunto que, com grande desenvoltura, e mesmo uma certa soberba, procurava exibir um colorido aristocrático, em que a posição social de seus membros era uma qualidade levada na mais alta consideração. Nos programas de seus espetáculos, ao menos até 1944, os artistas amadores eram sempre identificados a partir de sumárias informações biográficas em que títulos e profissões sobrepunham-se a quaisquer anteriores experiências artísticas.⁶⁷

Hermilo Borba Filho também participou do TAP, sua função de início era o de tradutor de peças de teatro, auxiliando Valdemar de Oliveira na formação de algumas peças, seus conhecimentos sobre o teatro moderno foi uma grande contribuição para o TAP. Mas logo as divergências entre Valdemar de Oliveira e Hermilo Borba Filho ficariam nítidas. Hermilo Borba Filho sob influência das leituras que fazia de Frederico Garcia Lorca e alguns textos de Bertolt Brecht começava a vislumbrar um novo teatro, uma nova forma de fazer teatro em Recife. Assim, Hermilo Borba Filho começava a discordar da prática teatral do TAP que se resumia a apresentar peças para a burguesia recifense, isolando a arte para uma elite burguesa. Desta forma, e contra os ideais de Hermilo Borba Filho, o TAP assumia a função de lazer para a burguesia recifense. Ele procura proporcionar uma vida cultural mais rica e mais sofisticada, seu público é formado por sujeitos polidamente bem-vestido, com um relativo conhecimento para discernir e avaliar atuações e textos, era um público com a capacidade de avaliar e comparar peças, assim o TAP tornava-se um reduto da burguesia Recifense e se isolava a ela.⁶⁸ Isso contrariava as

⁶⁷Cf: TEIXEIRA, Flávio Weinstein. **O movimento e a linha: presença do Teatro do Estudante e d'O Gráfico Amador no Recife (1946-1964)**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007. p. 103.

⁶⁸Mariângela Alves de Lima caracteriza o teatro burguês brasileiro como despreocupado com a realidade social, para ela, a burguesia brasileira que ia ao teatro não estava preocupada com problemas sociais, apenas queria ver apresentações e se deliciar no que acreditava ser a cultura de elite. Ver: LIMA, Mariângela Alves de. **Eu não sou índio**. In: ARRABAL, José, LIMA, Mariângela Alves de. **Teatro: O seu demônio é beato—O nacional e o popular na cultura Brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. p. 98-118.

principais expectativas das artes teatrais na pensada por Hermilo Borba Filho na época.

O teatro pós-Estado Novo tinha outras aspirações, não mais um teatro simplesmente feito para a burguesia, mas, um teatro democrático, que se aproximasse do povo. A apresentação destas propostas de democratização das artes teatrais pode ser vista na pauta do 1º Congresso Brasileiro de Teatro (1951):

Realizemos o teatro da democracia, o teatro popular que vai constituir o pão espiritual do nosso trabalhador pouco instruído ou quiçá analfabeto, que não pode cultivar a leitura, não compreende a música elevada, não reconhece o valor artístico dos verdadeiros quadros e esculturas... mas compreende e gosta do teatro porque ele é a representação da vida; e o ignorante sente que existe, palpita e vibra antes as representações emocionais da vida que ele vive.⁶⁹

Vivendo essa euforia democrática que tomava conta das artes teatrais no Brasil pós Estado Novo, um grupo de estudantes da Faculdade de Direito de Recife sob a influência de Pascoal Carlos Magno, se propõe a rever as práticas teatrais em Recife, dando início a criação de um teatro de estudante⁷⁰. Segundo a tese de Feijó Bittencourt o Teatro de Estudante teria a função de pedagogo do povo, possibilitando que o discurso cultural e algumas vezes político-cultural chegasse mais legível e compreensível para analfabetos, operários e donas de casa, mas no que tange o discurso político, as peças do Teatro de Estudante de Pernambuco estavam buscando mais a educação

⁶⁹RIBEIRO, Maria Rosa Moreira. Apud ARRABAL, José, LIMA, Mariângela Alves de. **Teatro: O seu demônio é beato—O nacional e o popular na cultura Brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. p. 39.

⁷⁰ O Teatro de Estudante do Brasil (TEB), tinha como objetivo apresentar peças pelo Brasil encenada e organizada por estudantes. É bem verdade que ele não era formado exclusivamente por estudantes, seu elenco era formado por diversos autores reconhecidos na época como: Cacilda Becker e Sergio Cardoso; sem contar a presença de diretores reconhecidos como Esther Leão, Sadi Cabral, José Jansen e Hoffmann Harnisch. Passando por uma séria crise financeira pós Estado Novo o TEB ameaçou parar, mas por meio de políticos que clamaram pela ajuda pública ao TEB ele conseguiu sobreviver até 1952

cultural, o objetivo era levar ao povo um laser mais refinado, democratizando o que antes só era possível para a burguesia Recifense.⁷¹

Ingressos na Faculdade de Direito de Recife no ano de 1946, Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna, Gastão de Holanda, Lula Cardoso Ayres e outros, dão início a uma proposta arrojada, a criação do Teatro de Estudante de Pernambuco, o TEP. Logo Hermilo Borba Filho seria a grande referência para aquele grupo, na época já casado, estabilizado financeiramente, com uma diferença de 10 anos comparado aos outros alunos, sua experiência obtida com outras agremiações teatrais e por ser uma figura respeitada em Recife quando o tema era teatro. Assim a casa de Hermilo Borba Filho seria o reduto de reuniões e estudo sobre o teatro. Foi na biblioteca de Hermilo Borba Filho que Ariano Suassuna pode conhecer o teatro em sua teoria, com leituras de grandes nomes e referências das artes teatrais da época.

Percebendo a função de liderança que Hermilo Borba Filho exerce frente ao TEP sobre os demais estudantes de Direito, em especial em Ariano Suassuna, assim Idelette Mozart se refere a criação do TEP e a essa influência de Hermilo Borba Filho sobre os demais componentes:

Quando Ariano entra, em 1946, na Faculdade de Direito do Recife – “para oferecer à mãe um título de doutor que a console de ter um filho escritor” -, passa a conhecer um grupo de jovens poetas, atores, escritores e pintores que, sob a influência de Hermilo Borba Filho, dez anos mais velho, se propõe a pensar e a trabalhar conjuntamente para criar uma arte dramática nacional, que reflita as ideias, problemas e interesse do povo.⁷²

⁷¹Ver: BITTENCOURT, Feijó. Apud ARRABAL, José, LIMA, Mariângela Alves de. **Teatro: O seu demônio é beato– O nacional e o popular na cultura Brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. p. 39.

⁷²Cf: SANTOS, Idellette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano e o movimento Armorial**. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009. p. 38.

Nessas rodas de discussões e lapidações por meio de leituras que norteassem o comportamento do TEP, acha-se na biblioteca de Hermilo Borba Filho uma referência que seria vital e norteadora dos trabalhos daqueles jovens sonhadores que pensavam em criar um teatro do povo e para o povo; Garcia Lorca salta da biblioteca para as mãos dos jovens leitores, dentre os jovens que leu e se contaminou com o teatro popular de Garcia Lorca estava Ariano Suassuna, que vê uma referência para sua criação de sertão nordestino sofrido e lendário.

Garcia Lorca seria o referente de poeta e teatrólogo popular, em sua coluna no Jornal Folha da Manhã, Hermilo Borba Filho apresenta Garcia Lorca numa série de cinco textos publicada no mês de agosto do ano de 1948, em sua coluna, ele busca apresentar Lorca como poeta popular, a fim de legitimar a função que o TEP já exercia na época, contrariando a proposta de teatro de Valdemar de Oliveira. Um dos primeiros pontos marcados por Hermilo Borba Filho seria o poder que a arte tem de lutar pelos populares e classes mais sofridas. Sua fala reflete, como já afirmamos anteriormente, o discurso que a arte assume neste momento, o encenador assumiria a função de prestação de serviço ao povo, estava disposto a defender os interesses do país e da região, e assim, buscar inserir os marginalizados na cidadania por meio das artes. Mas que interesses seriam esses? Seria de trazer para os populares aquilo que para eles um dia fora negado, o direito a artes, a cultura e a cidadania, apresentando a cultura local, identificando os problemas regionais e os dramas do povo.⁷³Está prática, ou mesmo, este discurso cultural assumido pelo TEP, expõe o espírito da época, os desdobramentos políticos e sociais que se passava no Brasil pós-Estado Novo.⁷⁴

⁷³Ver: ARRABAL, José. **CPC da UNE**. In: ARRABAL, José, LIMA, Mariângela Alves de. **Teatro: O seu demônio é beato—O nacional e o popular na cultura Brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. p. 119.

⁷⁴O Brasil pós-Estado Novo vive uma nova fase do populismo inaugurado com o Movimento de 30 por Getúlio Vargas, inflamados por este momento a proposta do TEP entra em consonância com as demandas de sua época, mais precisamente com o evento do populismo. Ângela de Castro Gomes define o populismo sob três viés: (1) O populismo foi uma política de massa, ele seria um fenômeno vinculado à proletarianização dos trabalhadores, indicando que os

Para que o TEP assumisse essa função missionária junto ao povo marginalizado, eles deveriam seguir o exemplo de Lorca.

[...] escritores que lutam pelo povo, que se misturam as classes sofredoras, que sentem na carne o drama dos pequenos e que lutam pela liberdade da pobre condição humana com as armas enormes da arte e da poesia.⁷⁵

A conferência de Hermilo Borba Filho, na Faculdade de Direito do Recife, no ano de 1945 apresenta claramente a proposta que trazia o TEP para a arte teatral no Recife:

O que o Teatro do Estudante presente realizar é a redemocratização da arte cênica brasileira, partindo do princípio de que, sendo o teatro uma arte do povo, deve aproximar-se mais dos habitantes dos subúrbios, da população que não pode pagar uma entrada cara nas casas de espetáculos e que é apática por natureza, de onde se deduz que os proveitos em benefícios da arte dramática serão maiores levando-se o teatro ao povo em vez de trazer o povo ao teatro.⁷⁶

Assim, o TEP ocupava a função de educador artístico das camadas periféricas do Recife. Segundo a pesquisa de Weinstein Teixeira, o “TEP julgava-se imbuído da missão de promover a educação artística de seu

trabalhadores não tinham consciência política; (2) O populismo seria um indicativo de uma classe dirigente que tinha perdido sua representatividade, em crise e sem condições de dirigir seguramente o Estado, as classes políticas buscavam o apoio das massas emergentes; (3) O populismo faz surgir a imagem de líder carismático, que tem a habilidade de mobilizar as massas. Ver: GOMES, Ângela de Castro. **O populismo e as ciências sociais no Brasil: notas sobre a trajetória de um conceito**. Revista Tempo, Rio de Janeiro, vol. 1, nº. 2, 1996, p. 31-58.

⁷⁵Cf: BORBA FILHO, Hermilo. **Lorca: tentativa de compreensão (I parte)**. Folha da Manhã, Recife, p. 1,8, 01 de agos. 1948.

⁷⁶ Cf: BORBA FILHO, Hermilo. **Manifesto de fundação do Teatro do Estudante de Pernambuco**. In: CIRANO, Marcos. Hermilo Vivo: Vida e Obra de Hermilo Borba Filho. Recife: Ed. Comunicarte, 1981. p. 67.

público”⁷⁷. Mas uma vez, se reportando em Garcia Lorca, Hermilo Borba Filho vê no teatro despreocupado com a política social uma arte vazia de significado, e exalta o teatro que toma a função de educador das massas, que se torna o educador e pedagogo do povo, que utiliza-se de linguagens fáceis para que o povo se identifique com as peças encenada em palcos populares, e veja nelas um significado e uma relação com seus cotidianos.

O teatro é um dos mais expressivos e úteis instrumentos para a edificação de um país, o barômetro que marca a sua grandeza e o seu declínio. E, ainda: o teatro é uma escola de pranto e de riso e uma tribuna livre onde os homens podem pôr em evidências morais equivocadas, explicando com exemplos vivos normas eternas do coração e do sentimento humano. Um povo que não ajuda e não fomenta o seu teatro, se não está morto está moribundo; com o teatro que não recolhe o latido social, o latido histórico, o drama de sua gente e a cor genuína da sua paisagem e do seu espírito, com riso ou com lágrimas, não tem direito a chamar-se teatro porém, sala de jogo ou lugar para fazer essa horrível coisa que se chama matar o tempo.⁷⁸

Neste trecho, escrito por Hermilo Borba Filho, em sua coluna na Folha da Manhã, deixa evidenciar sua postura crítica ao TAP, se os jovens do TEP queriam aproximar a periferia recifense do Teatro, a fim de despertar o gosto pela arte, o TAP se fechava a burguesia, seu reduto era o Teatro Santa Isabel, local inacessível para as camadas pobres da época. Por isso, Hermilo Borba Filho caracteriza o TAP como um salão de jogos, um simples lugar de perder tempo, pois, para ele, não havia nada que se pudesse aprender numa noite de espetáculo no Teatro Santa Isabel com peças organizadas pelo TAP e por seu mentor, Valdemar de Oliveira.

⁷⁷Cf: TEIXEIRA, Flávio Weinstein. **O movimento e a linha: presença do Teatro do Estudante e d'O Gráfico Amador no Recife (1946-1964)**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007. p. 112.

⁷⁸Cf: BORBA FILHO, Hermilo. **Lorca: tentativa de compreensão (V parte)**. Folha da Manhã, Recife, p. 6,8, 29 de Agosto de 1948.

Valdemar de Oliveira respondendo às críticas de Hermilo Borba Filho, critica claramente a política do TEP, chegando a afirmar que o TAP não tinha vínculos políticos e nem usava seus espetáculos como palanques políticos.

Não empanturrar o público de tragédias, mas, diversificar a produção de modo a alternar emoções de diversas natureza, fazendo teatro com seriedade, mesmo ao abordar a peça cômica, o drama exigindo as mesmas atenções da farsa e jamais nos tornando veículos de ideologias ou palanques de comícios eleitorais. Como o quê, fomos conseguindo notável versatilidade das diferentes figuras do elenco, e que hoje aborda peças de qualquer gênero teatral.⁷⁹

Apesar de todas essas rivalidades travadas pelo TEP e TAP, que na verdade seriam rivalidades entre Hermilo Borba Filho e Valdemar de Oliveira, não atrapalha o sucesso que o TEP viria alcançar. Aplaudido de pé por alguns críticos da época, entre eles Luiz Torres, que tinha uma coluna chamada Arte do povo, na Folha da Manhã, assim ele caracterizar o TEP:

O Teatro do Estudante de Pernambuco é uma organização bem conhecida e bem amiga do povo de Recife, principalmente da gente pobre do arrabalde da capital [...]. Tem ele um programa que chega a causar inveja a muitas companhias teatrais, cujo objetivo é angariar fundos para os seus próprios diretores, cobrando do povo bilhetes a preços escandalosos para explorar o povo, abusando da ignorância de grande parte desse mesmo povo.⁸⁰

Os meninos de Hermilo Borba Filho, como assim chama Luiz Torres em seu artigo publicado em julho de 1948 os componentes do TEP, estariam revolucionando a forma de fazer teatro em Recife, segundo ele, para as

⁷⁹Cf: OLIVEIRA, Valdemar de. **Mundo submerso**. 3ª Ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1985. p. 142-143.

⁸⁰Cf: TORRES, Luiz. **Os estudantes e seu teatro**. Folha da Manhã, Recife, p. 1, 3, 18 de julho de 1948.

apresentações do TEP iam todas as classes sociais, desde doutores, tecelões, pedreiros, gente rica e gente pobre. As apresentações do TEP despertavam nos populares um novo gosto de ver, sua identificação com o povo facilitava a compreensão de suas mensagens, e assim ia se conhecendo o potencial dos jovens alunos da Faculdade de Direito de Recife. Era esse um dos ideais do TEP, revolucionar as artes cênicas.

O Teatro do Estudante terá uma função revolucionária, lutando contra a mercantilização e o aburguesamento da arte, fazendo com que o povo assista as representações sem a impressão de estar diante de uma cópia ou de uma caricatura da vida, procurará abolir, sempre que for possível, os cenários pintados com as mesmas cores já usadas milhares de vezes, já gastas, que dão às montagens esse caráter convencional de coisa morta.⁸¹

A fim de aproximar mais ainda os espetáculos do TEP com a cultura chamada popular, seu diretor, Hermilo Borba Filho lança, em dezembro de 1947, um concurso de peças de teatro, que objetiva por despertar o interesse de novos dramaturgos regionais, onde a principal referência de criação e inspiração seja os dramas de sua terra. Neste momento, desperta em Ariano Suassuna o desejo de iniciar uma trajetória de textos que teriam no sertão nordestino seu principal referente. Apesar de fazer parte do TEP, Ariano não era ainda, neste momento, um autor de espetáculos populares, o que lhe aproximava da função autor era apenas alguns poemas que circulavam na imprensa local, o concurso do TEP teria sido o meio que tornaria Ariano Suassuna um autor.

O teatro do estudante em cumprimento ao seu programa de melhorar e difundir o gosto do povo pelo teatro lançou no ano passado, como é do conhecimento de todos, em concurso de

⁸¹ Cf: BORBA FILHO, Hermilo. **Manifesto de fundação do Teatro do Estudante de Pernambuco**. In: CIRANO, Marcos. Hermilo Vivo: Vida e Obra de Hermilo Borba Filho. Recife: Ed. Comunicarte, 1981. p. 76.

peças teatrais, com o intuito de proporcionar uma oportunidade para aparecer os teatrólogos, estudantes do Brasil.

Foi recomendado então, nas regras do concurso, que os autores pensassem alto e livremente encarando os problemas, lendas e necessidades do povo sem medo ou vergonha deles. A comissão julgadora foi o escritor Gilberto Freyre, compondo-se do presidente e os seguintes membros: Hermilo Borba Filho diretor do T.E.P., Álvaro Lins, Luiz Delgado e outros. O resultado a que chegou essa comissão foi o seguinte: 1º lugar: o acadêmico de direito Ariano Suassuna, com a peça Uma mulher vestida de sol; 2º lugar, o acadêmico José Moraes Pinho, da Escola Técnica de Comércio, com a peça O poço; e 3º lugar, tendo obtido o número de pontos os mesmos, as peças A volante, de José Rui Barbosa, alunos do colégio Nóbrega, e Primavera, do acadêmico do Direito Vanildo Bezerra. [sic].

Dessas peças quase todas exploram as lendas, problemas e tipos rurais, estando já algumas nas cogitações de conjunto teatrais do sul e do Recife, para serem incorporadas ao repertório de 1948.

Os prêmios, que serão entregues em sessão pública do Teatro do Estudante, são os seguintes: 1º lugar – Prêmio Nicolau Carlos Magno, doado pelo escritor Pascoal Carlos Magno – Cr\$ 4.000,00; 2º lugar – Prêmio Frederico Garcia Lorca – Cr\$ 2.000,00; 3º lugar – Prêmio Teatro do Estudante de Pernambuco – Cr\$ 1.000,00 a ser dividido entre os candidatos.⁸²

Ariano Suassuna sendo o vencedor deste concurso, inaugurava assim, uma longa trajetória de textos, romances e peças teatrais sempre tendo como temática o sertão nordestino. A presença de Gilberto Freyre neste concurso representa bem como o elemento regionalista estava presente na

⁸²Cf: **Teatro: concurso de peças do teatro do estudante**. Diário de Pernambuco, Recife, p. 6, 16 de jan. de 1948.

produção dos componentes do TEP, sua presença dava no momento uma aura de confiabilidade ao movimento teatral criado por estudantes, pois na época, Gilberto Freyre já era um autor consagrado, sua fala em favor de algo trazia notoriedade e confiabilidade.

É bem verdade que pouca foram as palavras de apoio e incentivo de Gilberto Freyre aos jovens do TEP. Weinstein apresenta algumas hipóteses que explique a falta de atenção e apoio de Freyre ao TEP.

Se, contudo, havia inequívocos pontos de proximidade entre o que postulava Gilberto Freyre e o trabalho do TEP, isto nunca passou de protocolares manifestações de simpatia. Mesmo nos momentos mais difíceis do TEP, quando as imensas dificuldades financeiras prenunciavam o fim do grupo, não se viu o engajamento de Gilberto Freyre – sequer uma palavra de solidariedade – junto a nenhuma das várias iniciativas de auxílio que foram esboçadas. Talvez por considerá-lo mais uma estudantada. Simpática, mas, enquanto tal, necessariamente voluntária e efêmera. Talvez porque se via numa fase especialmente atribulada – ao lado das cotidianas lides intelectuais, encontrava-se absorvido pelas disputas políticas e demais compromissos de deputado constituinte (o que entre outras coisas o obrigava a passar longas temporadas fora do Recife). Talvez, ainda, porque não tinha encontrado, em meio àqueles estudantes, candidatos dóceis à tutela e apadrinhamento. Seja como for, o fato é que o TEP não encontrou em Gilberto Freyre o aliado que seria de se imaginar.⁸³

O próprio Ariano Suassuna apresentando as diferenças que teria em relação a Gilberto Freyre, numa tentativa dele se distanciar, se apoia no fato de que Gilberto Freyre teria votado contra a sua peça vencedora no concurso do

⁸³Cf: TEIXEIRA, Flávio Weinstein. **O movimento e a linha: presença do Teatro do Estudante e d'O Gráfico Amador no Recife (1946-1964)**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007. p. 134.

TEP. Possivelmente isso se dá pelo momento histórico que ambos estavam vivendo⁸⁴. Assim Ariano Suassuna explica esse acontecimento:

Fato curioso e que cito de passagem é que Gilberto Freyre renegou daquela vez a tentativa, num concurso de que foi julgador e que ganhei contra seu voto. O que prova que, logo que pôde, ele deixou de aceitar as aplicações defeituosas do movimento, pois aquela era realmente uma peça ruim. Mas como a outra – que foi a votada por ele – também não era boa, acredito que ele tenha sido levado a isso – além da possibilidade de a minha ser ainda pior – por dois fatos que nos separam: em primeiro lugar, Gilberto Freyre é antes um romântico do que um clássico; ele próprio considera o movimento regional-tradicionalista neorromântico, em sua tendência gerais; depois, ele é um homem da zona do açúcar, visceralmente ligados às formas, cores, coisas de sua região, enquanto eu sou sertanejo, da civilização do couro. E, apesar de tendências à harmonização de contrários, ele nunca pôde esconder, por exemplo, que simpatizava mais com Nabuco do que com Euclides da Cunha, em quem viu, com muito acerto, um sertanejo, e a quem, carinhosamente, censura por comer a força, sendo um asceta de cara fradesca, como todo sertanejo. Ora, minha peça, sertaneja com tendências antes clássicas do que romântica, concorria com outra da Zona da Mata, em que o sexualismo dos engenhos estava presente, através de um amor incestuoso entre pai e filha. E, entre duas experiências falhadas, é natural que Gilberto Freyre tenha se inclinado por

⁸⁴O ano de 1962 é bem prospero para ambos os intelectuais. No caso de Ariano Suassuna, não se trata mais de uma estudante envolvido com ideias estudantis, mas de um intelectual engajado numa proposta cultural, agora professor de estética da UFPE, já era reconhecido como um dos expoentes e teórico da cultura brasileira; Gilberto Freyre neste momento, também se encontra carregado de responsabilidade e trabalho intelectual, neste mesmo ano, Gilberto Freyre é homenageado pela Escola de Samba Mangueira, dirige a Faculdade de Letras de Coimbra, recebe o título de Doutor Honoris Causa pela mesma Faculdade.

aquela que aflorava seu mundo, novamente impaciente de vê-lo vivificado e eternizado nas formas da arte.⁸⁵

Sem apoio financeiro e carregados de dívida o TEP teria seu fim no ano de 1952. O grupo de jovens visionários da Faculdade de Direito do Recife tomara seu rumo um a um, desconstruindo o teatro que tinham sonhado em 1946. Ariano Suassuna após terminar a Faculdade de Direito, enchendo de orgulho sua mãe que sonhava em ter um filho “Doutor”, se bem que esse sonho não se realizará plenamente, o mundo das letras, já tinha contaminado o jovem Ariano Suassuna, os anos que se seguem o fim do TEP será marcado por diversas publicações, como pode ser vista a seguir: Arco desolado (1952), Castigo da soberba (1953), O rico avarento (1954), Auto da compadecida (1955), História de amor de Fernando e Isaura (1956), O casamento suspeito (1957), O santo e a porca (1957) e O homem da vaca e o poder da fortuna (1958).

1.4. O TPN e a consagração de Ariano Suassuna como autor

Os anos que intercalaram o fim do TEP e início do Teatro Popular do Nordeste (TPN), foi marcado por intensa produção de Ariano Suassuna, escreveu sete peças de teatro e um romance. Ariano Suassuna caminhava desta forma a ser consagrado como autor respeitado no campo da literatura brasileira.

Ariano Suassuna não era mais um jovem estudante de Direito, sua vida pós TEP já ganhara ares de responsabilidade. Ao terminar a Faculdade de Direito em 1950, sua vida se via presa a uma profissão que pouco lhe interessava e uma paixão que desde cedo já se via preso a ela, essa paixão era a literatura. Escrevendo diversas peças de teatro, uma delas recebendo menção honrosa no concurso do IV Centenário da Cidade de São Paulo em

⁸⁵Cf: SUASSUNA, Ariano. **Teatro, região e tradição**. In: Almanaque Armorial. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. p. 54-55.

1952⁸⁶. Neste mesmo ano, no Recife, o jovem advogado começou a trabalhar no escritório do jurista Murilo Guimarães, mas a literatura, que nesta época disputava espaço em meios as petições, mandatos e processo, começava a vencer.

No ano de 1954, Ariano Suassuna estava pronto para tomar uma importante decisão em sua vida, ou seria um advogado rico e infeliz, ou se aventuraria na incerteza da literatura e encontraria a felicidade na arte de inventar as paisagens por meio das letras. A decisão, como já se percebe, seria a incerteza financeira como escritor de peças e romances, que na época não vislumbrava muito sucesso, mas garantia felicidade e prazer. Num ato radical e simbólico ao mesmo tempo, Ariano Suassuna queimou todos os seus livros de direito, numa maneira simbólica de se libertar da carreira profissional com a qual nunca se identificara. No mesmo ano escreve a peça teatral *O rico avarento*, baseada em histórias populares e peças de mamulengos.⁸⁷

Ainda no ano de 1954, Ariano Suassuna passa a frequentar algumas reuniões com velhos conhecidos do extinto TEP, que agora iniciavam mais uma empreitada cultural, *O Gráfico Amador*⁸⁸. Ariano Suassuna não passava de um membro informal deste grupo, participava das reuniões, momentos que para ele servia para travar verdadeiras discussões literárias.

Caminhando para a consagração, não sabia que tinha escrito uma peça com tamanho potencial como foi *Auto da Compadecida*. Em 1955, Ariano Suassuna já tinha deixado para trás o gênero trágico, e suas peças recebiam

⁸⁶A peça *Arco desolado* foi premiada no IV Centenário da Cidade de São Paulo, mesmo ano que ela foi escrita. Ver: VITOR, Adriana. LINS, Juliana. **Ariano Suassuna: perfil biográfico**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2007. p. 69.

⁸⁷Ver: VITOR, Adriana. LINS, Juliana. **Ariano Suassuna: perfil biográfico**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2007. p. 70.

⁸⁸O *Gráfico Amador* foi fundado em 1954 e encerrou suas atividades em 1961. Seus fundadores fora: Orlando da Costa Ferreira, Gastão de Holanda, José Laurínio e Aloísio Magalhães. Esses jovens se dispunham a empreitadas de tipografar livros numa ação amadora, passaram por algumas dificuldades mas sobreviveu até 1961. As reuniões para debater os trabalhos, a escolas dos textos e materiais que usariam duravam hora, e em algumas destas reuniões Ariano Suassuna quando possível se fazia presente. Ver: TEIXEIRA, Flávio Weinstein. **O movimento e a linha: presença do Teatro do Estudante e d'O Gráfico Amador no Recife (1946-1964)**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007. p. 214.

uma entonação mais ligada ao risível e ao picaresco. Possivelmente a presença de Zélia (na época sua noiva) parecia tê-lo libertado um pouco das lembranças de dores do seu passado, estando mais leve. Ariano Suassuna escreveu a peça *Auto da Compadecida* em tons cômicos. É bem verdade que num primeiro momento a peça foi recebida como fracasso, não em qualidade mais em bilheteria; dirigida por Clênio Wanderley e apresentada pelo Teatro Adolescente do Recife, seu público não ocupou nem metade das cadeiras dispostas na apresentação; na segunda apresentação, só foi ocupado um quarto do teatro, enfim, não houve mais a terceira apresentação no Teatro Santa Isabel.⁸⁹ Em janeiro de 1957 Ariano Suassuna casou com Zélia de Andrade Lima, e logo após *Auto da Compadecida* é reapresentado, não mais sob a decepção de 1955 em Recife, agora seria apresentado no I Festival de Amadores Nacionais, promovido pela Fundação Brasileira de Teatro.⁹⁰ A apresentação foi aplaudida de pé, e recebeu menção honrosa. O próprio Ariano Suassuna ficou surpreso com a reação do público após o término da apresentação no Rio de Janeiro:

A gente não esperava aquela explosão toda, foi uma grande surpresa. Quando terminamos a apresentação, o público subiu nas cadeiras de madeira. Todos batiam os pés com vigor, fazendo muito barulho. [...] Logo no início, eu estava um pouco temeroso. Era um tipo de peça que nunca tinha se visto nem no Recife, quanto mais no Rio de Janeiro. Esse negócio de cachorro enterrado em latim... jamais esperava o resultado alcançado. Eu não pensava que o *Auto da Compadecida*, um dia, saísse do Recife.⁹¹

⁸⁹Ver: VITOR, Adriana. LINS, Juliana. **Ariano Suassuna: perfil biográfico**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2007. p. 71-73.

⁹⁰Ver: INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Memória seletiva: As infâncias (e juventude e maturidades) de Quaderna**. In: Caderno de Literatura Brasileira, São Paulo, n° 10, p. 8-13, nov. de 2010.

⁹¹Cf: SUASSUNA, Ariano. Apud VITOR, Adriana. LINS, Juliana. **Ariano Suassuna: perfil biográfico**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2007. p. 73.

A surpresa que a peça *Auto da Compadecida* causou em Ariano Suassuna foi o sentimento contrário à sua primeira apresentação em Recife, quando apresentada pelo Teatro Adolescente. Possivelmente a apresentação no Rio de Janeiro teve outros elementos, que fez o próprio autor citar que esse tipo de peça “nunca tinha se visto em Recife”, a apresentação no Rio de Janeiro dirigida por Hermilo Borba Filho, e, portanto, parece ter sofrido algumas modificações que aprimoraram o texto original.

O sucesso obtido no ano de 1957, pode ter motivado Ariano Suassuna iniciar os primeiros rabiscos do Romance *d’A Pedra do Reino* em 1958, texto que só foi concluído no quadragésimo aniversário do assassinato do seu pai, em 9 de outubro de 1970, e publicado em agosto de 1971.

Hermilo Borba Filho, que foi para São Paulo no fim de 1952, começa a alcançar a consagração. Em sua estadia em São Paulo (período que compreende o fim de 1952 até 1958), Hermilo Borba Filho passou a escrever para colunas de crítica teatral nos jornais *Última Hora* e *Correio Paulistano*, exerceu a presidência da Associação paulistana de Críticos teatrais, foi secretário-geral da Revista *Visão*, no período de 1954 a 1959. O ano de 1956 foi o que mais lhe rendeu financeiramente, mais tarde ele confessaria isso em depoimento: “O único lucro que eu tive com o teatro foi quando Dercy Ribeiro encenou minha *Dama das Camélias*. Ganhei tanto dinheiro que enjoei”⁹². Mais o sucesso financeiro veio acompanhado da prostituição, não a física, mas a prostituição ética no que se refere a forma com pensava Hermilo Borba Filho as artes teatrais. A saída para fugir a prostituição que ele falava, pareceu surgir na montagem da peça *Auto da Compadecida* (ainda em 1957), quando Ariano Suassuna lhe convidara para lecionar no curso de teatro na Escola de Belas-Artes da Universidade do Recife. A princípio ele relutou em aceitar o convite, afinal, sua vida financeira estava bem cômoda em São Paulo. Finalmente, no início de 1958, chegou em Recife “de malas e cuias”, a fim de colocar em

⁹²Cf: LIMA, Sônia Maria van Dijck. **Hermilo Borba Filho: fisionomia e espírito de uma literatura**. São Paulo: Atual, 1986. p. 9.

prática muitos planos e projetos que pensara no momento que passara como imigrante na cidade de São Paulo.

Já em Recife, Hermilo Borba Filho assumiu a cadeira de professor do Curso de Teatro da Universidade Federal de Pernambuco, assumiu também o posto de Diretor da Divisão de Extensão Cultural e foi Chefe do Departamento de Teatro da Escola de Belas-Artes. No ano de 1959, junto com Ariano Suassuna, que na época lecionava a disciplina de Estética na Universidade Federal de Pernambuco, fundam o Teatro Popular do Nordeste (TPN).

O TPN foi uma tentativa de rever alguns conceitos pregados pelo TEP, mas também um espaço onde surgiu as divergências entre Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho. Seu manifesto, escrito em conjunto, por Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, revela a intenção de revisitar o mesmo espírito de 1946 (referência ao TEP), logicamente, sabemos que não há possibilidade de repetições desprovidas de metamorfose na história, por certo, não era o mesmo espírito de 1946 que impulsionava Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, outros fatores, sejam eles: políticos, sociais, econômicos e culturais manifestaram nos fundadores os reais sentimentos que levaram, a fundar o TPN.

O TPN é fundado em meio a um espaço social que se tornava turvo referente as questões políticas e sociais, os anos que sucederam 1955 foram marcados, principalmente em Pernambuco, assim em todo Nordeste, por ampliar as discussões em torno da posse e distribuição da terra, a criação das Ligas Camponesas, o papel de repressão que se inicia por parte do Estado. Historiando essa fase (1955-1964) que chamamos de turva no setor político-social do Nordeste, principalmente em Pernambuco, Montenegro assim caracteriza-o:

O período que compreende desde a criação das Ligas Camponesas até o golpe militar de 1964 transforma o Nordeste

e as lutas sociais no meio rural em objeto de incontáveis reportagens na imprensa nacional e mesmo internacional.⁹³

A imprensa nestes anos, a que Montenegro relata, é responsável por criar uma imagem de terror e caos político, as questões de terras, os conflitos entre os camponeses e os senhores de engenho são maximizados, transparecendo, assim, um nordeste incendiado pelas Ligas Camponesas e a possível desestabilização da ordem.⁹⁴

Quanto as discussões em relação ao teatro na época, a grande referência para a forma de fazer teatro de cunho político seria o CPC (Centro de Popular de Cultura) da UNE. Mas já percebendo a proposta de teatro pregada no CPC, Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho procuraram se distanciar deles, se apresentando num campo neutro:

Repelimos uma arte puramente gratuita, formalística, sem comunicação com a realidade, uma arte frívola, estéril, sem sangue e sem pensamento, covarde e indefinida diante dos abusos dos privilégios, da fria e cega vida contemporânea, do mundo dos privilegiados sem entranhas e das sanguinárias tiranias que fingem combatê-lo. Mas repelimos também a arte alistada, demagógica, que só quer ver um lado do problema do homem, uma arte deturpada e dirigida por motivos políticos, arte de propaganda, arte que agrega ao universo da obra corpo estranho da tese, para fazer do espetáculo um libelo interessado. Acreditamos que a arte não deve ser nem gratuita nem alistada; ela deve ser comprometida, isto é, deve manter um fecundo intercâmbio com a realidade, ser porta-voz da

⁹³Cf: MONTENEGRO, Antônio Torres. **Ligas Camponesas e sindicatos rurais em tempo de revolução**. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 255.

⁹⁴A discussão histórica sobre os anos que compreende o início da escrita do Romance d'A Pedra do Reino (1958) e sua publicação (1971) serão abordados no 2º Capítulo.

coletividade e do indivíduo, em consonância com o espírito profundo do nosso povo.⁹⁵

Logo percebemos a impossibilidade de se neutralizar em meio as discussões políticas na época. A tentativa de realizar um teatro neutro, seria, por certo, uma expectativa de Ariano Suassuna mais que de Hermilo Borba Filho, este último já demonstrara suas aproximações com autores que pleiteavam a criação de um teatro engajado, a exemplo da influência que este teria recebido do Bertold Brecht, mas ao mesmo tempo não procurava ser visto como mais um a formar o grupo intelectuais brechtianos, nessa tentativa de desligamento momentâneo com o autor alemão, a saída era apontar para influências regionais e populares para criação do seu teatro, conseguindo assim, nem ser visto como fazedor de uma arte frívola, nem mantenedor de um arte engajada.⁹⁶

O CPC caracterizava essa maneira do TPN operar nas artes teatrais, buscando a neutralidade como uma maneira de se proteger frente as ações de um possível golpe político, visto que não ofereciam nenhum perigo para sua instalação e idealização autoritária. O CPC chamava de inconformistas os adeptos desta prática.⁹⁷

Mas seguro desta prática inconformista de fazer arte, Ariano Suassuna sairia do TPN e se distanciaria de Hermilo Borba Filho, além de uma questão estética (se opor a postura anti-ilusionista de fazer teatro pregada por Bertold Brecht), os vínculos políticos que Ariano Suassuna começara a firmar quando assume a partir de 1967(ano em que passa a integrar, como membro

⁹⁵Cf: BORBA FILHO, Hermilo; SUASSUNA, Ariano. **Manifesto de Lançamento do Teatro Popular do Nordeste**. In: CIRANO, Marcos. Hermilo Vivo: Vida e Obra de Hermilo Borba Filho. Recife: Ed. Comunicarte, 1981. p. 86-87.

⁹⁶Weinstein narra a tentativa de rompimento temporal que Hermilo Borba Filho tenta fazer quanto as influências que se tem de Bertold Brecht e o distanciamento que ele elabora em seu discurso da prática teatral engajada. Ver: TEIXEIRA, Flávio Weinstein. **O movimento e a linha: presença do Teatro do Estudante e d'O Gráfico Amador no Recife (1946-1964)**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007. p.167-169.

⁹⁷Ver: ARRABAL, José. **CPC da UNE**. In: ARRABAL, José, LIMA, Mariângela Alves de. **Teatro: O seu demônio é beato– O nacional e o popular na cultura Brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. p. 122-123.

fundador, o Conselho Federal de Cultura), não lhe permite participar de grupos artísticos que preguem um movimento vanguardistas.

Marques apresenta o cenário de divergências entre Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho no TPN da seguinte maneira:

Em relação ao TPN, e mais especificamente em relação a Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna divergia dos caminhos escolhidos no processo de apropriação da cultura popular nos espetáculos teatrais. Estes caminhos criticados por Ariano, tinha um significado, a um só tempo, estético e político. Tratava-se, por exemplo, das afinidades de Hermilo com artistas de vanguarda que vinham redirecionando o teatro no Ocidente, como Antonin Artaud e Bertold Brecht. Deste último, viria a simpatia do dramaturgo e encenador pernambucano pelo exercício do teatro épico anti-ilusionista, ao contrário de Ariano Suassuna, que, em várias entrevistas, aponta o anti-ilusionismo como responsável por investir contra o encantamento do teatro. Outra divergência diz respeito ao fato de que Hermilo passa a entender a cultura popular como consequência das injustiças sociais ao passo que Ariano Suassuna via a possibilidade de conciliação entre melhor condição de vida para o povo e a preservação dos valores culturais próprios ao país.⁹⁸

Rompendo com o TPN, e logo também com o Movimento de Cultura Popular (MCP), Ariano Suassuna caminhava agora para sua principal ambição, criar um movimento cultural onde seria, segundo ele, “aquela [arte] que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos folhetos do Romanceiro Popular do Nordeste”⁹⁹. Quando em 1969 assume a Diretoria do

⁹⁸Cf: MARQUES, Roberta Ramos. **Deslocamentos Armoriais: reflexões sobre a política, literatura e dança armoriais**. Recife: ed. Universitária da UFPE; Editora Associação Reviva, 2012. p. 69.

⁹⁹Cf: SUASSUNA, Ariano. Apud MARQUES, Roberta Ramos. **Deslocamentos Armoriais: reflexões sobre a política, literatura e dança armoriais**. Recife: ed. Universitária da UFPE; Editora Associação Reviva, 2012. p. 64.

Departamento de Extensão Cultural da UFPE, encontra a instituição de fomento para sua iniciativa, no cargo de Diretor do DEC, ele busca arregimentar romancistas populares, artistas da xilogravuras, cantadores, músicos e escritores, que no seu julgamento são fazedores de uma arte armorial.

Com a chegada de Suassuna à direção do DEC da Universidade Federal de Pernambuco, em, 1969, instaura-se uma época de compras, encomendas e bolsas de pesquisas que permitem a numerosos jovens artistas dedicar-se à sua arte durante alguns meses ou anos. Essa política de subvenção, sob formas diversas, permite a revelação de vários talentos e a confirmação de outros.¹⁰⁰

Tal momento na vida de Ariano Suassuna revela, mesmo a contragosto do autor, sua relação de certa forma amistosa com o Regime Civil-Militar que se instaurou no Brasil em 1964, a exemplo desta relação amistosa podemos citar o apoio do Ministro Ney Braga, do Governo do General Ernesto Geisel, para patrocinar as viagens do Quinteto Armorial.¹⁰¹ Esse ato de apoio financeiro dado pelo Governo militar para o quinteto armorial não vincula diretamente Ariano Suassuna ao Estado Autoritário instalado no Brasil em 1964, mas indicia a possíveis dúvidas sobre essa relação.

Seria esse evento o resumo da saga do menino de Taperoá? Nascido num palácio, após ser despojado dele, retornar ao poder? O que essas relações significam na escrita do Romance d'A Pedra do Reino e na sua construção discursiva do sertão? Baseando nestas interrogações, caminhamos para construir uma análise do espaço tempo da escrita do Romance d'A Pedra do Reino.

¹⁰⁰Cf: SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009. p. 54.

¹⁰¹Já fizemos referência anteriormente que a conjuntura histórica no que se trata do espaço entre 1958 até 1971 será tratada no 2º capítulo desta dissertação. Ver: MARQUES, Roberta Ramos. **Deslocamentos Armoriais: reflexões sobre a política, literatura e dança armoriais**. Recife: ed. Universitária da UFPE; Editora Associação Reviva, 2012. p. 74.

CAPÍTULO 2

ÉPOCA DA ESCRITA: ACONTECIMENTOS QUE ENRENDARAM O ROMANCE D'A PEDRA DO REINO (1958-1970)

A escrita de uma obra literária implica em uma possível relação que ela estabelece com o presente e passado daquele que escreve, é um conjunto de experiência do autor com o meio, uma explosão de imaginações. Neste mundo recluso do romance, o autor procurava liberar suas experiências, suas dores, amarguras e experiências. Assim, a escrita do Romance d'A Pedra do Reino, que se dá entre os anos de 1958-1970, num espaço de ascensão e consagração do jovem narrador nordestino Ariano Suassuna - na época aclamado como uma promessa da dramaturgia brasileira e com suas peças sendo amplamente aplaudidas pelo grande público¹⁰² -, deve ser pensada dentro de um espaço que age, permite e interdita certos discursos.

Neste conjunto de aproximadamente 12 anos, o Brasil convivia com uma frágil democracia que chegou ao fim por meio de um golpe civil-militar (1964). Nos primeiros seis anos da escrita (1958-1964), Pernambuco ardia nos conflitos rurais que envolviam as ligas camponesas. Nos anos de 1970, o Brasil começava a vislumbrar momentos áureos na economia, o chamado “milagre econômico”¹⁰³. Dentro deste panorama histórico, nos perguntamos: Poderiam

¹⁰² No ano de 1958, as peças de Ariano Suassuna ficaram quase que todo o ano em cartaz nos teatros de São Paulo, preencheu também as páginas dos jornais nos cadernos de literatura, onde a crítica apresentava Ariano como a promessa da nova dramaturgia brasileira. Ver: Folha de São Paulo. São Paulo. p. 8, 03 de jan. 1958.

¹⁰³ Colocamos entre aspas o termo “Milagre Econômico” pelo fato deste não atender a toda uma população brasileira na época, visto que, esse boom econômico que o Brasil teve na primeira década de governo militar foi acompanhado por uma disparidade na distribuição de

estes acontecimentos terem contribuídos na composição do Romance d'A Pedra do Reino?

Desta feita, propomos estabelecer um diálogo da literatura com a história, de forma que possamos perceber como os acontecimentos que são aparentemente externos a escrita do Romance contribuíram na composição de sua escrita.

Assim, se apropriando do termo cunhado por Certeau, chamamos os acontecimentos ocorridos no tempo-espaço da escrita de "Lugar Social"¹⁰⁴, que, conforme Michel de Certeau seria o elemento que se refere ao local e as relações que o autor mantém no momento da escrita. Para que isto seja possível, elaboraremos uma análise que abordará alguns acontecimentos que julgamos importantes para a escritura do texto do romance.

Em seu estudo sobre a Operação historiográfica, Certeau nos dirige a pensar como o lugar social permite ou interdita o discurso. Segundo ele, o lugar social é determinante na emergência de um discurso, agindo como promotor ou censor das falas.

Antes de saber o que a história diz de uma sociedade, é necessário saber como funciona dentro dela. Esta instituição se inscreve num complexo que lhe permite apenas um tipo de produção e lhe proíbe outros. Tal é a dupla função do lugar.¹⁰⁵

Sabendo que esta afirmação de Certeau é feita a partir do que ele chama de operação historiográfica, buscamos desloca-la, e tomá-la como

renda. Esse "milagre" não alcançou os mais vulneráveis setores sociais onde a população estava mais acometível de problemas sociais econômicos. Ver: EARP, Fábio Sá; PRADO, Luiz Carlos Delorme. **O "milagre" brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda.** In: FERREIRA, Jorge; DELGADO; Lucilia Almeida Neves. O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p. 231.

¹⁰⁴Certeau ao elaborar o estudo da "Operação historiográfica" ele chama de lugar social o espaço de relações dos elementos que juntos constrói o texto historiográfico. Em nosso caso, nos apropriamos do conceito usado por Certeau para aplica-lo a produção literária de Ariano Suassuna na escrita do Romance d'A Pedra do Reino. Ver: CERTEAU, Michel de. **Operação historiográfica.** In: Escrita da história. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

¹⁰⁵Idem, p. 63.

princípio teórico para pensar também a escrita de um romance. Mas será que isto caberia para uma análise de um texto literário?¹⁰⁶ Sabemos que cada sociedade pensa seu tempo com instrumentos que lhe são próprios, por isso ao compor/inventar seu romance Ariano Suassuna estaria usando dos instrumentos do seu tempo, as experiências, as memórias, as imagens e as leituras, permitindo assim afirmar, que os acontecimentos, as crenças de uma devida época, no caso o espaço de tempo entre 1958 a 1970, ou até acontecimentos anteriores poderiam ter lhe cedido matéria-prima para construção do romance.¹⁰⁷

Nas palavras de Walter Benjamin as memórias daquele que escreve é essencial para a formação do texto-romance: “Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstraram todos os outros narradores[...]”.¹⁰⁸

2.1. Tempos de plena produção

A época que compreende os anos de 1958 a 1964 foram anos de intensa produção cultural para Ariano Suassuna, neste período ele publicou, encenou e compôs várias peças teatrais. Também foi neste espaço de tempo

¹⁰⁶Hayde White possibilita pensarmos nas proximidades que texto histórico tem do ficcional, uma vez que ambos são narrativos, e assim, não se divergem em forma, apenas em conteúdo. O texto histórico obedece a uma sequência de leis operacionais na fabricação de um passado verossímil, já o texto ficcional é fruto de uma imaginação do autor; porém essa imaginação não se estabelece num vazio intelectual ou em uma iluminação divina, o sujeito que escreve está enredado em situações políticas, sociais e econômicas, e sua construção ficcional deve obedecer a seus princípios previamente definido pelo meio que vive, o que chamamos de “lugar social”. Ver: WHITE, Hayde. **A questão da narrativa na teoria histórica contemporânea**. In: NOVAIS, Fernando Antonio, SILVA, Rogério Forastieri da. (Org.). Nova história em perspectiva, volume 1. São Paulo: Cosac Naify, 2011. Ver também: CERTEAU, Michel. **História e psicanálise: entre ciência e ficção**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

¹⁰⁷ O espaço e o tempo presente como até o passado daquele que escreve, pode afetar diretamente a sua escrita, a semelhança do tratamento que Walter Benjamin dá a Leskov, afirmando que seu emprego como agente russo lhe possibilitou intensas experiências, que resultou em matéria-prima para composições de seu texto. Ver: BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 199.

¹⁰⁸Cf: BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 211.

que ele ganhou uma maior notoriedade no âmbito cultural nacional. Como já afirmamos, sua projeção nacional veio depois do sucesso com a peça teatral “Auto da Compadecida”, após a criação dos personagens Chicó e João Grilo que trará para o teatrólogo um sucesso com amplitude nacional e internacional.

Acompanhado deste sucesso, Ariano Suassuna inicia em 1958 a escrita de sua principal obra: “Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta”. Iniciar a escrita, possivelmente, foi um rompimento com todo silêncio e dor que mantinha na alma do escritor sobre as tragédias que em sua vida havia provado; teria sido também uma possibilidade de acertar as contas com o seu passado, e assim se libertar dos velhos traumas e lembranças de morte, perdas e dores. Quando perguntado se a escrita do Romance seria uma forma de vingança, Ariano Suassuna responde que não, e diz:

Eu acho que é mesmo uma tentativa de recuperação. Por isso eu acho o nome Pedra muito importante. É como se eu encaixasse uma pedra angular para erguer um monumento ao meu pai.¹⁰⁹

O sucesso alcançado em 1958, notadamente na região sul do Brasil, foi possível visto o caráter inovador de suas peças. Nos anos finais da década de 1950, as casas de teatro estavam sendo palcos de peças dramáticas de influência italiana, ou, em outros casos, de peças cômicas de caráter de teatro de revista. Também, outro fator que pôde ter contribuído para o sucesso de Ariano nos anos de 1958, foi a política de promoção de peças amadoras e nacionais feita pelo Instituto Nacional de Teatro, que incentivava por meio de festivais de amadores, o surgimento de uma dramaturgia nacional e popular.¹¹⁰

Ariano ampliando seu leque de produções, no mesmo ano, baseando-se em textos populares, escreve o entremez “O homem da vaca e o

¹⁰⁹Cf: SUASSUNA, Ariano. **Ao sol a prosa brasileira**. Entrevista [30 de setembro de 2000]. Rio de Janeiro: Caderno de Literatura. Entrevista concedida ao Instituto Moreira Sales.

¹¹⁰Ver: ALBUQUERQUE Jr. Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011. p. 186.

poder da fortuna”, que mais uma vez o sentimento cristão católico do autor ataca a ganância e a paixão pelo dinheiro como sendo uma ação capitalista desprovida da benção de Deus. Também, outro entremez, publicado em 1957 sob o título “O santo e a porca”¹¹¹, apresenta a falsa esperança que tem o ganancioso sertanejo “capitalista” em busca de sua felicidade baseada nas riquezas. Ariano, se apresentado como cristão católico avesso as ambições capitalistas de seu tempo, tratará com repulsa o sentimento de ganância capitalista e o sentimento cosmopolita que iniciava a propagação nos anos 50 e 60, por isso, sua construção dramática quanto seu romance apresentam o sertão como um espaço que ainda guarda os sentimentos cristãos medievais, onde sua construção geográfica opera como muros e divisas contra a modernidade cosmopolita. Essa narrativa nasce em um momento em que o Brasil passava por um “boom” do nacionalismo desenvolvimentista, a propaganda de crescimento, dos 50 anos em 5 anos carregava consigo o revés para as velhas tradições e o velho Brasil, e trazia o desenvolvimento e a modernidade.

Ao fazer referência aos anos de governo do Presidente Juscelino Kubitschek, Thomas Skidmore narra esse momento como um tempo de pleno crescimento econômico, apesar dos reveses inflacionários:

O dinâmico presidente prometeu cinquenta anos de progresso em cinco de governo e não há dúvida de que 1956 a 1961 o Brasil apresentou um crescimento econômico real marcante. [...] Entre 1955 e 1961, a produção industrial cresceu 80%, [...] a indústria do aço 100%, indústria mecânica 125%, indústria

¹¹¹ Albuquerque Jr. analisando a produção de Ariano, em especial a peça “O santo e a porca” escrita em 1957, confirma nossa análise, que sua produção opere como uma crítica ao sentimento ambicioso e materialista do capitalismo que ameaçava a destruição das velhas tradições sertanejas: “*Em o Santo e a porca, por exemplo, Ariano faz toda uma crítica ao materialismo que domina a sociedade burguesa. A exemplo de outros trabalhos seus, esta peça é uma fábula moralizante que se rebela contra a perversão dos valores e da natureza humana pela sociedade do dinheiro.*” Cf: ALBUQUERQUE Jr. Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011. p. 189.

elétrica e de comunicações 380% e indústrias de equipamentos de transportes 600%.¹¹²

Assim, Ariano percebia em sua ótica, que as velhas tradições estavam ameaçadas pela modernidade que surgia no horizonte daquele ano. Teria ele algo a fazer? Em entrevista ao Instituto Moreira Sales ele esboça o seu sentimento quanto a luta contra a modernidade em detrimento das tradições: “Sou sertanejo e, ainda que eu saiba que é uma luta perdida, aí é que eu acho que temos de enfrenta-la. Nisso eu sou fiel ao “Cavaleiro da triste figura”.¹¹³

Tomando a forma de cavaleiro guardião da tradição e cultura sertaneja, que para ele é a matriz da cultura brasileira, Ariano busca com as armas que tem à disposição, a literatura, o poema, o teatro e outros meios como artigos em jornais e revistas, combater a onda de modernidade e transformações no Brasil em fins da década de 50 e início da década de 60.

Em uma das narrativas contida no Romance d’A Pedra do Reino o personagem Quaderna, ao estar preso e olhando pela única janela que tinha em sua cela, narra o sertão como um espaço isolado e conservador de suas tradições, e assim preso pelo isolamento geográfico, o sertão estava à espera de uma ação de justiça divina e a instauração de um reino milenar onde não haveria dor nem sofrimento.

Aí, talvez por causa da situação em que me encontro, preso na Cadeia, o Sertão, sob o Sol fagulhante do meio-dia, me aparece, ele todo, como uma enorme Cadeia, dentro da qual, entre muralhas de serra pedregosas que lhe servissem de muro inexpugnável a apertar suas fronteiras, estivéssemos todos nós, aprisionados e acusados, aguardando as decisões da Justiça; sendo que, a qualquer momento, a Onça-Malhada

¹¹²Cf: SKIDMORE, Thomas E. **Brasil: de Getúlio a Castelo Branco. 1930-1964**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 204.

¹¹³Cf: SUASSUNA, Ariano. **Ao sol a prosa brasileira**. Entrevista [30 de setembro de 2000]. Rio de Janeiro: Caderno de Literatura. Entrevista concedida ao Instituto Moreira Sales.

do Divino pode se precipitar sobre nós, para nos sangrar, ungir e consagrar pela destruição.¹¹⁴

Assim, a obra de Ariano Suassuna reforçará a construção da imagem de um sertão sofrido a espera de uma ação divina, mas, ao mesmo tempo, ele exalta a figura do sertão como um espaço isento de influências cosmopolitas. Portanto, a imagem do sertão criado por Ariano se configura como um espaço medieval, que se contrapõe a modernidade que iniciava no centro-sul do país.

2.2. Algumas considerações sobre a arte teatral antes de 1964

Na segunda metade dos anos de 1950, buscando inspiração no extinto Teatro do Estudante de Pernambuco, Ariano e Hermilo, tentaram recompor os sentimentos de dez anos atrás, criando o Teatro Popular do Nordeste, que nasce com a proposta de trazer mais uma vez ao teatro os aspectos populares nordestinos, também, a convite de amigos, Ariano Suassuna participa da criação do Movimento de Cultura Popular.

Nos anos de 1959 e 1960, Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho estavam envolvido com dois movimentos artísticos, o Teatro popular do Nordeste (TPN) e o Movimento de Cultura Popular (MCP), porém, ambos os movimentos culturais eram contrários a alguns conceitos estéticos prevalecentes nas artes teatrais do período.

O Teatro Popular do Nordeste (1960), uma iniciativa que Ariano Suassuna tivera junto com Hermilo Borba Filho, nutria a crença que poderiam reviver o espírito que deu vida ao Teatro de Estudante de Pernambuco, algo impossível, pois o tempo e espaço eram outros, mas afirmavam eles: “O TPN representa aquele mesmo espírito de 1946, de reação contra um teatro

¹¹⁴Cf: SUASSUNA, Ariano. **Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta**. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010. p. 32.

acadêmico, esclerosado, frívolo e sem ligação com a nossa realidade.”¹¹⁵ Na verdade, o que ambos buscavam era dar continuidade as críticas que faziam ainda no TEP, onde o teatro pernambucano deveria abraçar as causas e problemas regionais, desprendendo-se dos “imitacionismo” alheios dos franceses, e criasse uma dramaturgia própria e digna para um povo que se identificasse com as falas e cenas da sua dramaturgia.

No ano de 1952, quando Gilberto Freyre publica o Manifesto Regionalista, apesar de tocar pouco no assunto da dramaturgia regional, todo o texto é um clamor por uma criação cultural local, ou seja, ele clama pelo surgimento de uma produção cultural que valorize sua terra, que o Nordeste seja o palco de encenação das propostas culturais que estariam para vir. É desta forma que em publicação no ano de 1976, em um artigo intitulado “Manifesto Regionalista, Tradicionalista e, a seu modo, modernista do Recife”¹¹⁶, Gilberto Freyre de certa forma reclama a paternidade de práticas culturais regionais similares a do Teatro Popular do Nordeste.

Em uma publicação que fez no comemorativo de 25 anos da publicação de Casa-Grande & Senzala, no ano de 1962¹¹⁷, Ariano não aceita essa possível paternidade cultural afirmada por Freyre. Logo no início do texto Ariano reconhece que como a maioria de sua geração tenha lido Gilberto Freyre, que na época já era um intelectual respeitado, mas que sua narrativa regionalista não era fundada apenas nas leituras que ele fazia de Gilberto, mas de inúmeros outros autores. Ariano colocava Gilberto Freyre como um elemento que pouco lhe influenciou, mas no tocante a produção macro sobre

¹¹⁵Cf: **Manifesto de lançamento do Teatro Popular do Nordeste**. Reproduzido em: Marcos, Cirano. Hermilo Vivo – Vida e Obra de Hermilo Borba Filho. Recife: Editora Comunicarte, 1981. p. 83.

¹¹⁶ Publicado originalmente na 7ª edição do Manifesto Regionalista Cf: FREYRE, Gilberto. **Manifesto Regionalista**. 7ª edição. Prefácio de Antônio Dimas. Recife: FUNDAJ; Ed. Massangana.

¹¹⁷No ano de 1962 já havia sido publicado o Manifesto Regionalista de Gilberto Freyre, por isso, a fala de Ariano Suassuna na comemoração do 25º ano de comemoração da publicação de Casa-Grande & Senzala é uma resposta a fala de Freyre que se intitulava uma espécie de tutor dos literatos, romancistas, dramaturgos e outras espécies de artistas que utilizava de temas regionais para compor suas obras.

regionalismo, ele reconhece a importância de Freyre. Quanto a sua aproximação com o regionalismo, que alguns críticos buscavam aproximá-lo de Freyre, Suassuna é enfático: “[...] Gilberto Freyre é antes de tudo um romântico [...] que simpatiza mais com Nabuco do que com Euclides da Cunha [...]”¹¹⁸. É verdade que na época da escrita deste texto (1962) Suassuna dividia as atenções com Gilberto Freyre no que se refere a ser referência intelectual e cultural no Nordeste, em especial em Pernambuco, e é possível que por esta razão ele buscasse se desprender o máximo da figura intelectual de Gilberto Freyre.

Também no ano de 1960, seria criado o Movimento de Cultura Popular, sob o apoio do prefeito do Recife, Miguel Arraes. Este, que na época representava uma política de esquerda popular, sustentada pela aliança político-partidária que ficou conhecida como “Frente do Recife”, organizada pelos partidos PCB, PTB e PST. É bem provável que Miguel Arraes já aspirasse com o apoio das camadas populares seu ingresso ao Governo do Estado de Pernambuco. Por sua vez, a criação de uma instituição cultural que pudesse contribuir para sua promoção e, ao mesmo tempo, que pudesse promover uma espécie de educação política seria um ótimo instrumento político para sua plataforma de acesso ao Governo do Estado.

Neste mesmo espaço de tempo Pernambuco passava por várias transformações no espaço urbano e rural. A cidade do Recife recebia cada vez mais migrantes do interior em busca de empregos nas novas indústrias, esses migrantes se estabeleciam em zonas periféricas da cidade, ocasionando, em tese, a criação de favelas e mocambos; na região da mata e adjacências o movimento das ligas camponesas empreendia a luta pela reforma agrária e politizava as questões de terras, Pernambuco estava no epicentro da agitação e dos conflitos políticos em nível nacional, Leticia Rameh Barbosa descreve assim esse momento:

¹¹⁸Texto original publicado na edição comemorativa do 25º aniversário da publicação do Livro Casa-Grande & Senzala. Cf: SUASSUNA, Ariano. **Teatro, região e tradição**. In: Almanaque Armorial. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. p. 54-55.

Os tempos eram de agitação, sobretudo por causa das reivindicações camponesas pela reforma agrária, enquanto na cidade se lutava pelas reformas de base. No campo a luta ocorria por meio das ligas [...]¹¹⁹

Nascia desta forma, neste quadro político o Movimento de Cultura Popular, fundado com o apoio da prefeitura do Recife, e sob a liderança de intelectuais como: Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho, Germano Coelho, Norma Porto Carreiro Coelho, Paulo Freire, Francisco Brennand, Argentina Rosas, entre outros. Possivelmente, o Movimento de Cultura Popular surge influenciado pelo “Peuple Et Culture” de Paris, que acreditava na possibilidade de fazer cultura para as pessoas comuns. Essa influência é notada pela razão que alguns dos fundadores do Movimento de Cultura Popular terem nos anos 50 estudado no “Peuple Et Culture” na França, como foi o caso de Germano Coelho, Norma Coelho e Madalena Arraes.

O Movimento de Cultura Popular nutria o objetivo de emancipar o povo por meio da educação e da cultura. Segundo as palavras de Germano Coelho, esse grupo que chamamos acima de fundadores do MCP, seria um grupo formado posteriormente, quando na verdade, os fundadores reais do MCP teriam sido Germano Coelho, Paulo Freire e Norma Porto Carreiro Coelho.¹²⁰

Assim ficava organizado a diretoria do Movimento de Cultura Popular:

O Conselho de Direção do Movimento de Cultura Popular ficou assim constituído: Abelardo da Hora, como Diretor da Divisão de Artes Plásticas e Artesanato; Nelson Xavier, como Diretor da Divisão de Teatro; Paulo Freire, como Diretor da Divisão de Educação; elegemos Germano Coelho como presidente do

¹¹⁹Cf: BARBOSA, Leticia Rameh. **Movimento de Cultura Popular: impactos na sociedade pernambucana**. Recife: Editora Bagaço. 2009. p. 36.

¹²⁰O texto publicado originalmente na obra “Paulo Freire – Educação e Transformação Social” organizada por Paulo Rosas. Recife, UFPE, 2002.

MCP; Geraldo Menucci, por motivo de saúde, não fez parte, e Luiz Mendonça incorporou-se à Divisão de Teatro.¹²¹

Junto com a criação do Movimento de Cultura Popular, foi criado o Teatro de Cultura Popular que surgiu com apoio do Teatro de Arena¹²², sua inauguração foi com a peça “Julgamento em novo sol”, onde era problematizado a questão da reforma agrária. Não é de se espantar que uma peça como essa estivesse relacionada com o momento político, pois na época que a peça foi encenada, Pernambuco “ardia em chamas” com as questões das ligas camponesas. O sucesso da peça foi imenso, chegando a ser apresentada no Rio de Janeiro e em Brasília. Aos poucos Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho percebiam que sua proposta de teatro não se encontrava naquele movimento. Para Hermilo havia uma pequena aproximação com suas propostas de teatro, mas para Ariano, o teatro ou qualquer outra arte, quando usada para vincular conceitos e ideias políticas, ou mesmo servir de palanque de plataformas políticas, ela perdia sua áurea e sua beleza, Ariano Suassuna repudiava veementemente a arte engajada.

O compromisso do Movimento de Cultura Popular não estava em revolucionar esteticamente através de suas encenações ou em produzir uma sensibilidade mais aguçada do espectador, queria simplesmente emancipar os populares por meio da cultura. Não se limitou apenas ao teatro, mas sua mola-mestra foi a educação de jovens e adultos, onde Paulo Freire, assumiu a direção e colocou em prática o seu projeto de educação.

O projeto de cultura liderado por Germano Coelho e Paulo Freire ia contra a proposta de teatro pensada por Ariano, para ele o teatro deveria ser popular e falar a linguagem do povo, mas não deveria percorrer as vias

¹²¹Cf: HORA, Abelardo da. **O movimento de Cultura Popular – MCP**. Rio de Janeiro. 1980. In Memorial do MCP. Recife: Fundação de Cultura da Cidade de. Coleção Recife, volume LIX; Recife. 1986. p.14

¹²²O Teatro de Arena foi fundado em 1953, surge motivado por meio de uma comunicação feita pelo professor Décio de Almeida Prado, na Escola de Artes Dramáticas – EAD, no 1º Congresso de Brasileiro de teatro ocorrido no ano de 1951. A companhia fundada em 1953, que se mantém com um discurso político social até meados dos anos de 1970. Ver: ALMADA, Izaías. **Teatro de Arena: uma estética de resistência**. São Paulo: Bomtempo, 2004.

políticas, pois assim, perderia sua aura artística, o manifesto do Teatro Popular do Nordeste revela isso:

Nosso teatro é popular. Mas, popular para nós, não significa, de maneira nenhuma, nem fácil nem meramente político. [...] Repelimos uma arte puramente gratuita, formalística, sem comunicação com a realidade, uma arte frívola, estéril, sem sangue e sem pensamento, covarde e indefinida diante dos abusos dos privilégios, da fria e cega vida contemporânea, do mundo dos privilegiados sem entranhas e das sanguinárias tiranias que fiquem combate-lo. Mas repelimos também a arte alistada, demagógica, que só quer ver um lado do problema do homem, uma arte deturpada e dirigida por motivos políticos, arte de propaganda, arte que agrega ao universo da obra o corpo estranho da tese, para fazer do espetáculo um libelo interessado. Acreditamos que a arte não deve ser nem gratuita nem alistada; ela deve ser comprometida, isto é, deve manter um fecundo intercâmbio com a realidade, ser porta voz da coletividade e do indivíduo, em consonância com o espírito profundo do nosso povo.

O depoimento exposto no manifesto de fundação do Teatro Popular do Nordeste reflete as possíveis razões que levaram o rompimento de Ariano Suassuna com o Movimento de Cultura Popular. Também, outros acontecimentos contribuíram para esse afastamento, como foi o caso das divergências pessoais e artísticas entre Hermilo Borba Filho e Germano Coelho.

Enquanto isso, no centro-sul do Brasil, mais precisamente na antiga Capital Federal, estado do Rio de Janeiro, despontava um modelo de arte dramática semelhante a proposta pelo Movimento de Cultura Popular, a proposta de arte e cultura, de dramaturgia dos Centros Populares de Cultura (CPCs) da União Nacional do Estudantes (UNE).

No ano de 1962, surgia o Centro Popular de Cultura (CPC), grupo formado por Odulvaldo Viana, Leon Hirszman e Carlos Estevam Martins, todos comprometidos com uma ideologia política de esquerda, e no cenário de tensão que o Brasil passava na época, buscavam fazer uso da arte com fins políticos. Em seu manifesto condenavam uma arte desprovida de finalidades políticas, e acreditava que o uso político dela poderia ser uma arma em sua luta por melhorias sociais.

Um dos desejos de artistas e estudantes: a aproximação com as massas trabalhadoras, essa parte do povo que tem pouca ou nenhuma consciência de seus próprios interesses, que não se organizou ainda para defende-los, que não foi mobilizada ainda para tal fim. Esse desejo move o CPC, na sua velocidade a toque de caixa, com a vontade de seus militantes, um voluntarismo á moda do que dá pra fazer, sem as medidas do tempo e da história. Só com as medidas do desejo: Faz parte da tarefa da vanguarda do povo, conseqüentemente, educar e dirigir as massas do povo.¹²³

Provavelmente, os desdobramentos políticos daqueles anos afetaram intensamente as iniciativas culturais no país, como foi o caso do CPC (Centro Popular de Cultura), este grupo artístico carregava em seu lema as marcas de um tempo que a esquerda brasileira clamava pelas chamadas reformas de base. Os anos de 1963 e começo de 1964 carregava a crença que para o Brasil melhorar tudo deveria mudar¹²⁴, a começar com a reforma agrária.

Em marco de 1963, o presidente João Goulart enviou mensagem ao Congresso Nacional propondo um projeto de reforma agrária. Tal projeto fazia parte do Plano Trienal que,

¹²³Cf: ARRABAL, José. **O CPC da UNE**. In: ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves. Teatro: O demônio é beato. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. p. 119.

¹²⁴Ver: FICO, Carlos. **O golpe de 1964: momentos decisivos**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014. p. 38.

naquele momento, se encontrava sob ataque de empresários, do movimento sindical e das esquerdas.¹²⁵

A mudança proposta pelo Governo de Jango esbarrava em diversos seguimentos político-sociais, e por sua vez, os movimentos culturais de esquerda acreditavam que poderiam ajudar a combater esses obstáculos, a fim de, por esses meios contribuir para melhorar o país por meio de ações culturais carregada de mensagens políticas.

Resolvendo caminhar em apoio as propostas de reforma de base e uma política de esquerda, o CPC tinha objetivos bem diferentes do Teatro Popular do Nordeste e alguns pontos semelhantes ao Movimento de Cultura Popular. O CPC alcançaria proporções enormes chegando ainda antes do 1964 a instalar uma espécie de filiais por alguns estados do Brasil, ampliando a proposta de ação política por meio da arte.

As peças teatrais criadas pelo grupo do CPC, visavam uma campanha de politização das massas, a fim de que, por meio deste instrumento de comunicação pudessem acordar e formar pessoas politicamente ativas, exemplo disto é um trecho a peça *Auto do 99%*: “Não há povo no mundo que aguente/Viver sua história como indigente”¹²⁶. Compreende desta forma que o indigente que o texto fala, seria mais que uma pessoa sem identificação reconhecida pelo poder público, seria mais que isso; o indigente aqui seria os populares (des)politizado, que vive alheio aos acontecimentos políticos e não sabe tomar uma decisão sem ser direcionados pelos velhos caciques eleitorais.

¹²⁵Cf: FERREIRA, Jorge; GOMES, Angela de Castro. **1964: o golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014. p. 161.

¹²⁶Auto de 99%, de autoria conjunta de Antônio Carlos Fontoura, Armando Costa, Carlos Estevam Martins, Cecil Thiré, Marcos Aurélio Garcia e Odulvaldo Vianna Filho, foi uma peça teatral criada pelo grupo do CPC com fins de politizar os jovens estudantes universitários sobre os problemas do ensino superior pré-golpe.

Assim, o teatro do CPC utilizava do gênero agitprop¹²⁷ para criar um espaço na arte que exercesse uma função política ativa, com inspiração em textos e na prática teatral do teatro épico de Brecht e de Erwin Piscator¹²⁸. O CPC buscava nos tempos que antecederam o Golpe de 64, exercer a função de oposição política nos palcos.

Diferente do Teatro Popular do Nordeste, e se aproximando da proposta do Movimento de Cultura Popular, o Centro Popular de Cultura abraçava uma proposta de uso das artes comuns a alguns grupos artísticos de esquerda anteriores ao Golpe de 64. Não concordando com essa proposta de uso da arte por meios políticos, Ariano Suassuna procurará se afastar destas propostas e amplia seu foco em seu verdadeiro projeto de cultura, que consistia em preservar o que para ele era a “verdadeira cultura brasileira”.

2.3. Enquanto isso, Pernambuco pegava fogo

Alguns grupos teatrais, como o CPC e o MCP se engajavam em lutas pedindo reformas de base, o campesinato por sua vez clamava por uma reforma específica, a reforma agrária. Em Pernambuco por volta dos anos de 1958, o campesinato inicia um movimento de luta pelo acesso a terra que vai aterrorizar setores das classes dominantes, notadamente aquelas parcelas ligadas a propriedade da terra. As ligas camponesas iniciariam neste ano o que setores da imprensa chegaram a nomear de “incêndio social” em busca de reforma agrária e melhoria de vida dos agricultores.

Esse movimento social que viria a ser chamado posteriormente de Ligas Camponesas¹²⁹, tem na figura de Francisco Julião, seu principal

¹²⁷Agitprop é uma abreviação de uma expressão Russa muito comum pós revolução de 1917, se caracteriza por uma estratégia contida por técnicas de agitação e propaganda que objetive em provocar mobilizações de opinião pública.

¹²⁸Ator, encenador e teórico do teatro alemão do século XX, contemporâneo de Brecht, ele deu várias contribuições para a criação do novo teatro. Para ele, o teatro deveria ser uma responsabilidade política, não se tratava apenas de apresentar uma peça, um conto, um auto, mas que estes atos artísticos possibilitassem a ampliação dos horizontes políticos da plateia.

¹²⁹“A expressão *Ligas Camponesas*, resgatada pela imprensa na tentativa de colocar a opinião pública contra a SAPP, pois a nomeia como organização comunista, é reapropriada pelos camponeses, e através dessa expressão é que serão registradas as próximas Sociedades

expoente. O deputado Francisco Julião, filho e neto de senhores de engenho, nascido e criado no Engenho Boa Esperança, no Município de Bom Jardim (PE) – 84 Km de Recife, cresceu vendo de perto as dificuldades dos trabalhadores rurais, ele “costumava dizer que seu aprendizado com o povo havia iniciado na experiência de ter sido nutrido por uma ama de leite”¹³⁰

A militância de Francisco Julião e o movimento das Ligas Camponesas se inicia no ano de 1955, quando um grupo de camponeses que estavam sendo expulsos de suas moradias no Engenho Galileia foram ao encontro dele em sua casa no Bairro da Várzea, na cidade do Recife. Francisco Julião garantiu que apoiaria e defenderia a causa dos camponeses que lutavam pelos seus direitos: “Eu os defenderei. Sou um deputado. O Estado me paga. Vocês não terão de me pagar coisa alguma”.¹³¹ É bem verdade, que, o apoio do deputado Francisco Julião dará ao movimento social expressividade nacional e internacional:

O período que compreende desde a criação das Ligas Camponesas até o golpe militar de 1964 transforma o Nordeste e as lutas sociais no meio rural em objeto de incontáveis reportagens na imprensa nacional e mesmo internacional.¹³²

Um dos indícios dessa projeção nacional e internacional são as publicações que o Jornalista Antônio Callado faz no Jornal Carioca Diário da Manhã entre os meses de setembro e dezembro de 1959, também, as publicações internacionais feitas pelo Jornalista americano Tad Szulc, para o jornal americano *The New York Times*. Antônio Callado apresentará um breve

Agrícolas. Cf: MONTENEGRO, Antônio Torres. **Ligas Camponesas e sindicatos rurais em tempos de revolução.** In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 254.

¹³⁰Cf: CARNEIRO, Ana. **Retrato da Repressão Política no Campo – Brasil 1962-1985 – Camponeses torturados, mortos e desaparecidos.** Brasília: MDA, 2010. p. 35

¹³¹Cf: PAGE, Joseph A. **A revolução que nunca houve: o Nordeste do Brasil – 1955-1964.** Rio de Janeiro: Record. 1972. p. 54.

¹³²Cf: MONTENEGRO, Antônio Torres. **Ligas Camponesas rurais em tempo de revolução.** In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. O tempo da experiência democrática: da democracia de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 255.

histórico sobre as Ligas Camponesas e os conflitos em Galileia (Engenho localizado no município pernambucano de Vitória de Santo Antão).

As publicações de Tad Szulc serão veiculadas entre os dias de 31 de outubro e 1 de novembro de 1960, já após a desapropriação do Engenho Galileia, que se dá por uma ação conjunta da Câmara Legislativa com a sanção do Governador Udenista Cid Sampaio. Em meio a estes acontecimentos, Szulc, a serviço da Guerra Fria, constrói uma imagem de Nordeste incendiado pelas questões agrárias; possivelmente sua viagem ao Brasil, a fim de cobrir os acontecimentos que envolviam as Ligas Camponesas parece ser de interesse dos EUA, que buscava reproduzir sentimento anticomunistas em países de terceiro mundo em meio à Guerra Fria.

Desde o ano de 1947, o mundo fora dividido entre um bloco comunista e bloco capitalista, por sua vez, desde o governo de Juscelino Kubitschek o Brasil assumiu uma espécie de liderança na América Latina, se posicionando independente ao conflito ideológico entre EUA e URSS. Esse posicionamento será levado adiante pelos governos de Jânio Quadros e João Goulart. Essa ação suscitou um crescente descontentamento entre as autoridades americanas com o medo de perder a influência política e econômica nos países latino. A Revolução Cubana, acrescenta mais lenha na fogueira da Guerra Fria.

Há, por parte do governo norte-americano, um grande temor de que o continente latino-americano tenda para o comunismo e se torne alvo do controle soviético. Nesse aspecto, a posição do Brasil é alvo de críticas do governo norte-americano. Por outro lado, ou seja, na América Latina, um grupo de guerrilheiros armados, com o apoio de uma população pobre e revoltada com as injustiças e as desigualdades sociais, é capaz de fazer uma revolução e tomar o poder. Em outros termos, a imprevisibilidade histórica passa a ter uma influência significativa nas representações construídas, propiciando a

produção de um grande medo da força e do poder do comunismo.¹³³

Essa representação criada e patrocinada pela política norte-americana na mídia internacional será acompanhada pela mídia direitista brasileira. As publicações de Szulc lidas pelos americanos davam a possível impressão que o Nordeste brasileiro estava as vésperas de uma revolução comunista, o que justificaria uma possível ação armada dos nortes americanos caso as coisas não se acalmassem. Várias publicações do jornal Folha de S. Paulo também são responsáveis por construir e ampliar esse cenário de terror no Nordeste, publicações que circularam em todo o ano de 1961, em especial entre os meses de abril e novembro construíram uma imagem das Ligas Camponesas como uma organização comunista revolucionária, e que mantinha uma relação intensa de intercâmbio com a Revolução Cubana. A exemplo disto, podemos citar duas publicações da Folha de S. Paulo nos dias 11 de abril e 04 de julho de 1961:

Comenta-se nesta capital [Recife] que o deputado Francisco Julião foi convidado oficialmente por Fidel Castro para participar dos festejos comemorativo do 1º de maio, a serem realizados em Havana. As mesmas informações acrescentaram, ainda, que o governo cubano colocou 200 passagens de avião à disposição do líder das Ligas Camponesas para que sejam levados parlamentares, jornalistas, agricultores e demais pessoas que tenham interesse em conhecer de perto aquele país.¹³⁴

O exército está pronto para intervir entre os organizadores das Ligas Camponesas, caso se concretize o proposito, há dias anunciados pelo deputado Francisco Julião, de fazer hastear a

¹³³Cf: MONTENEGRO, Antônio Torres. **Ligas Camponesas rurais em tempo de revolução**. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. O tempo da experiência democrática: da democracia de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 262.

¹³⁴Cf: Folha de S. Paulo. São Paulo, 11 de abril de 1961. p.2.

bandeira de Cuba nos principais redutos das Ligas no Nordeste.¹³⁵

As duas reportagens têm por objetivo relacionar as ações e reivindicações das Ligas Camponesas com as motivações que antecederam a eclosão da Revolução Cubana, construindo nos imaginários dos leitores da época que o Brasil poderia ser tomado por uma revolução de caráter comunistas, e que teria como órgão fomentador destas intenções as Ligas camponesas sob a liderança do deputado Francisco Julião.

O golpe civil Militar, em 1964, poria fim a trajetória de reivindicações pelos direitos a terra e a sindicalização dos trabalhadores rurais em todo Brasil. Prisões, torturas e desaparecimento de membros das ligas se tornaria comum após 1964.

2.4. Cultura pós-1964

Já formado em Filosofia pela Universidade Católica de Pernambuco – Unicap (1960), e em plena atividade como dramaturgo e professor de estética integrando o quadro de professor da Universidade Federal de Pernambuco, desde 1956, Ariano Suassuna pôde ver o campesinato pernambucano “pegar fogo”, assistiu a crise política brasileira que conduziu ao Golpe de 1964 e a perseguição de políticos e intelectuais em seu tempo. Estes acontecimentos parecem não lhe abater e nem interferir em sua produtividade como dramaturgo, escritor e professor.

Deste modo, para alguns, Ariano Suassuna teria sido uma das muitas alianças obtidas pelos militares no setor cultural, o próprio Ariano nunca assumiu essa possível relação que amistosa com o Regime Autoritário, sempre em publicações posteriores a queda do Regime, ele tentou se esquivar de perguntas e temas voltados a essa época, sempre quando questionados

¹³⁵Cf: Folha de S. Paulo. São Paulo, 04 de julho de 1961. p.4.

silenciava ou afirmava de forma categórica que não falaria mais do assunto, sempre se colocando como vítima de um rótulo imposto a ele.¹³⁶

Para termos uma ideia sobre o posicionamento político de Ariano Suassuna torna-se necessário apresentar as relações e alianças que o dramaturgo, professor e escritor Ariano Suassuna manteve com o regime autoritário em sua época. De início é importante salientarmos que a Ditadura não excluiu totalmente os grupos culturais com tendência política de esquerda, mas manteve alguns a fim de passar uma falsa ideia de tolerância.

[...] vivia-se uma ditadura suficientemente forte para reprimir os movimentos sociais e políticos, mas taticamente moderada para permitir que a esquerda derrotada na política parecesse triunfar na cultura. Esse triunfo alimentou o mito da “ditabranda”, criando um jogo de sombra do passado que até hoje nos ilude.¹³⁷

Marcos Napolitano nos leva a crer que a tática utilizada na política autoritária do Governos Militar camuflada de legalidade por meio de publicações de leis, e em alguns momentos, governando sob a aprovação do Congresso (congresso manipulado pelo Regime e ameaçado ser fechado), era semelhante a tática que eles queriam utilizar nos meios culturais. A permissão e até incentivos financeiros a grupos de esquerda, agiu como forma de controle de discurso e de prática.

Vários grupos foram contemplados com incentivos, mesmo se caracterizando por uma postura política de esquerda revolucionária, como foi o caso do Teatro de Opinião, que se manifestando por meio dos Show de Opinião e de peças que carregavam em seus roteiros um pensamento político

¹³⁶ Ver: GLOBONEWS. **Entrevista exclusiva com Ariano Suassuna**. Disponível em: <<http://globo.com/globo-news/globo-news-dossie/v/dossie-globonews-traz-entrevista-exclusiva-com-ariano-suassuna/2637532/>>. Acesso em: 06 de janeiro de 2015.

¹³⁷ Cf: NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014. p.97-98.

de esquerda contrária aos ideais culturais do Regime.¹³⁸ Também o Teatro Oficina (1958-1973) e o Tropicalismo caminharam por vias contrárias e foram promotores de discursos contrários ao que pensava o regime autoritário instalado em 1964. Isso até os anos de 1968.

O Teatro Oficina que se originou do Teatro de Estudantes da Faculdade de Direito da USP, no ano de 1958, sofreu uma forte influência ideológica do Teatro de Arena, que construiu assim seus ideais políticos de vanguarda. No ano de 1967 o grupo Oficina encenou de *O rei da vela*, peça que marcou a história do grupo, a peça propunha uma revolução ideológica e formal. Em meio a sobrevivência de grupos teatrais de esquerda nos anos iniciais do regime autoritário, Glauber Rocha lança o filme *Terra em Transe*, que serve como um dos fundamentos das ideias do nascente movimento Tropicalistas encabeçado por Caetano Veloso e Gilberto Gil.¹³⁹

O tropicalismo¹⁴⁰, movimento que sacudiu as estruturas culturais nos anos de 1967-68, incomodou um grupo de intelectuais conservadores que se nutriam da expectativa de conservação da cultura brasileira, partindo da interpretação que ela deveria ser mantida no casulo do tradicional e do conservadorismo, a exemplo, daqueles que promoveram e participaram das discussões travadas por meio das colunas do Jornal do Comercio em Pernambuco.

O movimento tropicalista, que possivelmente nasce das intenções de redesenhar o quadro verde-amarelo tradicional mesclando com outras práticas,

¹³⁸ Ver: RIDENTI, Marcelo. **Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança**. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p. 144.

¹³⁹ Ver: Idem, p. 144-145.

¹⁴⁰ O Tropicalismo surgiu do termo "Tropicália" cunhado por Hélio Oiticica, o termo remetia "A uma obra do artista plástico Hélio Oiticica que a definiu como uma 'obra-ambiente', montada numa exposição no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro em meados de 1967 e que pouco tempo depois inspiraria a composição homônima de Caetano Veloso." Cf: NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014. p.108.

mas ao mesmo tempo não se subordinando a elas, numa referência ao antropofagismo Oswaldiano¹⁴¹, Hélio Oiticica assim define o Tropicalismo:

Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente brasileira ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional [...]. Para a criação de uma verdadeira cultura brasileira, característica e forte, expressiva ao mesmo tempo, essa herança maldita europeia e americana terá que ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia de nossa terra.¹⁴²

A proposta de redesenho da cultura brasileira chegou a incomodar a elite conservadora pernambucana. Em 1968, Caetano Veloso e os Mutantes se apresentaram em um show no Sport Club do Recife, isto desencadeou comentários contra e a favor do movimento cultural que rompia com o discurso tradicional existente em Recife. Na época, Recife ainda era um reduto de tradicionalistas e conservadores no campo político, cultural e estético, tendo como expoentes destas propostas conservadoras Gilberto Freyre e Ariano Suassuna.

No Jornal do Commercio do dia 19 de abril de 1968, pode ser lido um trecho do 1º Manifesto Tropicalista Nordestino, nele, os tropicalistas do eixo Natal - João Pessoa - Recife, nomeiam de burrice o velho conservadorismo residente em Recife.

[...] marasmo cultural da província. [...] Por fidelidade regionalista? Por defesa e amor às nossas tradições? 2. Recusemos “o comprometimento” com nossos antigos professores”. 3. Lamentemos que os da “nova e novíssima geração” [...] continuem a se valer da tutela sincretista, luso

¹⁴¹ Oswald de Andrade propunha em sua arte antropofágica uma leitura cultural onde o estrangeiro deveria ser “deglutinado”, absorvido e modificado, de forma que isso não significasse subordinação a cultura estrangeira.

¹⁴²Cf: OITICICA. Apud RIDENTI, Marcelo. **Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança**. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p. 147.

tropical [...]. 5. Afirmamos: “Dessacralizando e corrompendo a esquerda festiva, o tropicalismo investe e arrebenta, explode e explora os seus adeptos tanto quanto seus atacantes”. 7. Reconhecemos a transitoriedade (o trânsito e transe) do tropicalismo, junto ao perigo da massificação, de idolatria. 8. A vanguarda contra a retaguarda! A loucura contra a burrice! O impacto contra a mediocridade! [...] A radicalidade contra o comodismo!¹⁴³

Em forma de resposta as opiniões dos tropicalistas pernambucanos, dois notáveis críticos, que abraçaram a causa dos tradicionalistas e conservadores, responderam em tom forte as colocações do tropicalismo em Pernambuco:

O tropicalismo foi lançado na semana passada no Recife. [...] Até um manifesto foi lançado, preconizando a loucura contra a burrice e chamando de quadradões todos que se ousarem, ou não entenderem o movimento. Contudo, quem tiver um pouco de bom senso, verá que tudo isso é uma palhaçada de um grupo de pessoas que procuram promoção e noticiário nos jornais, apesar de muitas delas – Jomard Muniz de Brito e Celso Marconi – já serem estrelas (sic) e não precisarem de nada disso. [...] e os nossos pseudo tropicalistas do Nordeste? Que fazem? Que dizem? Nada. Apenas que a loucura deve combater a burrice. E organizam um movimento falso, alienado, atraindo dezenas de jovens que anseiam por promoção. Ou por algo diferente. E nesse caso eles (sic) conseguem. Algo diferente de tudo. Até do tropicalismo. Que cheira uma rosa – numa imitação hippie – tira retrato em posições loucas e faz expressões grotescas, numa demonstração patente do vazio que possui a todos. [...] Depois o movimento passa. Acaba. E

¹⁴³Cf: Jornal do Commercio, **Porque somos e não somos tropicalistas**. Recife.20 de abril de 1968.

só resta de novo (sic) o vazio, a falta de objetivos na vida e a vontade de se afirmar através de loucuras coletivas.¹⁴⁴

Confirmando as colocações de Ricardo Noblat e em tom de apoio a sua opinião, Jorge Neto afirma:

[...] um movimento confuso e contraditório, cuja tônica é a badalação sem maiores consequências, embora seus adeptos [...] admitam com certo ar de superioridade que são avançados e objetivos. Mas tudo não passa de simples pretensão, de mais uma arrancada festiva, pois a verdade é que o Tropicalismo não sabe exatamente o que quer, não diz exatamente a que veio e mistura o sério e o pitoresco, política com paisagem e ideologia com frutas. Quer assim atingir o povo, mas essa possibilidade parece bem remota. Sobretudo porque suas mensagens, de ordem, teorias, fogem à realidade objetiva, além de serem feitas na linha do intelectualismo mais pedante. Torna-se dêsse (sic) modo artigo de consumo à medida que versa sobre assuntos que não entende. Nessa marcha o movimento só consegue atingir uma estreita faixa da pequena burguesia, que se engaja na política de bar, ali subverte a ordem do país, derruba o Gôverno (sic) e depois vai pra casa dormir. Dorme, acorda, recomeça novamente, não passa disso [...]. usa-se uma linguagem simbólica, rebuscada, pedante, cheia de arroteio, que nem o povo entende, nem os serviços de segurança, até porque os últimos não têm muito o que se preocupar com parábolas tão indecifráveis e tão inofensivas. Com isto alguns tiram onda de avançados esquerdistas, escondem sua covardia, enquanto outros enriquecem, fazem sua promoção pessoal e mandam o povo e o País às favas. [...] É a mediocridade, que de certo não vai ficar, não vai perdurar.

¹⁴⁴Cf: Jornal do Commercio. NOBLAT, Ricardo. **Tropicalismo ou Palhaçada?** Coluna Opinião. Recife. 28 abr. 1968, p. 13.

Como não vai durar o tropicalismo, cujo saldo renovador é muito duvidoso.¹⁴⁵

Dentro deste quadro em que se pinta uma rivalidade entre o pensamento tropicalista, representado por Veloso, Oiticica, Gil e outros; e o tradicional conservador, representado por Ariano Suassuna e Gilberto Freyre (apesar das diferenças entre os dois sobre qual seria a matriz cultural brasileira, se o sertão ou o litoral), será neste ano (1968) que a intolerância do Regime será aplicada com mais rigor no setor cultural no Brasil.

O tropicalismo não sofreu apenas críticas de setores políticos ligados ao Regime, mas uma parcela da elite intelectual com ideais políticos contrário ao Regime Militar também elaboram críticas aos tropicalistas:

Sidney Miller, em vários artigos, denunciou o caráter “comercial” do “som universal”, buscado pelo movimento, tentando mostrar que isso não passava de uma estratégia da indústria fonográfica em internacionalizar o gosto com base nos grandes mercados (EUA, Inglaterra). Augusto Boal, na forma de um manifesto escrito, dizia que o Tropicalismo apenas divertia a burguesia ao invés de chocá-la, perdendo-se no individualismo e no deboche vazio. Schwarz, num texto da época, fazia uma análise bastante aprofundada do teatro tropicalista de Zé Celso, dizendo que aquela estética da agressividade e do deboche traduzia muito mais a agonia política e existencial da pequena-burguesia que se achava de esquerda, mas no fundo era individualista e egoísta.¹⁴⁶

Vítima de críticas tanto da ala cultural vinculada ao Regime Militar, quanto da elite intelectual contrária ao Regime, o Tropicalismo será desmantelado após a publicação do Ato Institucional nº 5. No dia 13 de

¹⁴⁵Cf: Jornal do Commercio. NETO, Jorge. MARCONI, Celso. **Duas visões do Tropicalismo**. Recife. 28 abr. 1968.

¹⁴⁶Cf: NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014. p.114.

dezembro de 1968, o governo anunciou em cadeia de rádio e TV, a instauração do Ato Institucional nº 5, caracterizado como golpe dentro do golpe, com o objetivo ampliar o aparato repressivo do Regime e coactar o discurso de esquerda.

2.5. Conselho Federal de Cultura

Porém, antes dessa leva de repressão aos movimentos culturais, o Regime Militar cria alguns órgãos de controle, a fim de, que eles pudessem servir de filtragem, e, também de dispositivo de criação de um discurso uníssono acerca da cultura nacional, no caso, um dos órgãos criados foi o Conselho Federal de Cultura.

Criado em 1967, sob o Decreto Lei nº 74, no dia 21 de novembro de 1966, instalado a partir do decreto nº 60.237, de 17 de fevereiro de 1967, sua instalação se dá ainda dentro do espaço de tempo a que Napolitano chama de primeiro momento repressivo (1964-1967)¹⁴⁷, O Conselho que era formado por 24 membros, dos quais se exigia que tivessem “idoneidade respeitável”, era de exclusiva nomeação do Presidente da República, no caso o Marechal Castelo Branco. Foram eles: Adonias Filho, Afonso Arinos, Ariano Suassuna, Armando Schnoor, Arthur Reis, Augusto Meyer, Cassiano Ricardo, Clarival Valladares, Djacir Lima Menezes, Gilberto Freire, Gustavo Corção, Hélio Viana, João Guimarães Rosa, José Cândido de Andrade Muricy, Josué Montello, D. Marcos Barbosa, Manuel Diegues Junior, Moysés Vellinho, Otávio de Faria, Pedro Calmon, Rachel de Queiroz, Raymundo de Castro Maia, Roberto Burle Marx, Rodrigo Mello Franco. Estes intelectuais teriam a função preservar o passado (ou forjar uma visão do passado que fosse a ideal), e que ao mesmo tempo transmitisse a ideia de identidade nacional, em síntese, teriam eles que preservar a “história cultural real do Brasil”. O discurso do Marechal Castelo

¹⁴⁷Neste período o Regime teria como principal objetivo a dissolução da chamada cultura de esquerda e o afastamento delas com as classes populares. É neste momento que vários Inquéritos Policiais-Militares serão instalados contra intelectuais e artistas vinculados a ideologias de esquerda. Ver: NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014. p.100.

Branco no evento da instalação do Conselho Federal de Cultura reflete esse sentimento por parte dos militares:

Não estaria concluída a obra da Revolução no campo intelectual se, após trabalhos tão profícuos em benefício da educação, deixasse de se voltar para os problemas da cultura nacional. Representada pelo que através dos tempos se vai sedimentando nas bibliotecas, nos monumentos, nos museus, no teatro, no cinema e nas várias instituições culturais, é ela, naturalmente, nesse binômio educação e cultura, a parte mais tranquila e menos reivindicante. Poderia dizer que é a parte dos cabelos brancos, e, talvez, por isso, já segura do que fez e do que fará pelo Brasil. Cumpre, porém, dar-lhe, principalmente, condições de preservação, e, portanto, de sobrevivência e evolução.¹⁴⁸

É dentro destas perspectivas que acreditamos que o pensamento e a criação de Ariano Suassuna irão se aproximando do pensamento político-cultural do Regime.

Todos os membros fundadores do Conselho Federal de Cultura teriam sido nomeados diretamente pelo Presidente, este fato amplia o que acreditamos ser uma relação amistosa de Ariano Suassuna com o regime autoritário instado no Brasil em 1964.

O Conselho Federal de Cultura (CFC) é criado por meio do decreto-lei nº 74, de 21 de novembro de 1966, instalado a partir do decreto nº 60.237, de 17 de fevereiro de 1967. O CFC é baseado no já existente Conselho Federal de Educação. Inicialmente é composto por 24 membros diretamente nomeados pelo presidente da República, por seis anos, dentre “personalidades eminentes da cultura brasileira e reconhecida

¹⁴⁸Cf: BRASIL. MEC – CFC. Aspectos da Política Cultural Brasileira. Rio de Janeiro, 1976. p. 20 *apud* COSTA, Lilian Araripe Lustosa da. **A Política Cultural do Conselho Federal de Cultura (1967-1976)**. In: II Jornada discente do PPHPBC (CPDOC/FGV): Intelectuais e Poder, Rio de Janeiro, 2010. p. 6.

idoneidade”. Ele objetiva principalmente coordenar as atividades culturais do Ministério da Educação e elaborar o Plano Nacional de Cultura.¹⁴⁹

Após criado o Conselho Federal de Cultura e também nomeado os membros fundadores pelo presidente, o Conselho Federal de Cultura tinha atribuição de planejar a construção de um plano de apoio a artistas e outros profissionais da cultura na construção cultural de uma imagem do Brasil. Assim, foram planejadas ações que objetivavam apoiar profissionais da cultura que estivessem dispostos na criação de uma imagem do Brasil ideal, em sua maioria, seriam apoiados profissionais de caráter conservador que viam no passado, figuras de heróis brasileiros, sem contar a criação de uma imagem de um passado glorioso do Brasil. Parece-nos desta forma, que Quaderna - *alter ego* de Ariano Suassuna - tinha sentimentos em comum com essa proposta, e sua produção, que na época estava nas vésperas de ser concluída se encaixava na forma cultural que o Regime propunha chamar de proposta oficial de cultura para o Brasil na época.

Possivelmente, Ariano via nesta proposta do Regime uma forma de afastar o cosmopolitismo que tanto ameaçava a cultura tradicional guardada com sete chaves no sertão inventado por ele, nas palavras de Albuquerque Jr. a sua nomeação para o Conselho Federal de Cultura traz à tona o sentimento conservador e tradicional que Ariano representava:

[...] Ariano acaba por apoiar ostensivamente o golpe militar de 1964, tornando-se, em 1967, um dos fundadores do Conselho Federal de Cultura. Defendendo que a Igreja e o Exército são as únicas instituições capazes de ordenar a sociedade brasileira, de manter a ordem e a independência da nação,

¹⁴⁹Cf: COSTA, Lilian Araripe Lustosa da. **A Política Cultural do Conselho Federal de Cultura (1967-1976)**. In: II Jornada discente do PPHPBC (CPDOC/FGV): Intelectuais e Poder, Rio de Janeiro, 2010. Ver também: PAZ, Vanessa Carneiro da. **Encontros em defesa da cultura nacional: O conselho federal de cultura e a regionalização da cultura na ditadura civil-militar (1966-1976)**. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2011.

contra as 'forças estrangeiras, o cosmopolitismo' que tendem a destruí-la.¹⁵⁰

Sentimento conservador também visto no prefácio do livro *Farsa da boa preguiça*, onde ele usa o exemplo do fracasso financeiro de seu tio, responsabilizando a industrialização capitalista originária de empresas multinacionais instalada no sertão nordestino.

Vi um tio meu, uma espécie de Cavaleiro sertanejo, valente, alegre, caçador, amigo do Povo, um homem que recebia na sua mesa trinta ou quarenta pessoas por dia, ser liquidado em pouco tempo, fazendo passar o menino sertanejo que eu era então por uma experiência semelhante à que os meninos de engenho passaram na Zona da Mata nordestina. Com uma agravante, aliás; nesta, foram as usinas e capitais brasileiros que liquidaram os Engenhos; no Sertão, foi o capital estrangeiro que liquidou a nascente e florescente indústria de beneficiamento de algodão. Em Taperoá, aí por 1934, havia vinte e oito pequenas fábricas sertanejas dessa indústria, os 'locomóveis' como eram chamados. Duas companhias estrangeiras chegaram por lá e liquidaram tudo. A mais rica montou na sede do município um maquinismo moderno e poderoso. [...] Os pequenos industriais sertanejos que não tinham algodão próprio fecharam suas fábricas. [...] Assim que as vinte e oito fábricas fecharam; com os locomóveis vendidos e saídos do município, os preços baixaram, a falsa prosperidade acabou e os Cavaleiros sertanejos, endividados, com meu tio, durante a euforia, morreram desesperados e arruinados.¹⁵¹

Percebe-se que esse sentimento contrário a cosmopolitismo e a modernização capitalistas e burguesa representa muito do sentimento afetivo

¹⁵⁰Cf: ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011. p. 187.

¹⁵¹Cf; SUASSUNA, Ariano. **A farsa e a preguiça brasileira**. In: *farsa da boa preguiça*. 10ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013. p. 33-34.

que o autor deixa por ser notado em seus textos. Contrariando a proposta antropofágica do Tropicalismo, Ariano recorria ao sertão para isolá-lo de toda a forma de modernidade, de inovação, elementos sempre vistos por ele como danosos para o Brasil, para o nordeste, para o sertão.

Quaderna nada mais é do que um personagem que digladiava para manter as origens vivas, a tradição, em deixar o sertão livre de toda a influência que venha de fora, que possa corromper a matriz cultural (o sertão), ele tenta constantemente “espantar” a modernidade que busca reconstruir e (re)inventar o sertão. Essas ideias são patentes em seus escritos. Na fala dele sobre o fracasso do tio, a culpa não é do seu tio que se estagnou e se acostumou nas práticas patriarcais de mesa cheia e casa lotada, mas culpa a industrialização que chegou e tudo foi acabando e diluindo.

2.6. Departamento de Extensão Cultural da UFPE

No ano de 1969, Ariano Suassuna é nomeado pelo Reitor Murilo Guimarães para o cargo de Diretor do Departamento de Extensão Cultural da UFPE, cargo que ele ocupa entre os anos de 1969 a 1974. É interessante notar que o jurista Murilo Guimarães, que em agosto de 1964, teria sido nomeado como reitor da Universidade do Recife (atual Universidade Federal de Pernambuco), surge uma segunda vez na biografia de Ariano Suassuna. Anteriormente, no ano de 1952, teria ele dado a primeira oportunidade de trabalho no setor jurídico ao recém-formado em direito Ariano Suassuna. Agora em 1969, sob o comando da reitoria da UFPE e Ariano já sendo uma referência nacional no âmbito da cultura, ele o nomeia como Diretor do Departamento de Extensão Cultural da UFPE.

Anterior a nomeação de Ariano Suassuna a Diretoria do Departamento de Extensão Cultural da UFPE, as universidades no Brasil estavam sendo vítimas do que o Regime Militar chamou de modernização das universidades, onde na verdade se tratava de uma espécie de intervenção em algumas estruturas existentes no meio acadêmico das universidades do Brasil, também, foi uma maneira que o Regime encontrou de expurgar os elementos

ideológicos contrários a política do Regime Militar, isso causou várias demissões e abandonos por profissionais nas universidades do Brasil.

Nas vésperas do Golpe de 1964, a UFPE, sob a gestão do reitor João Alfredo Gonçalves da Costa Lima (1959-1964), passava por conflitos políticos ideológicos travados entre Paulo Freire, que exercia à época, o mesmo cargo a ser ocupado mais tarde, depois e sob o patrocínio de um reitor nomeado pela ditadura por Ariano Suassuna, a diretoria do Departamento de Extensão Cultural, a época chamada de Serviço de Extensão Cultural (SEC), e, do outro lado, utilizando as páginas do Diário de Pernambuco estava Gilberto Freyre, como mostra Sá Motta:

No reitorado de João Alfredo Costa Lima foi estabelecido o Serviço de Extensão Cultural (SEC), dirigido pelo professor e pedagogo Paulo Freire. Entre as atividades do SEC destacavam-se a Rádio Universitária, a campanha de alfabetização e um periódico, a revista Estudos Universitários. Em meio a radicalização que antecedeu o golpe, o projeto extensionista da Universidade do Recife foi elemento-chave nas polêmicas travadas na cidade, com a liderança do campo anticomunista ocupada por Gilberto Freyre. O autor de Casa-grande & senzala assumiu a frente dos intelectuais pernambucanos favoráveis à derrubada de Goulart e conduziu campanha contra o reitor, acusando-o de permitir infiltração comunista na instituição. O principal veículo foi a coluna dominical publicada por Freyre no Diário de Pernambuco, em que ele provocava as esquerdas favoráveis a Arraes e a Goulart. Nos meses anteriores ao golpe, a Recife letrada ficou dividida entre os apoiadores de Gilberto Freyre e os comunistas do SEC. A partir de abril de 1964, o projeto cultural da

Universidade do Recife seria destruído, e os responsáveis demitidos ou aposentados.¹⁵²

Em meio aos desdobramentos pós-1964, com a tomada do Governo pelos militares, um dos objetivos foi a modernização autoritária impostas pelos militares nas universidades. Mesmo após o golpe, o reitor da universidade continuou sendo vítima de diversos ataques, sempre liderados por um dos principais expoentes da direita em Pernambuco, Gilberto Freyre, que continuou a utilizar das páginas que tinha a sua disposição no Diário de Pernambuco para infligir ataques ao Reitor Costa Lima, fato que levou por pressão a sua renúncia.

A escolha do novo reitor deveria ser feita pelo Conselho Federal de Educação (CFE). O Conselho poderia optar em ouvir indicações locais vindas de aliados civis ou militares; os civis, liderados pela persona de Gilberto Freyre indicou uma professora ligada ao grupo de direita Cruzada Democrática Feminina, os militares propunham um nome de um médico da região. Ambos não conseguiram sucesso em suas indicações, o Conselho Federal de Educação optou pela nomeação do professor da Faculdade de Direito Murilo Guimarães.¹⁵³

O ingresso de Murilo Guimarães na reitoria da Universidade Federal de Pernambuco foi acompanhado de expurgos, vários professores e funcionários foram aposentados e demitidos.

Já com os mares mais calmos, em 1969 o reitor Murilo Guimarães convidou Ariano Suassuna para assumir a diretoria do Departamento de Extensão Cultural da UFPE. Foi na direção deste departamento de Extensão e utilizando seu apoio institucional que ele pôde dar início prático ao projeto do Movimento Armorial, como afirma Maria Thereza Didier de Moraes:

¹⁵²Cf: MOTTA, Rodrigo Patto de Sá. **As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. p. 34.

¹⁵³Ver: Idem, p. 45.

[...] foi como diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, que o escritor (juntamente com outros pesquisadores) sintetizou e sistematizou estudos sobre as raízes culturais brasileiras, cujo resultados contribuíram para as atividades do veio a ser conhecido como Movimento Armorial.¹⁵⁴

Idelette Muzart chama essa fase na vida intelectual e profissional de Ariano Suassuna como a oportunidade de implantação de um “laboratório de pesquisa pluridisciplinar”¹⁵⁵. É sob a direção do DEC que Ariano agrega vários artistas populares, a fim de, construir uma arte armorial¹⁵⁶. É bem verdade que traços da arte armorial pode ser notados mesmo antes da chegada de Ariano ao DEC, uma simples leitura em suas obras deixa perceber os traços e características armoriais, elementos da cultura rural popular, mas ainda seriam uma espécie de esboço do seu projeto principal. O Movimento Armorial pretendia realizar uma arte brasileira erudita a partir de elementos populares. Em síntese, Ariano Suassuna buscava em sua arte apagar o diferente, unir e harmonizar a cultura brasileira, se nutrido de uma aversão ao externo, moderno e cosmopolita.

Parece-nos meio controversa a relação entre o erudito e o popular, mas se manteria assim a proposta do movimento armorial, onde harmonizasse os interesses diversos, como apresenta o próprio autor no Romance d’A pedra do Reino quando dialoga com seus dois mestres (Samuel e Clemente) sobre quem seria o gênio de máximo da humanidade. O Quaderna chega após algumas conversas a três conclusões: “o gênio de raça teria que ser um escritor”, “o cargo de gênio da raça brasileira estava vazio” e, também estava “vazio o cargo de gênio máximo da humanidade”. O gênio da raça teria que

¹⁵⁴ Cf: MORAES. MARIA Thereza Didier de. **Emblema da sagração armorial: Ariano Suassuna e o movimento Armorial (1970-1976)**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2000. p. 37.

¹⁵⁵ Cf: SANTOS, Idelette Mozart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial** 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009. p. 28.

¹⁵⁶ “O substantivo ‘Armorial’ designa, em português, a coletânea de brasões da nobreza de uma nação ou de uma província. Sua utilização adjetiva constitui um neologismo”. Cf: Idem, p. 25.

compor uma obra nacional da raça brasileira, mas qual seria a receita para essa obra? Samuel, um mestre com posicionamento político de direita, orienta Quaderna que o assunto teria que ser sobre os heróis portugueses, sobre a “raça de gigantes ibéricos”, por sua vez, e pensando contrário a Samuel, Clemente informa que a obra deve se fundamentar no “mito negro-tapuia”.¹⁵⁷

Nesta empreitada, Ariano Suassuna reuniu em torno de sua proposta cultural: poetas, músicos, pintores, dramaturgos, ceramistas e bailarinos. Se destacam nomes como Francisco Brennand, Gilvan Samico, Maximiano Campo, Ângelo Monteiro e Marcos Accioly, todos estavam envolvidos com e abnegados ao Armorial.

Em 18 de outubro de 1970, na Igreja São Pedro dos Clérigos, no Recife, com o concerto *Três séculos de música nordestina – do Barroco ao Armorial*, e com a exposição de gravuras, pinturas e esculturas, lança-se o Movimento Armorial. O Movimento Armorial diverge dos demais movimentos culturais lançados no Brasil por diversos motivos, mas um se destaca, o Movimento Armorial não se inicia com a leitura de um manifesto, de uma carta anunciativa, Ariano simplesmente deixou ele existir, apenas permitindo que o movimento tivesse o concerto armorial como manifesto não escrito.

Nove dias antes do início oficial do Movimento Armorial (o evento na Igreja de São Pedro dos Clérigos, em Recife), no quadragésimo ano da morte de João Suassuna (seu pai) Ariano concluiu o Romance d’A Pedra do Reino. Publicado em sua primeira edição em agosto de 1971, o Romance seria uma espécie de modelo literário para o Movimento Armorial, nas palavras de Idelette Mozart o Romance “torna-se porta-bandeira”¹⁵⁸ do Movimento Armorial.

É nesta trajetória de acontecimentos que o Romance foi sendo construído, importa-nos agora perguntar: Onde nasce e a partir do que é

¹⁵⁷Cf: SUASSUNA, Ariano. **Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta**. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010. p. 191-193.

¹⁵⁸Cf: SANTOS, Idelette Mozart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial** 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009. p. 49.

inventado o sertão de Ariano Suassuna? Quais os elementos que dá rusticidade e corporeidades a este espaço? Como a memória afetiva do autor participa da construção do sertão?

CAPÍTULO 3

SERTÃO: O REINO EMBANDEIRADO, ÉPICO E SAGRADO DE ARIANO SUASSUNA

Ariano Suassuna, filho de uma “nobreza sertaneja decadente”, migrado para a cidade de Recife por volta da década de 30 do século XX, onde estabelece relações que o constrói como dramaturgo, escritor e professor de estética. Na cidade grande carregava sobre seus ombros a obrigação como sertanejo de preservar, guardar e catalogar a cultura sertaneja. Todos seus textos se empenham na busca constante de parar o tempo feroz, o tempo que mata a tradição e corrói os fundamentos das velhas ordens sertanejas.

Ariano vivia em um tempo que a tudo engolia e que tudo deixava para trás, a exemplo da temporalidade retratada no romance de José Lins do Rego, *Fogo Morto*, que narra uma sociedade patriarcal que estava se esfacelando; os homens não mais tinham a autoridade patriarcal, as mulheres começavam a ameaçar os padrões tradicionais, os coronéis tinham que se adequar a governamentalidade do Estado, tudo parecia se esvaír no ar.

É nesse espaço em transformação, de modernidade e das ampliações das trocas capitalistas, que Ariano Suassuna surge como dramaturgo e, posteriormente, como romancista. Desde suas primeiras experiências no Teatro de Estudante de Pernambuco até o início do Movimento Armorial, ele já trilhava com sua mente inventiva a criação de um horizonte sertanejo peculiar em suas obras. É bem verdade, que as invenções/composições do jovem escritor não surgiram do nada, como uma simples ação de um relampejar de ideias, mas nasceram frutos de relações e práticas estabelecidas pelo autor com seus pares no decorrer do tempo.

Tornando-se autor, dramaturgo e romancista em um momento de intensas mudanças no Brasil, mudanças essas de caráter político, social, econômico e cultural, Ariano passa então a digladiar contra o elemento moderno, contra o fim do sertão de sua infância. Ele luta pela “eternização” de Taperoá (cidade onde passou uma parte de sua infância e está presente como cenário principal de suas peças e romance). Ariano luta contra o tempo, pretende pará-lo, congelá-lo em meio as tradições e costumes sertanejos.

O espaço que ele [autor] busca sagrar, catalogar e preservar é o sertão. O sertão que para ele tinha que ser escrito com “S” maiúsculo, para conotar grandeza, importância e o devido valor dado por ele a região. Assim, vamos percebendo que este sertão inventado/composto por Ariano é mais que um espaço geográfico dado e estável, o sertão é um espaço fabricado discursivamente, operado por ele e por outros autores, compositores, artistas e poetas que descreveram a região.

Assim, tomando o sertão apresentado no Romance d’A Pedra do Reino como espaço inventado por uma prática discursiva, e refletindo sobre a maneira como Albuquerque Júnior operou em sua tese de doutorado sobre a invenção do Nordeste e a forma como Edward Said elaborou estudo sobre o orientalismo, buscamos pensar nesta linha teórica metodológica, tomando o espaço/região como uma invenção discursiva:

[...] os lugares, regiões e setores geográficos tais como o ‘Oriente’ e o ‘Ocidente’ são feitos pelo homem. Portanto, assim como o próprio Ocidente, o Oriente é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, imagística e vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente.¹⁵⁹

Também, corroborando essa ideia que o espaço, em nosso caso o sertão, não é um espaço dado e preexistente, Albuquerque Jr. afirma:

¹⁵⁹Cf: SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 16-17.

O espaço não preexiste a uma sociedade que o encarna. É através das práticas que estes recortes permanecem ou mudam de identidade, que dão lugar à diferença; é nelas que as totalidades se fracionam, que as partes não mostram desde sempre comprometidas com o todo, sendo este todo uma invenção a partir destes fragmentos, no qual o heterogêneo e o descontínuo aparecem como homogêneo e contínuo, em que o espaço é um quadro definido por algumas pinceladas.¹⁶⁰

Não queremos desta forma afirmar que esse sertão embandeirado, épico e sagrado é criação inédita de Ariano Suassuna, pelo contrário, Ariano como ardente leitor que era, entrou em contato em sua trajetória de estudante a dramaturgo com diversas leituras, dentre as quais, *Os sertões* de Euclides da Cunha, que possivelmente foi a que mais possa ter lhe marcado e influenciado. Segundo o próprio autor, Euclides teve uma grande influência na sua invenção/composição do sertão, afirmando pertencer a linhagem literária de Euclides da Cunha: "Sei que minhas dimensões não são as de Euclides da Cunha, mas é à linhagem dele que sempre procurei me filiar".¹⁶¹

Desta forma, buscamos compreender como Ariano, por meio da narrativa do Romance d'A Pedra do Reino, inventa um espaço de saudade e conservador de tradições, bandeiras, mitos e imagens medievais.

3.1. Saudades do Sertão

O sertão, sendo parte do Nordeste, foi "pintado", "escrito" e "pensado" e porque não afirmar que foi inventado/composto por aqueles que utilizaram de seus talentos seja na dramaturgia, na literatura, na música e nas artes plásticas. O nordeste é fruto de diversas ações discursivas que construíram uma visibilidade e dizibilidade, proporcionando a criação de imagens subjetivas que operam até hoje seja mídia seja no dia-a-dia, assim "o

¹⁶⁰Cf: ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz. *Invenção do Nordeste e outras artes*. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011. p. 35.

¹⁶¹Cf: SUASSUNA, Ariano. *Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras*. In: Almanaque Armorial. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. p. 230.

nordeste é gestado como espaço de saudade dos tempos de glória, saudade do engenho, da sinhá, do sinhô, da Nega Fulô, do sertão e do sertanejo puro e natural, força telúrica da região.”¹⁶²

Assim, o sertão, parte deste nordeste, também foi gestado por meio da saudade, e no caso de Ariano Suassuna, o sertão foi inventado em meio a uma busca frenética de paralisar o tempo e voltar ao sertão de Taperoá, a cidade encantada de Quaderna. O romance d’A Pedra do Reino, composto num cenário que toma a cidade de Taperoá como palco da maioria das narrativas de Quaderna, tenta recriar o reino encantado do sertão. Quaderna que se diz herdeiro do quinto reinado, trilha por caminhos a fim de reconstruir o reino que estava em ruínas, que o Estado por meio da governamentalidade modernizante estava destruindo, a velha sociedade patriarcal que entrava em decadência, como afirma Didier: “O sonho de Suassuna é reaver o seu reino *para sempre destrocado pelas perdas*; a perda do pai, de valores e práticas culturais que minados fazem o castelo ruir.”¹⁶³

Em meio a um turbilhão de memórias, saudades e elementos subjetivos, Ariano Suassuna iniciou a escrita do Romance d’A Pedra do Reino, numa tentativa de consertar o castelo que estava em ruínas, de reerguer o reino encantado com que sonhava desde a infância. Quando chamado a justificar a razão da invenção do sertão em seu romance, ele aponta para outros autores e outras leituras, porém, sabemos que não foram apenas as leituras que fizeram surgir o sertão mítico, medieval e cômico de Ariano Suassuna. As datas existentes no Romance se cruzam com a sua própria biografia, acontecimentos fictícios se confundem com acontecimentos reais. Sabemos e vemos que o Romance d’A Pedra do Reino cruza de maneira singular o real e o fictício, um jogo de memórias e imaginações, mas é bem verdade, e Ariano deixa claro que não tem a pretensão de criar uma história

¹⁶²Cf: ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz. **Invenção do Nordeste e outras artes**. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011. p. 47.

¹⁶³Cf: DIDIER, Maria Thereza. **Miragem Peregrina: Sertão e Nação em Euclides da Cunha e Ariano Suassuna**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p.71.

real, para ele tudo é ficção, mas as entrelinhas denunciam uma mescla de real e imaginário que é possível notar no Romance.

O Romance narra um Sertão em ruínas e a empreitada de Quaderna era evitar tal mal. Para Quaderna tanto quanto para Ariano, o moderno, o novo traz consigo ônus para o sertão encantado. Quaderna tenta evitar que as velhas tradições sejam esquecidas por meio de ações, de narrativas e crenças.

O sertão em que Ariano Suassuna nasce, é um espaço em ruínas, a morte do seu pai, João Suassuna, a falência de sua família, sua longa estadia em Taperoá reflete um mundo que passava por mudanças, porém, tal mudança afligiu o autor, e com as forças que tinha buscou sacralizar e recontar o sertão nordestino ao seu ver, da maneira que ele sonhava, da forma que ele achava ideal e não o sertão nordestino que rompia com os padrões de sociabilidades tradicional.¹⁶⁴

Os traços que iriam marcar essas mudanças que tanto afligia Ariano Suassuna e a outros que comungavam dos mesmos sentimentos e perdas tivera início em meados do século XIX, onde não por acaso surgia também como resposta a este acontecimento o discurso regionalista. Tanto o discurso regionalista do fim do século XIX e início do século XX, quanto o discurso de Ariano estavam centralizados na saudade dos tempos “áureos” e de “glória” em que as famílias patriarcais tinham o controle do sertão. Já mais próximo de Ariano, na década de seu nascimento (década de 20 do século XX), o regionalismo surge com mais força como resposta as mudanças daqueles tempos.¹⁶⁵

A saudade que procuramos notar nos textos de Ariano é semelhante a que Albuquerque Jr. apresenta como sendo o sentimento presente na invenção do Nordeste pelos romancistas de 30:

¹⁶⁴Ver: ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz. **Invenção do nordeste e outras artes**. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011. p. 47.

¹⁶⁵ Ver: Ibidem, p. 60.

A saudade é um sentimento pessoal de quem se percebe perdendo pedaços queridos de seu ser, dos territórios que construiu para si. A saudade também pode ser um sentimento coletivo, pode afetar toda a comunidade que perdeu suas referências espaciais ou temporais, toda uma classe social que perdeu historicamente a sua posição, que viu os símbolos de seu poder esculpido no espaço serem tragados pelas forças tectônicas da história.¹⁶⁶

Tanto o nordeste, como o sertão (parte do nordeste que buscamos aqui dar mais ênfase) não são espaços inertes na natureza, mas são espaços criados historicamente, fundados sob a égide de um discurso que constrói realidades, no caso do sertão de Ariano, ele é mais que um espaço seco e árido, é também um reino encantado, cheio de sonhos e miragem, um espaço parado no tempo, e porque não, “que voltou no tempo”, é um espaço de sobrevivência de elementos medievais que se metamorfosearam nesta viagem temporal. O sertão no Romance d’A Pedra do Reino é o lugar sonhado por Ariano como ideal, seria o espaço que Ariano sonhava viver e conviver.

Para entender o sentimento de saudade presente no Romance d’A Pedra do Reino e sua similaridade com a biografia do autor, é importante notarmos que as perdas que Ariano sofre em sua tenra infância que irá sendo construída por meio de narrativas de familiares e pessoas mais próximas, desenvolverá o desejo de reconstrução da história, uma tentativa descompromissada de reescrever os acontecimentos de 30, de criar heróis e destronar reis. Também, o medo contínuo das perdas e de não alcançar mais o tempo perdido fará que seja gestado discursivamente essa região:

O medo de não ter espaços numa nova ordem, de perder a memória individual e coletiva, de ver seu mundo se esvair, é que leva à ênfase na tradição, na construção deste nordeste. Essa tradição procura ser uma baliza que orienta a atuação

¹⁶⁶Cf: *Ibidem*, p. 78.

dos homens numa sociedade em transformação e impeça o máximo possível a descontinuidade histórica.¹⁶⁷

A vinda de Ariano para Recife¹⁶⁸ o levou a construir laços de amizades com pessoas que pareciam comungar de perdas semelhantes a dele. Foi neste momento que começou a vislumbrar a criação de um cenário literário para a invenção do seu sertão encantado, um espaço de cavaleiros, princesas, duelos, montarias, de brigas familiares, de cortejos de donzelas, de “raparigagens” escondidas, de medos de assombrações. Suas primeiras tentativas de criação deste sertão encantado e cheio de saudade foram feitas por meio das peças teatrais, todas elas tomando o sertão como palco principal.

O repúdio a amnésia existente entre os cidadãos de seu tempo, ao apagamento da memória que eles operavam, assustava o jovem Ariano, e como bom e fiel cavaleiro que era, sertanejo que não negava sua “origem”, iniciava naqueles tempos (final da década de 40), por meio do TEP a empreitada de criar um teatro do povo e para o povo. Ao seu ver e em sua criação o sertão deveria ser notado como espaço áureo da brasilidade, onde a cultura não estava maculada pelo cosmopolitismo moderno, e onde o mundo exterior não havia ainda contaminado com o fetiche capitalista.

A invenção do sertão operada por Ariano, sua busca frenética de construir um lugar isento de influências cosmopolitas, é operada por meio de uma relação de saber/poder, dando assim, corporeidade e traços que se fixam nas memórias de quem tem contato com o Romance.

Ariano, apesar de escrever o Romance entre 1958-1970, época que o Brasil iniciava um “processo modernização e relativos avanços”, época que o mundo urbano engolia ferozmente o mundo rural com suas tradições e

¹⁶⁷Cf: ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz. **Invenção do Nordeste e outras artes**. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011. p. 90.

¹⁶⁸Apresentamos no 1º Capítulo um panorama biográfico de Ariano Suassuna a fim de que alguns trechos neste capítulo não precisassem de tamanhas explicações, neste caso o que se refere a saída de Ariano de Taperoá para morar em Recife com objetivos de que pudesse ter mais oportunidade de estudo é narrada no 1º capítulo.

práticas, Ariano buscava se resguardar no tradicionalismo conservador de décadas passadas. A tentativa de institucionalização de um espaço conservador, exibiu claramente o uso do saber como uma forma de restaurar as relações de poder que ele sonhava. Criar um espaço onde pudesse preservar e construir seu espaço ideal foi uma empreitada de saber/poder utilizada por Ariano. Sua invenção de um sertão mítico, medieval, tradicional e saudosista não surge simplesmente de um instante de imaginação, mas de uma relação de força com o presente, uma tentativa de digladiar com as forças que tentavam apagar as memórias que para o autor deviam ser preservadas, catalogadas e arquivadas.

Essa relação de poder que opera na invenção do sertão, pode ser percebida se retornarmos a questão do lugar social da fabricação deste discurso. Mais precisamente, vamos perceber que após 64, Ariano, que neste momento, firma relações políticas amistosa com o regime por meio de cargos que assume no período da escrita do texto, a saber, o de membro fundador do Conselho Federal de Cultura, onde um dos objetivos era exaltar figuras da nossa história, e assim, construir uma brasilidade que poderia ser lida pelos dirigentes do Regime Autoritário.

Também, nos anos seguintes, Ariano inaugura em Pernambuco o Conselho Estadual de Cultura (1971), que seguia as mesmas diretrizes do Conselho Federal de Cultura. Assim, notamos que há uma estrutura de poder que contribui na institucionalização do discurso de Ariano que figura um espaço ideal, harmônico e que preservaria a verdadeira brasilidade.

Durval Muniz de Albuquerque Jr., em sua dissertação de Mestrado, sob o tema: *Falas de astúcias e de angústias: a seca no imaginário nordestino – de problema à solução (1877-1922)*¹⁶⁹, buscou compreender como foi construído o discurso da seca, suas reivindicações, problemas e soluções;

¹⁶⁹Cf: ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. **Falas de astúcias e de angústias: a seca no imaginário nordestino – de problema à solução (1877-1922)**. 1988. 435 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas – SP, 1988.

objetivou em tornar visível as relações de poder que levou o discurso da seca a se tornar a explicação para todos os reveses da região norte dos pais no final de século XIX e começo do século XX. Assim como o discurso da seca foi institucionalizado por relações de poder, o espaço sertão inventado por Ariano, construído por meio de relações discursivas que ele constrói em sua jornada, sua formação como autor se passa por meio de leituras que legitimou a sua invenção, responde as suas dúvidas e incertezas, como também, aos seus desejos.

Ariano Suassuna foi forjado em meio um intenso jogo político na Paraíba e Pernambuco nos anos de 1930, sua escrita estão repletas de signos de saudade, saudade do lar que perdeu, do pai assassinado, das histórias que ouvia quando menino e do sertão cheio de bonança e bem-aventuras. Ariano possivelmente cresce imaginando esse sertão que se esvaia no ar, sua escrita tem o poder de capturar imagens de memórias, são espécies de fotografias de uma memória que foi construída por meio das narrativas ouvidas no sertão de Taperoá.

A presença de Taperoá na maioria dos autos, peças, contos e romances de Ariano Suassuna é um signo de saudade, é uma expressão material do mundo inventado pelo autor. A Taperoá real existe, localizada na microrregião do Cariri, no estado da Paraíba, foi lá que Ariano quando menino, depois de ter perdido o pai e com o amparo dos tios foi morar. Lá em Taperoá, leu os primeiros livros, ouviu as primeiras histórias de bravura dos sertanejos, e assim, a imagem foi sendo arquivada em sua memória.

Essa memória construída do sertão emite signos que permite-nos decifrar os traços e as letras que possibilitam a invenção do sertão.

Os signos são objetos de um aprendizado temporal, não de um saber abstrato. Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem

decifrados, interpretados. Não existem aprendiz que não seja “egiptólogo” de alguma coisa.¹⁷⁰

A semelhança dos personagens de Proust, em *Em busca do tempo perdido*, Quaderna o personagem principal do romance de Ariano, emite signos que nos encaminham para decifrar o espaço mágico do sertão de Taperoá. Os signos emitidos por Quaderna procura dar forma e rostidade ao espaço que ele busca construir em sua narrativa heroica, estes signos podem ser classificados como “signos mundanos”, segundo Deleuze: “O signo mundano não remete a alguma coisa; ele a substitui, pretende valer por seu sentido. Antecipa ação e pensamento, anula pensamento e ação, e se declara suficiente”.¹⁷¹

Os signos emitidos no Romance, sempre iram remeter ao autor, assim, o sertão de Ariano Suassuna é gestado na saudade da cidade encantada, das perdas e dores, saudade do tempo que não volta mais, ou seja, são signos que expressam um dado sentimento daquele que escreve.¹⁷² Sentimento que também pode ser notado no seguinte poema de Ariano, onde há uma inundação de signos de saudade, parafraseando o Salmo 137 eles são assim apresentados:

Junto ao rio e junto ao mar,
Foi ali que me sentei
E que me pus a chorar
Me lembrando do sertão.
Nos galhos da gameleira
Pendurei minha viola:
Os que me mantinham preso
Exigiam que eu cantasse,
Para beber minha alegria.
E diziam: Canta cego,

¹⁷⁰Cf: DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 4

¹⁷¹Cf: idem, p. 6.

¹⁷² Ver: FOUCAULT, Michel. **O que é o autor**. In: Estética: literatura e pintura, música e cinema. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 278.

As cantigas do sertão!
Mas eu, com pena de mim,
Cego e preso junto ao mar,
Respondia: como posso
Cantar as canções de Deus,
Sangue do meu coração,
Aqui, preso, em terra estranha,
Longe do sol do sertão?¹⁷³

Neste poema, Ariano Suassuna deixa ser notado como um exilado na cidade grande, que deixou sua pátria, o sertão, e chora de saudade do seu espaço natal, calcula as perdas, as dores, e reclama ao presente e a velocidade do tempo pelas suas perdas. Aponta os culpados, indica as soluções, esboça ações a fim de preservar o espaço do sertão, tenta o preservar de sofrer máculas, isola, constrói muralhas, protege e guarda o seu sertão.

Ariano traz consigo o mesmo ímpeto dos folcloristas do início do século XX. Eles se viam na obrigação de registrar, preservar e catalogar o folclore, as tradições, os cantos, os mitos e as histórias. Eram também em sua maioria exilados nas grandes cidades, oriundos de uma elite agrária em decadência, como apresenta Albuquerque Jr.:

Parece ser neste contexto que as elites agrárias ou seus descendentes citadinos vão descobrir no camponês ou no artesão, seus semelhantes, seus aliados na defesa de um modo de vida, de uma cultura, de uma forma de organização social que estariam ameaçados pelas

¹⁷³ Cf: SUASSUNA, Ariano. Apud DIDIER, Maria Thereza. **Miragem Peregrina: Sertão e Nação em Euclides da Cunha e Ariano Suassuna**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p. 54.

transformações trazidas pela nova organização social, onde prevaleciam a cidade, a indústria e o comércio.¹⁷⁴

3.2. Euclides da Cunha: Uma referência para sua invenção

Depois de passar nove anos em Taperoá, local onde Ariano e sua família receberam abrigo e apoio depois de todos os acontecimentos decorrentes das disputas políticas na Paraíba na década de 30 do século XX, Ariano e sua família migram para Recife em 1942. Na grande Recife, Ariano amplia seus saberes, conhece novas pessoas, amplia suas relações.

Assim, no início da década de 1940, Ariano Suassuna inicia suas leituras em alguns clássicos da literatura nacional e internacional, clássicos como: *Os três mosqueteiros*, de Alexandre Dumas, e *Scaramouche*, de Rafael Sabatini. Por influências de seus tios Manuel Dantas Villar e Joaquim Dantas, lê Euclides da Cunha, Eça de Queiroz, Guerra Junqueiro, Antero de Figueiredo e José Lins do Rego. De cada autor Ariano Suassuna teria tirado um pouco, aprendido e apreendido algo de cada escritor, mas um deles influenciaria de uma maneira mais acentuada, seria ele Euclides da Cunha com o texto de *Os sertões*.

Possivelmente, as ligações afetivas e as memórias construídas em sua infância com as histórias contadas sobre seu pai, lhe permitiu desenvolver maior vínculo com os textos de Euclides da Cunha.

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 sua morte através do que faço e do que escrevo, oferecendo-lhe esta

¹⁷⁴Cf: ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. **A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste – 1920-1950)**. São Paulo: Intermeios, 2013. p. 43.

precária compensação e, ao mesmo tempo, buscando recuperar sua imagem, através da lembrança, dos depoimentos dos outros, das palavras que meu Pai deixou.¹⁷⁵

Uma mistura de afetividade e memórias levou a construção de tamanha devoção de Ariano, apontando sempre *Os sertões* como forma de pensar e lembrar seu espaço. Ao ler o texto de Euclides, Ariano era conduzido ao caminho da saudade, saudade do pai e do sertão, e o desejo frenético de parar o tempo, de construir muralhas acima das tantas naturais que isola este espaço que para ele era sagrado, e assim, contribuindo também na invenção do sertão mágico e monárquico, com reis destronados e nobreza decadente narrado no Romance.

Desta forma, podemos afirmar que Euclides ocupou a função de “instaurador de discursividade” para Ariano, o texto de *Os sertões* não fora apenas uma leitura esporádica. *Os sertões* instaura uma forma de narrar o sertão, constrói um modelo narrativo, dá forma e contorno. Os signos emitidos por Euclides da Cunha permitem Ariano a possibilidade de compreender e construir o seu discurso.

Ao notar que Euclides da Cunha instaura uma discursividade que reverbera nos textos de Ariano Suassuna (que não se limita ao Romance d’A Pedra do Reino, mas a todas suas composições), não quero dizer que Ariano construirá um sertão tal como Euclides construiu, a instauração de uma discursividade também pode ser compreendida por um conjunto de diferenças:

[...] como instaurador de discursividade, quero dizer que eles não tornaram apenas possível um certo número de analogias, eles tornaram possível (e tanto quanto) um certo número de

¹⁷⁵ Cf: SUASSUNA. Ariano. **Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras**. In: Almanaque Armorial. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. p. 237.

diferenças. Abriram o espaço para coisas diferentes deles e que, no entanto, pertence ao que eles fundaram.¹⁷⁶

Em vários depoimentos e entrevistas, Ariano Suassuna expressa sua admiração e respeito ao seu mais importante mentor intelectual. Euclides da Cunha foi uma herança cultural de seu pai, João Suassuna, foram as páginas de *Os Sertões*, texto de Euclides da Cunha que mais lhe encantou, sua narrativa sobre o sertão, a construção e a rostillidade que Euclides dá a este espaço encantado seduziu o jovem Ariano.

Euclides se encarregou, em seu texto, de construir um espaço heroico, forte, de gente forte e brava, onde os fracos ganhavam força em meio às inúmeras dificuldades e dramas locais. Sua chegada ao Arraial de Canudos em 15 de setembro de 1897, com a função de enviar notícias para o Jornal Estado de São Paulo¹⁷⁷, lhe confere crédito para falar do que vê, construir uma rostillidade e contornos da terra sertaneja, do homem e do conflito no sertão nortista. Sua narrativa instaura uma forma de ver e contar os sertões. Após o conflito, o jornalista Euclides da Cunha passa a refletir e pensar sobre o conflito, suas reflexões que duraram cinco anos, se materializou na forma de *Os sertões*, espaço onde ele reconta o trágico fim de Canudos e de seu povo sofrido.

Em uma sequência de publicações em dezembro de 1999, para o Jornal Folha de São Paulo, Ariano rememora o texto de *Os sertões*, lembrando assim, das marcas deixadas por ele em sua escrita, como sendo uma narrativa do Brasil Real, afirma ele [Ariano] que o que Euclides fez foi contar a “verdadeira história” dos massacrados e esquecidos. Algo que ele também tenta apresentar em seu Romance, onde busca acertar contas com a história

¹⁷⁶Cf: FOUCAULT, Michel. **O que é o autor**. In: Estética: literatura e pintura, música e cinema. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 281.

¹⁷⁷Cf: HOHLFELDT, Antonio. **O reporte Euclides da Cunha em Canudos**. In: Euclides da Cunha, interprete do Brasil: o diário de um povo esquecido. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011. p. 20.

oficial, e narrar como ele pôde ver os acontecimentos de 1930, que resultou na vitimização de sua família.

Para ser mais exato, preciso ainda explicar que meu “romance” é, mais, um Memorial que dirijo à Nação Brasileira, á guisa de defesa e apelo, no terrível processo em que me vejo envolvido. Para que ninguém julgue que sou um impostor vulgar, devo finalmente esclarecer que, infeliz e desgraçado como estou agora, preso aqui nesta velha Cadeia da nossa Vila, sou, nada mais, nada menos, do que descendente, em linha masculina e direta, de Dom João Ferreira-Quaderna, mas conhecido como El-Rei Dom João II, O Execrável, homem sertanejo que, há um século, foi Rei em Pedra do Reino, no Sertão do Pajeú, na fronteira da Paraíba com Pernambuco. Isto significa que sou descendente, não daqueles reis e imperadores estrangeiros e falsificados da Casa de Bragança, mencionados com descabida insistência na História Geral do Brasil, de Varnhagen: mas sim dos legítimos e verdadeiros Reis Brasileiros, Reis castanhos e cabras da Pedra do Reino do Sertão, que cingiram, de uma vez para sempre, a sagrada Coroa do Brasil, de 1835 a 1838, transmitindo-a assim a seus descendentes, por herança de sangue e decreto divino.¹⁷⁸

A tentativa de reescrita também foi um recurso utilizado por Euclides da Cunha sobre os acontecimentos de Canudos. No primeiro momento, Euclides da Cunha representava o Brasil oficial, que caminhava obstinado ao extermínio dos crentes em Antonio Conselheiro, mas ao ver os acontecimentos, ao avistar o sofrimento dos sertanejos e perceber que tudo se tratava de uma opressão do Brasil Oficial sobre o Brasil Real (conceito utilizado por Ariano Suassuna), Euclides se vê obrigado a reescrever os acontecimentos, agora com o olhar do Brasil Real, ou seja, reescrever os acontecimentos com o olhar do povo sofrido, povo do sertão, que era seu

¹⁷⁸Cf:SUASSUNA, Ariano. **Romance da pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta**. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010. p. 34.

espaço, e não o olhar do opressor, que de armas em punho massacrava os sertanejos.

A relação de Ariano e Euclides da Cunha não é só uma relação de similitudes, mas também de pequenas diferenças. Em entrevista à Revista Veja, em 1971, Ariano evidencia sua admiração e paixão pela monarquia, pelos reis e pela glória imperial. Nesta entrevista, se percebe que a forma que Ariano trata o desejo de ver o Brasil como uma monarquia é mais romântico que político, é mais estético que administrativo; já Euclides nasce e se constrói como autor, jornalista e cronista em uma Brasil que almejava a adoção da forma republicana.

Em “Crise? Mas que crise?” Entrevista concedida por Ariano Suassuna a Revista Veja, nos anos 1971, onde ele responde e argumenta sobre uma possível crise na literatura brasileira, espaço que ele aproveita para afirmar e defender que na verdade não há nenhuma crise, apenas um espaço, um intervalo entre duas gerações: “O que está havendo, a meu ver, é uma pausa muito natural entre uma geração que se realizou literariamente e outra que está surgindo.”¹⁷⁹ Na mesma entrevista, quando questionado sobre o modelo monárquico de governo, ele se coloca a favor do retorno da monarquia. Vê a história do Brasil Império (1822-1889) como uma época singular, com características ímpares e peculiares. Ele se nega a ver os defeitos, abusos, esquecimentos por parte das elites que governavam a nação aos populares, parece também esquecer que existiam uma oligarquia e setores que administravam o Brasil de forma despótica, por isso, leva-nos a crer que sua paixão além de estética, era também política, há a possibilidade que sua admiração pelo modelo monárquico tenha haver com as relações estabelecidas pela sua família, visto que sua família é filha e herdeira política do que restou do império e permaneceu na primeira república. As relações oligárquicas estabelecidas que sua família estava inserida quando seu pai governou a

¹⁷⁹Cf: SUASSUNA, Ariano. **Crise? Mas que crise?**:Entrevista. [29 de setembro de 1971]. São Paulo: Revista Veja. Entrevista concedida a Marcelo Pontes. p. 4

Paraíba se aproximava mais do modelo de governo monárquico (ou o que restou dele), do que o modelo de república que se instaura em 1930 com o fim da “política dos coronéis”.

Ariano Suassuna ao se afirmar como monárquico, procurava redesenhar, mesmo de maneira tosca, uma ideia de monarquia de esquerda, algo impensável no mundo real da política. Mas ele acreditava que seu modelo monárquico de esquerda era o de Antônio Conselheiro e sua maneira de “reinar” no Arraial de Canudos, quando na verdade, o que realmente ele demonstra com essa admiração a monarquia é um elemento de saudade das estruturas aristocráticas, uma sociedade estamental e excludente, seus textos nos apresentam uma espécie de apagamento das diferenças, dos abismos sociais existentes, é um discurso onde o monárquico e o republicanos procuram se fundir para que o desejo de “Quaderna” seja estabelecido, o de se tornar rei e senhor do sertão.

Ele, continuando a tecer críticas ao modelo republicano, afirma que a república não passa de uma imitação americana: “O Brasil tem mania do decalque. A república no Brasil foi resultado dessa mania de imitação. O Brasil proclamou a república somente porque os Estados Unidos e a França eram republicanos, entendeu?”¹⁸⁰ Ariano ver, porem nega aceitar as conquistas republicanas, para ele a república nasceu para sepultar as ordens sociais que ele pertencia, a república traz consigo a mortalha para alguns caprichos e vantagens sociais que sua família um dia. Seu apego e admiração pelo modelo monárquico também pode ser explicado como uma ação de suas memórias, os sonhos de infância, a figura de seu pai como rei destronado, suas leituras, feitas ainda na adolescência e juventude levam Ariano a sonhar com um passado glorioso de reis e rainhas, de duelos e mortes heroicas, tudo reflexo de suas memórias afetivas.

Talvez os sonhos de escritor tenham perturbado a visão política do cidadão. Eu sempre achei a monarquia mais bonita que a

¹⁸⁰Cf: Idem, p. 4

república. Mais poética. A figura do rei e da rainha encarna muito mais a excelência humana que a figura de um presidente. Na cultura popular, não se encontra um conto ou poesia que encarne um presidente. Há sempre um rei ou rainha. Além disso, Antônio Conselheiro, em Canudos, era monárquico e socialista. Há ainda a questão da imagem paterna que o rei encarna. Perdi meu pai cedo, aos três anos. Ele encarna para mim a figura de rei.¹⁸¹

Já Euclides, “apesar de se opor ao cosmopolitismo, estava profundamente envolvido com as transformações ocorridas no final do século XIX e início do século XX no Rio de Janeiro. Antes mesmo da queda do Regime imperial, colocava seu fervor juvenil a favor da República, o que lhe custou a saída da Escola Militar”.¹⁸²

Parece-nos que as diferenças entre Ariano Suassuna e Euclides se limitavam a esse ponto, no tocante as demais, Ariano comungava com os sentimentos euclidianos, principalmente no que se refere a oposição ao cosmopolitismo. E, por essa razão seu espaço ideal de brasilidade é o sertão, local isolado naturalmente, onde o cosmopolitismo não alcançaria, onde as modas e práticas modernas não corroeriam os costumes sertanejos.

Tanto no início da narrativa de *Os sertões* como no do *Romance d'a Pedra do Reino*, ambos os autores iniciam apresentando o sertão como espaço com agentes naturais de isolamento. Euclides da Cunha dedicará as primeiras páginas de seu texto em apresentar como os meios naturais isolam o sertão de Canudos, chamando esse agente natural que proporciona o isolamento do sertão de “cortinas de muralhas monumental”.¹⁸³ Também irá afirmar que essas “cortinhas naturais” “são um isolador étnico como as cordilheiras e o mar”¹⁸⁴.

¹⁸¹Cf: SUASSUNA, Ariano. **Crise? Mas que crise?**:Entrevista. [29 de setembro de 1971]. São Paulo: Revista Veja. Entrevista concedida a Marcelo Pontes. p. 4

¹⁸²Cf: DIDIER, Maria Thereza. **Miragem Peregrina: Sertão e Nação em Euclides da Cunha e Ariano Suassuna**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p. 36

¹⁸³Cf: CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. 23ª Ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005. p. 30

¹⁸⁴Cf: Ibidem, p. 61

Essa maneira de ver de Euclides impressiona Ariano, ele [Ariano] também notará o sertão como um local de preservação étnica e cultural, seria o espaço brasileiro imaculado, livre de toda sorte de influência cosmopolita. O sertão seria o local onde poderia se conhecer o autêntico brasileiro, a autêntica fé e devoção cristã.

Aí, talvez por causa da situação em que me encontro, preso na cadeia, o Sertão, sob o Sol fagulhante do meio-dia, me parece, ele todo, como uma enorme Cadeia, dentro da qual, entre muralhas de serras pedregosas que lhe servissem de muro inexpugnável a apertar sua fronteira, estivéssemos todos nós, aprisionado e acusados, aguardando as decisões da Justiça; sendo que, a qualquer momento, a Onça-Malhada do Divino pode se precipitar sobre nós, para nos sangrar, ungir e consagrar pela destruição.¹⁸⁵

Quaderna [alter ego de Ariano] exemplifica e constrói o sertão como uma prisão, onde estaria bem guardada o sentimento de brasilidade, onde o Brasil real poderia ser preservado frente ao Brasil oficial, onde, também um dia, haveria de ser recompensado pela Justiça Divina que guardaria de uma vez por toda a beleza sertaneja.

Também, há indícios de marcas deixadas por Euclides da Cunha na formulação deste pensamento, da visão que Euclides teve de Canudos, de suas reflexões ao longo dos cinco anos de escrita de *Os Sertões*, que levaram Euclides a construir um sentimento de brasilidade, a visualizar o Brasil chamado por Ariano de Brasil Real que estaria sendo destroçado pelo Brasil Oficial. Ariano Suassuna, em sua coluna semanal que mantinha no Jornal Folha de São Paulo, no dia 30 de novembro de 1999, afirma a importância do texto de Euclides da Cunha para a visibilidade do Brasil Real: “E de repente, ao

¹⁸⁵Cf: SUASSUNA, Ariano. **Romance da pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta**. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010. p. 32.

chegar ao Sertão, viu-se encandeado e ofuscado pelo Brasil real de Antônio Conselheiro e seus seguidores”.¹⁸⁶

Assim, é possível constatar a comunhão deste sentimento entre Ariano e Euclides no fato de Euclides da Cunha também alimentar uma espécie de “*americanismo*” ou “*brasilianismo*”, uma forma de aversão ao cosmopolitismo. Euclides ao ser questionado sobre o desejo de visitar Paris, de conhecer a França, que na época era uma das principais nascentes da intelectualidade do início do século XX, Euclides respondeu que sim, “mas para lecionar história sul-americana, para ensinar aos franceses a história da nossa civilização e não para aprender simplesmente literatura e cultura francesa.”¹⁸⁷

Essa espécie de aprendizado que o texto de Euclides proporciona em Ariano permite que ele aprenda por meio das leituras dos signos deixado pelo autor de *Os sertões*, ele aprende a interpretar e ver o sertão por meio de suas leituras, que ao mesmo tempo se confunde com suas memórias. Deleuze vê essa espécie de aprendizado da seguinte maneira:

Nunca se sabe como uma pessoa aprende; mas, de qualquer forma que aprende, é sempre por intermédio de signos, perdendo tempo, e não pela assimilação de conteúdos objetivos. [...] Nunca se aprende como alguém, mas fazendo com alguém, que não tem relação de semelhança com o que se aprende.¹⁸⁸

Esse aprendizado ou mesmo a instauração discursiva que Euclides da Cunha, por meio de seu texto, proporciona em Ariano também é acentuada pela ligação afetiva que ele tem com o sertão. É Neste espaço que Ariano Suassuna cresce, é lá que ele guarda as lembranças do pai, foi lá que

¹⁸⁶Cf: SUASSUNA, Ariano. **Canudos e o exército**. Folha de São Paulo, São Paulo, 30 de novembro de 1999.

¹⁸⁷ Cf: BETTIOL, Maria Regina Barcelos; HOHLFELDT, Antonio. **Euclides da Cunha, interprete do Brasil: O diário de um povo esquecido**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011. p. 13.

¹⁸⁸Cf: DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 21

ouviu as primeiras “histórias” e as primeiras cantigas, são de lá seus entes queridos, o sertão foi sempre a sua casa.

Por isso para ele falar ou ler sobre o sertão sempre lhe garantiu uma maior facilidade. Ao ser questionado sobre por que não atualizava suas produções pela demanda do tempo, sobre porque não falava de assuntos urbanos ele chegou a firmar o seguinte: “Acho que um sujeito só fala bem daquilo que realmente ama”.¹⁸⁹ Falar do sertão lhe conferia uma enxurrada de memórias, as lembranças chegavam até ele carregadas de emoção, levando o autor a “redescobrir o tempo”.¹⁹⁰

3.3. O sertão encantado e medieval à espera do salvador

Um sertão místico, com criaturas que permeiam as regiões celestiais, com relações de nobreza, duelos, cavaleiros, cavalgadas, príncipes e reis; é dessa forma que Ariano Suassuna inventa o sertão dos sonhos da sua infância, recria e narra um sertão extraído dos cordéis, mistura com suas crenças católicas sertanejas e faz do sertão um palco para o ressurgimento de imagens medievais, carregada de simbolismos e crenças do medievo, a fim de, construir seu sertão próprio e ao mesmo tempo universalizar o sertão de Taperoá.

Sua paixão por elementos medievais e monárquicos é mais um signo que remete a ideia de tempo para Ariano Suassuna, ele crê em um tempo ideal, que só pode ser notado no tempo passado. Assim, é possível notar um conjunto de sobrevivência em seus textos, são elementos medievais que ressurgem em sua narrativa e na invenção do sertão. O sertão não é simplesmente o espaço de Canudos e de Antônio Conselheiro, nem simplesmente um local onde a seca predomina, mas é bem além disso, é um local mágico, embandeirado, com figuras diabólicas e celestiais, um espaço

¹⁸⁹Cf: SUASSUNA, Ariano. **Crise? Mas que crise?**:Entrevista. [29 de setembro de 1971]. São Paulo: Revista Veja. Entrevista concedida a Marcelo Pontes. p. 4.

¹⁹⁰Cf: DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 23.

que guarda a esperança de um rei que volte dos mortos, e que instaure um reino milenar e salve o povo sertanejo.

Essa tentativa de exumação do passado feita por Suassuna, afim de criar um sertão ideal, não implica em um retorno “perfeito” e “intacto” do passado. A maneira como ele busca no passado as imagens que representam para ele um tempo ideal, traz consigo diversas deformações e metamorfoses, as imagens medievais ibéricas se corrompem com o presente do autor em sua invenção do sertão

Exumar os objetos do passado é modificar tanto o presente quanto o passado. Na cultura, assim como na psique, não há nem destruição completa nem restauração completa: por isso o historiador deve estar atento aos sintomas, às repetições e às sobrevivências. As marcas nunca são completamente apagadas, mas também nunca se dão de maneira idêntica.¹⁹¹

Aby Warburg, em seus estudos, percebe que as imagens do passado não sobrevivem intactas, seu percurso entre o passado e presente compromete a imagem “original”, ela passa por um processo de metamorfose, o tempo presente ou o tempo de ressurgimento da imagem opera como agente deformador da imagem, ressurgindo sempre corrompida. A imagem age como um fantasma (*dibuk*) que persiste em existir em um espaço que não é mais seu, não lhe é próprio:

É esse duplo poder, a dupla persistência das coisas sobreviventes: persistência do que resta, ainda que sepultado e petrificado; persistência do que retorna, ainda que esquecido, por sopro de vento ou por movimentos-fantasma.

Ao utilizar imagem e símbolos medievais, Ariano Suassuna não está apenas imitando ou tomando como modelo referencial as imagens e

¹⁹¹Cf: DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo AbyWarburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 285.

símbolos medievais, mas permitindo que *fantasmas* ressurgam no cenário sertanejo de seu romance. Essa sobrevivência é impura, como já afirmamos, as imagens medievais, símbolos e títulos surgem no romance com toques de impureza, são imagens corrompidas, por isso, não podemos afirmar que o sertão é medieval tal como o medievo europeu, mas as imagens medievais ressurgem no sertão de Suassuna, para afirmar um modelo de cristandade, crença e ideal político.

A busca por imagens e resíduos medievais encontrados no texto do Romance, é uma forma que o autor procura para afirmar a pureza do que ele chama de arcaico, a ideia cristã de origem pura e imaculada. Ariano vê a possibilidade de que a arte chamada de arcaica, antiga, no caso em questão, as imagens medievais, pudesse romper o espaço e tempo, e se projetar para o futuro, a fim de apresentar uma cultura “original” e “verdadeira”. Quando questionado sobre esse tema ele afirmou: “Eu tenho a maior convicção de que, com os elementos da chamada arte arcaica, a gente pode fazer uma arte que se projeta até para o futuro”¹⁹²

Quando o autor se refere à arte arcaica, está apontando para as fontes que ele opera que possibilita a construção deste sertão medieval, para ele as suas fontes [contos populares, cantigas e cordéis] representavam a mais pura e digna fonte que expressava o sentimento popular sertanejo.

As fontes se alternam: a literatura medieval, principalmente os romances de cavalaria de origem ou em versão ibérica; a literatura de cordel, sobretudo a vertente que reproduz temas do romance medieval; ainda, obras brasileiras de escritores, historiadores, sociólogos.¹⁹³

¹⁹²Cf: SUASSUNA, Ariano. **Ao sol da prosa brasileira**: Entrevista [30 de setembro de 2000]. São Paulo: Caderno de Literatura Brasileira. Entrevista concedida ao Instituto Moreira Sales. p. 25.

¹⁹³Cf: MARQUES, Roberta Ramos. **Deslocamentos Armoriais: reflexões sobre política, literatura e dança armoriais**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012. p. 118.

Lívia Petry Jahn, em sua breve pesquisa de conclusão de graduação em Letras, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, apresenta um comparativo da literatura de Ariano Suassuna com os textos de Gil Vicente, concluindo que há empréstimos feitos por Ariano aos textos do dramaturgo português para a construção do sertão medieval e místico inventado por ele em seus autos e romances. Ariano Suassuna é um amante da leitura de romances de cavalaria, e contos medievais, possivelmente, é lá que encontra as matrizes de suas histórias, onde combinando com as leituras dos cordéis, encontrou a sua matéria prima para a invenção do sertão.

Também, Ariano Suassuna, explica que a aparição destes elementos medievais em seus romances, se deve a herança trazida pelo colonizador (portugueses e espanhóis), em forma de literaturas populares (cordéis e contos populares) que resistiram ao tempo e espaço, permitindo a sobrevivências de crenças e imagens medievais como a de demônios, anjos, santos, céu, inferno e entre outras imagens que são características do imaginário medieval.

O que aparece de medieval em nosso Teatro, em nossa Poesia, em nosso Romance, é originário daquilo que o povo pobre do Brasil mesmo nas grandes cidades como Recife ou o Rio, tem de medieval. Aqueles que afirmam que o Brasil não teve Idade Média vêem apenas o tempo cronológico. Mas os que sabem o que é o tempo real podem discernir perfeitamente que os séculos XVI, XVII e XVIII tiveram muito da Idade Média, principalmente, mas não exclusivamente, nas zonas rurais, e, dessas, no sertão mais que nas outras. É verdade que nossa Idade Média possui características próprias. [...] De qualquer maneira, o fato histórico que deu origem à cultura brasileira foi bem semelhante àquela que teve consequência a formação da cultura medieval ibérica. Lá, fôramos povos chamados de bárbaros, que, ao reinterpretarem e recriarem a cultura greco-romana, criaram a cultura medieval. Aqui foram os povos negros e vermelhos que ao recriar a cultura barroco-ibérico [...] deram origem à cultura brasileira, a qual, principalmente entre o

povo, mantém seu núcleo ligado àquilo que à falta de uma palavra melhor, nos chamamos de medieval.¹⁹⁴

Essa explicação que Ariano dá ao aparecimento de figuras e elementos medievais em seu romance, só corrobora as explicações que damos acima, onde mais uma vez reiteramos: Essas imagens medievais são sobrevivências que atravessam a história, às vezes, despercebidas, e surge em dados momentos de tempos em tempos e em espaços diferentes. No caso, as imagens medievais que surgem nos textos de Ariano, não só no Romance d'A Pedra do Reino, mas na maioria de suas composições, é oriundo de leituras e experiências obtidas pelo autor, o que permitem a invenção de um sertão com marcas medievais.

Quaderna, ao se referir as influências que operaram sobre ele, por meio de um dos seus mestres [Clemente] irá afirmar que essas experiências literárias se constituem de leituras de “Sylvio Romero, Clóvis Beviláqua, Franklin Távora, Martins Júnior e Arthur Orlando”¹⁹⁵. Ao se referir as fontes e leituras que seu mestre, Clemente citava, o autor [Ariano Suassuna] aponta para suas próprias experiências, suas fontes, para seu modelo de contar e narrar o sertão.

Construir um sertão encantado, com figuras de reis, nobres, donzelas, caval(h)eiros, anjos, demônios, bandeiras e brasões, seria a forma de expressar o que tinha de mais “verdadeiro” na cultura sertaneja. Por isso, repelia os contos urbanos, preferindo as histórias com toque místico e mítico, forçando o ressurgimento de um discurso que se encontrava fora de pauta em seu tempo, que estava sendo desconstruído por uma nova forma de se contar.

Para ele o autêntico Brasil deveria ser encontrado no sertão, lá se encontraria a cultura brasileira imaculada, sem influências externas, presas as

¹⁹⁴Cf: SUASSUNA, Ariano. Apud. JAHN, Livia Petry. **Raízes ibéricas e populares do teatro de Ariano Suassuna**. 2008. p, 32. Monografia – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

¹⁹⁵Cf: SUASSUNA, Ariano. **Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue de Vai-e-Volta**. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010. p. 164.

muralhas naturais. Quando questionado sobre a importância da cultura nordestina dentro do quadro geral da cultura brasileira, Ariano recorre a uma conversa que teve com Alceu de Amoroso Lima:

Um dia ele me disse: Ariano, do Nordeste até Minas Gerais, corre um eixo que não por acaso segue o curso do São Francisco, o rio da unidade nacional. A esse eixo, o Brasil tem que voltar de vez em quando se não quiser esquecer que é Brasil.¹⁹⁶

Assim, esse sertão mágico sonhado e escrito por Ariano Suassuna, extraído ora dos cordéis, ora de textos clássicos e referências que o autor constrói no decorrer de sua formação, também, de narrativas e experiências formadas na sua infância e juventude ao ouvir os contos populares e histórias de heroísmos sertanejos; é desta forma que a mente do autor vai criando o sertão perfeito e imaculado. A semelhança de Quaderna, que afirma que sua paixão pelos contos e imagens de caval(h)heiros, donzelas e guerras e reis no sertão teve sua primeira influência nos contos e histórias de Tia Filipa:

Aí, à medida que eu ia crescendo, essas ideias iam cada vez mais se enraizando no meu sangue. Eu ouvia, decorava e cantava inúmeros folhetos e romances que me eram ensinados por Tia Filipa, por meu padrinho-de-crisma João Melchíades Ferreira e pela velha Maria Galdina, uma velha meio despilotada do juízo, que nos frequentava.¹⁹⁷

Os contos populares ouvidos nas rodas de conversas de Tia Filipa, projeta em Quaderna um modelo de sertão mágico. Tia Filipa e João Melchíades serão para Quaderna o modelo ideal de narrativa sertaneja, são o

¹⁹⁶Cf: SUASSUNA, Ariano. **Ao sol da prosa brasileira**: Entrevista [30 de setembro de 2000]. São Paulo: Caderno de Literatura Brasileira. Entrevista concedida ao Instituto Moreira Sales. p. 35.

¹⁹⁷Cf: SUASSUNA, Ariano. **Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue de Vai-e-Volta**. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010. p. 89.

tipo de pessoa que não poderiam deixar de existir no sertão. Tanto para Quaderna como para Ariano Suassuna, o sertão corre um grande risco de desaparecer sem os contadores de histórias populares, sem os cordelistas e músicos sertanejos. São eles que preservam o sertão, de permitem que a cultura sertaneja continue imaculada e pura.

Apesar de Ariano recusar sua comparação com Quaderna, é explícito seu vínculo, sua aproximação e sua identificação com ele:

[...] rejeitei foi a identificação do personagem Quaderna com a minha pessoa. As pessoas que lêem o livro e me conhecem, dizem que ele parece comigo: mas ele o livro, e não Quaderna, se bem que, às vezes, eu me divirto um pouco em aproximar fatos de minha vida com a dele. Por exemplo: dei a Quaderna a mesma data de nascimento minha 16 de junho.¹⁹⁸

Da mesma forma, as razões que operaram sobre Quaderna, operaram sobre Ariano Suassuna. Tia Filipa, João Melchíades, Clemente, Samuel e outros, representam pessoas, autores, contistas e violeiros populares que narravam um sertão místico, medieval e embandeirado que mais tarde se materializaria nas narrativas de Ariano Suassuna nos autos e romances. Um exemplo deste fato é que João Melchíades aponta para Euclides da Cunha com uma tamanha semelhança:

[...] Este deu morada ao velho Cantador perto da casa da Fazenda, onde João Melchíades não tinha obrigações, vivendo do soldo de Cabo e da renda dos seus folhetos e cantadas. Logo ele se tornaria célebre, com um romance que escreveu sobre a Guerra de Canudos e também pelos inúmeros folhetos

¹⁹⁸Cf: SUASSUNA, Ariano. **Ariano Suassuna: o rei degolado**: Entrevista. [19 de junho de 1977]. São Paulo: Folha de São Paulo. Entrevista concedida ao Jornal Folha de São Paulo Marcelo Pontes.

que escreveu contra os Protestantes, os nova-seitas, que já começavam a aparecer, no Sertão.¹⁹⁹

O sertão medieval, com cantigas que narram histórias de cavalaria, heróis que mesclavam entre cangaceiros e caval(h)eiros são marcas das histórias de Tia Filipa e de João Melchíades. Um dos contos que Quaderna muito ouvia em sua infância ao lado de Tia Filipa e João Melchíades, dava o título de nobreza a cangaceiro, o que aproximava as figuras comuns no sertão nordestino a figuras medievais:

Jesuíno já morreu!
 Morreu o Rei do Sertão!
 Morreu no campo da honra,
 Não entregou-se à prisão,
 Por causa de uma desfeita
 Que fizeram a seu irmão!²⁰⁰

No Romance d'A Pedra do Reino, Ariano Suassuna, ignora as diferenças, aproxima e faz parecer o cangaceiro com o cavaleiro medieval, dá um tom de beleza e realeza a figura do homem temperado pelas dores e marcas de opressão em seu tempo. Ele literalmente ignora as diferenças, para ele o Jesuíno Brillhante está bem próximo em semelhanças ao cavaleiro medieval. Não reconhece as diferenças sociais, aproxima o diferente em sua invenção. Podendo assim afirmar que há um toque de harmonia proposta para esse sertão místico criado pelo autor.

[...]n'A Pedra do Reino, a correspondência entre o mundo da nobreza europeia e o mundo rural do sertão feita pelos folhetos

¹⁹⁹Cf: SUASSUNA, Ariano. **Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue de Vai-e-Volta**. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010. p. 90.

²⁰⁰Cf: SUASSUNA, Ariano. **Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue de Vai-e-Volta**. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010. p. 91.

de matérias cavalheiresca é repetida, sem nenhum teor crítico.²⁰¹

Apesar de minimizar a influência de Gilberto Freyre em suas composições, essa harmonia dos opostos, a sua invenção do sertão medieval harmônico é marca direta desta influências e harmonia social construída por Freyre. Assim, marcado pelas leituras de texto de Gilberto Freyre, Ariano “constrói a ficção de um Brasil cadinho, cujo personagens, como já se viu, transvestem-se de fidalgos e cavaleiros medievais”²⁰².

Os dois mestres de Quaderna são uma marca desta harmonia dos opostos construída pelo autor, dentro de um cenário medieval sertanejo, Samuel e Clemente, figuras opostas e cheias de conflitos sempre estão juntas na trama de Suassuna. Apesar das diferenças, Quaderna busca absolver conhecimento e experiências de ambos e se construir como Gênio de Raça: “Meu plano era obter deles, aos poucos, sem que nenhum dos dois pressentisse, a receita da Obra da Raça, para que eu mesmo a escrevesse, passando a perna em ambos”.²⁰³

Essa motivação de assimilação dos contrários, também pode ter sido fruto de suas leituras de Silvio Romero, autor que na transição do século XIX para o XX articulava-se em construir uma noção de nacionalidade brasileira, onde pudesse haver a possibilidade de harmonizar os diferentes, construindo uma ponte que apagasse as diferenças e trouxesse para uma única visão e leitura do povo brasileiro.

A tese de Livre Docência escrita por Ariano guarda marcas desta teoria de harmonia social sonhada e narrada por ele para o Brasil, influenciada tanto por Freyre como por Romero:

²⁰¹Cf: MARQUES, Roberta Ramos. **Deslocamentos Armoriais: reflexões sobre política, literatura e dança armoriais**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012. p. 123.

²⁰²Cf: Idem, p. 116.

²⁰³Cf: SUASSUNA, Ariano. **Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue de Vai-e-Volta**. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010. p. 192.

Em *A Onça Castanha e a Ilha Brasil*, Ariano Suassuna não constrói a sua modelo cultura nacional a partir de uma visão naturalista da literatura e da arte como Romero. Sua visão castanha do mundo é simbolizada por uma onça castanha que abarca, na opinião de seu criador, aquele mestiçamento que ao longo da nossa história começou no sertão e vai em direção ao litoral, não como um contraponto, mas como um guardião de uma fusão mais original, verdadeira.²⁰⁴

Trilhando por essas referências, Ariano segue construindo um sertão medieval, com imagens burlescas e construindo fisionomias sertanejas para Deus e o Diabo, dando sempre o toque sertanejo as imagens místicas medievais. Nunca a imagem é retratada pura, sempre há um toque que deixa ela mais próxima da realidade sertaneja, como é o caso da *Visagem da Moça Caetana*, mais uma sobrevivência medieval que se mescla com o sertanejo. A *Moça Caetana* faz lembrar a imagem demonizada que a mulher medieval carregava sobre si.

Aí, não sei se pelo peso do almoço empancado em meu estômago (coisa que sempre me acontece nas horas de ansiedade), creio que adormeci. Porque, quase que imediatamente, entrava na sala da Biblioteca uma moça esquisita, vestida de vermelho. O vestido, porém era aberto nas costas, num amplo decote que mostrava um dorso felino, de Onça, e descobria a falda exterior dos seios, por baixo dos braços. Os pelos de seus maravilhosos sovacos não ficavam só nele: num tufo estreito e reto, subiam a doce branca falda do peito, dando-lhe uma marca estranha e selvagem. 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,

²⁰⁴Cf: CUNHA, Elaine. **A “visão castanha de mundo”: A influência de Silvio Romero na construção da cultura nacional de Ariano Suassuna.** In: ANPUH, XXII Simpósio Nacional de História, 2013, João Pessoa. p. 4

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 a mim mesmo que 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.

Uma narrativa com tom de terror marca as horas que antecede Quaderna ser interrogado pelo Corregedor. Neste momento, surge essa figura demonizada da mulher, a morte sertaneja, com traços dessa espécie de sertão medieval, onde a morte busca com tons e contornos femininos, onde o diabo se apresenta em corpo feminino. Não muito diferente das narrativas e depoimentos medievais, também, não difere muito dos contos dantesco.

Desta forma Ariano foi tecendo e inventando o sertão, com tons cômicos e medievais (se aproximado de Gil Vicente), com a harmonia dos diferentes, buscando como referencial os textos de Gilberto Freyre. Mas por fim, a invenção deste sertão místico, embandeirado e com figuras de donzelas, caval(h)eirós, reis, anjos e demônios é própria de Ariano Suassuna, construída por ele, sua invenção. Um sertão mágico, sonhado por ele desde a infância, para sarar suas saudades e cuidar de suas dores. Um sertão onde pudesse pensar na possibilidade da existência de reis e na espera do Salvador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação concluiu a princípio que o Sertão por vezes exposto aos nossos olhares é fruto de imagens que por muito tempo sedimentamos em nossas memórias. Também, percebemos que os textos de Ariano Suassuna, em especial, o Romance d'A Pedra do Reino, contribui para a nossa maneira de ver e compreender o Sertão, dado rostillidade e traços peculiares a ele. O Sertão criado por Ariano, fruto de suas memórias afetivas, traumas, saudades e dores, aponta para uma forma de ver a região.

Assim, esse nordeste inventado por Ariano não foi meramente fruto de sua imaginação de autor, encenador, professor e literato, percebemos que esse Sertão é fruto de intensas relações estabelecidas no decorrer de sua vida. Ariano misturou suas paixões, saudades e esperança na criação de um espaço único, e viu na literatura a possibilidade de inventar o Sertão como uma oportunidade de construir um espaço seu, onde ele tivesse a liberdade de criar e produzir um espaço que afagasse suas memórias e desejos.

No transcorrer da pesquisa podemos também notar que seria impossível compreender o processo de invenção do Sertão ignorando a biografia de Ariano anterior a escrita do Romance. A partir da análise de sua biografia, percebemos que as relações sociais que Ariano construiu na sua formação como autor, fora fundante para a construção de sua subjetividade, acontecimentos como sua entrada no teatro de Estudante de Pernambuco (TEP), sua participação como um dos fundadores do Teatro Popular do Nordeste (TPN), sua breve participação no Movimento de Cultura Popular (MCP), sua nomeação ao Conselho Federal de Cultura e a Diretoria de Extensão Cultural da UFPE e por fim, a inauguração do Movimento Armorial, se agruparam como acontecimentos fundadores de uma discursividade que pode ser vista e lida no Romance d'A Pedra do Reino, e em consequência, pode ser visto também na invenção do Sertão.

Também, notamos que o Sertão do Romance d'A Pedra do Reino, em sua criação, implicou em uso de algumas ideias políticas do tempo presente da escrita. Observamos que o Romance não poderia ser concebido de forma que se separasse da vida e dos acontecimentos em sua volta. Os anos que Ariano compões o Romance, foram anos de intensas movimentações políticas e culturais (década de 1960). Possivelmente Ariano tenha deixado esses traços indicativos de suas relações políticas e culturais de sua época.

Desta forma, para conseguimos chegar a tais conclusões e encontrar respostas para as nossas inquietações diante do problema da pesquisa, buscamos trilhar por um caminho marcado por leituras de textos literários, periódicos, vídeos e entrevistas escritas e já publicadas (fontes), percebendo a importância de notarmos que o espaço do Sertão não é uma réplica do sertão material, mas uma forma de construção discursiva elaborada na literatura de Ariano Suassuna.

Assim, realizamos a princípio um levantamento de referenciais teóricos e um levantamento biográfico de textos que já versavam sobre a temática. Há um amplo número de pesquisas sobre Ariano Suassuna e sua literatura (impossível utilizarmos todas as abordagens feitas nestas pesquisas), mas alguns trabalhos se apresentaram como grandes referências e foram norteadores da pesquisa. Assim, buscamos filtra-las, e dirigir as leituras e pesquisa unicamente para o problema principal da pesquisa: Quais os instrumentos usados por Ariano Suassuna na invenção do Sertão? Como as relações sociais afetaram Suassuna e como elas o constrói como autor desta invenção?

Fez-se um esforço de construção de um breve levantamento biográfico de Ariano Suassuna (Cap. 1) com o objetivo de apresentar as relações sociais, políticas, culturais e afetivas de Ariano, como também, usamos esse levantamento biográfico para que fosse possível a compreensão da forma como Ariano se constitui autor, entendendo quais os instrumentos que torna isso possível. Assim trilhamos por momentos de intensas produções

de Ariano, foram os tempos do Teatro de Estudante de Pernambuco e do Teatro Popular do Nordeste.

As experiências adquiridas tanto no TEP como no TPN possibilitou que Ariano pudesse caminhar só, com os próprios pés, neste interim, época entre 1958 e 1970, Ariano Suassuna escreveria o Romance d'A Pedra do Reino. Assim, procuramos compreender como se encontrava o mundo cultural, político e social na época da escrita desse romance (Cap. 2) e reencontrar Ariano nesta nova fase da vida, não mais como um jovem escritor que despontava no Nordeste como uma promessa, mas como autor já consagrado, professor de estética e fundador do Movimento Armorial, e assim, entender como esses novos acontecimentos contribuíram para a construção do Romance como também para a invenção do Sertão que ele aí realiza.

Por último, buscamos entender como elementos tais como suas saudades, memórias, afetividades, leituras, crenças e relações contribuíram para a invenção do Sertão de Ariano (Cap. 3), assim migramos pelo universo empírico do autor, buscamos captar as emoções dele em cada texto, em cada entrevista, em cada depoimento e no próprio Romance.

Assim, em primeiro lugar verificamos que as relações sociais estabelecidas no interim da formação intelectual de Ariano como também a saudade de sua infância de menino opulento, de pai poderoso, presidente de província e liderança política do sertão paraibano contribuiu de forma direta na invenção do Sertão carregado de saudade e lembranças que ele elabora no Romance D'A Pedra do Reino. As dores e afetividades de Ariano pode ser vista em seus textos, a leitura dos indícios e rastros encontrados no Romance permitiu que chegássemos a essas conclusões.

Portanto, a pesquisa deixa aberto caminhos ainda a ser explorados por possíveis pesquisas sobre elementos da própria subjetividade do autor na reescrita de alguns acontecimentos, principalmente, os acontecimentos de 1930, época que o autor sempre se dispôs a reler e apresentar uma perspectiva nova ou “velha” que envolveram sua família. Na verdade, a

invenção do Sertão elaborada por Ariano cumpre esse papel, o que dá novas roupagens para fatos, história e registros do passado. Concluimos que Ariano Suassuna como autor buscou acertar contas com o passado, reaver suas perdas e sarar suas dores.

Por fim, consideramos que alcançamos os nossos objetivos, e desejamos que, o leitor possa ao se deparar com os textos de Ariano Suassuna, perceber os elementos implícitos em seu texto, como também, perceber a trajetória do autor na invenção do seu sertão, suas memórias, suas dores e traumas como fundadores do sonhado Sertão de Taperoá.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE Jr. Durval Muniz de. **A feira dos mitos: a fabricação do folclore da cultura popular (nordeste – 1920-1950)**. São Paulo: Intermeios, 2013.

_____. **Entre bugres e confins: as imagens do sertão nas obras de Mário Palmério**. In: PASSOS, AruanãAntonio dos; WITEZE JÚNIOR, Geraldo; SILVA, Deuzair José da; RESENDE, Leonardo Rocha. (Org.). *Encontros entre História e Literatura*. Anápolis: UEG, 2013.

_____. **Invenção do Nordeste e outras artes**. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. **Falas de astúcias e de angústias: a seca no imaginário nordestino – de problema à solução (1877-1922)**. 1988. 435 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidades Estadual de Campinas, Campinas – SP, 1988.

ALMADA, Izaías. **Teatro de Arena: uma estética de resistência**. São Paulo: Bomtempo, 2004.

ARRABAL, José, LIMA, Mariângela Alves de. **Teatro: O seu demônio é beato– O nacional e o popular na cultura Brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983

ARRABAL, José. **O CPC da UNE**. In: ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves. *Teatro: O demônio é beato*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

BARBOSA, Letícia Rameh. **Movimento de Cultura Popular: impactos na sociedade pernambucana**. Recife: Editora Bagaço. 2009.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.** In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BETTIOL, Maria Regina Barcelos; HOHLFELDT, Antonio. **Euclides da Cunha, interprete do Brasil: O diário de um povo esquecido.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011.

BORBA FILHO, Hermilo. **Manifesto de fundação do Teatro do Estudante de Pernambuco.** In: CIRANO, Marcos. *Hermilo Vivo: Vida e Obra de Hermilo Borba Filho.* Recife: Ed. Comunicarte, 1981.

_____. **Margem das lembranças. Um cavalheiro da Segunda Decadência.** 2 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

_____; SUASSUNA, Ariano. **Manifesto de Lançamento do Teatro Popular do Nordeste.** In: CIRANO, Marcos. *Hermilo Vivo: Vida e Obra de Hermilo Borba Filho.* Recife: Ed. Comunicarte, 1981.

CARNEIRO, Ana. **Retrato da Repressão Política no Campo – Brasil 1962-1985 – Camponeses torturados, mortos e desaparecidos.** Brasília: MDA, 2010.

CARVALHO, Alexandre Filardi de. **História da subjetividade no pensamento de Michel de Foucault.** 2007, 242 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, 2007.

CERTEAU, Michel de. **Operação historiográfica.** In: *Escrita da história.* 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011

_____. **História e psicanálise: entre ciência e ficção.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

CIRANO, Marcos. **Hermilo Vivo: Vida e obra de Hermilo Borba Filho.** Recife: Editora Comunicarte, 1981.

COSTA, Lilian Araripe Lustosa da. **A Política Cultural do Conselho Federal de Cultura (1967-1976)**. In: II Jornada discente do PPHPBC (CPDOC/FGV):Intelectuais e Poder, Rio de Janeiro, 2010.

CUNHA, Elaine. **A “visão castanha de mundo”: A influência de Silvio Romero na construção da cultura nacional de Ariano Suassuna**. In: ANPUH, XXII Simpósio Nacional de História, 2013, João Pessoa.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. 23ª Ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo AbyWarburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIMITROV, Eduardo. **O Brasil dos espertos: Uma análise da construção social de Ariano Suassuna como criador e criatura**. 2006. 200 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

EARP, Fábio Sá; PRADO, Luiz Carlos Delorme. **O “milagre” brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda**. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO; Lucilia Almeida Neves. **O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

FERREIRA, Antonio Celso. **A fonte fecunda**. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tânia Regina de (Orgs.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucila de Almeida Neves. **O tempo da Ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

_____. **O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FERREIRA, Jorge; GOMES, Angela de Castro. **1964: o golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

FICO, Carlos. **O golpe de 1964: momentos decisivos.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** 25ª ed. São Paulo: Graal, 2012.

_____. **O que é o autor?** In: Estética: literatura e pintura, música e cinema. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2009.

_____. **Ordem do discurso.** 3ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto Regionalista.** 7ª edição. Prefácio de Antônio Dimas. Recife: FUNDAJ; Ed. Massangana.

GOMES, Ângela de Castro. **O populismo e as ciências sociais no Brasil: notas sobre a trajetória de um conceito.** Revista Tempo, Rio de Janeiro, vol. 1, nº. 2, 1996, p. 31-58.

HOHLFELDT, Antonio. **O reporte Euclides da Cunha em Canudos.** In: Euclides da Cunha, interprete do Brasil: o diário de um povo esquecido. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011.

HORA, Abelardo da. **O movimento de Cultura Popular – MCP.** Rio de Janeiro. 1980. In Memorial do MCP. Recife: Fundação de Cultura da Cidade de. Coleção Recife, volume LIX; Recife. 1986.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Memória seletiva: As infâncias (e juventude e maturidades) de Quaderna**. In: Caderno de Literatura Brasileira, São Paulo, nº 10, nov. de 2010.

JAHN, Livia Petry. **Raízes ibéricas e populares do teatro de Ariano Suassuna**. 2008. p. 32. Monografia – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

JOFFILY, José. **Revolta e revolução: 50 anos depois**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LIMA, Mariângela Alves de. **Eu não sou índio**. In: ARRABAL, José, LIMA, Mariângela Alves de. Teatro: O seu demônio é beato – O nacional e o popular na cultura Brasileira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

LIMA, Sônia Maria van Dijck. **Hermilo Borba Filho: fisionomia e espírito de uma literatura**. São Paulo: Atual, 1986.

MARQUES, Roberta Ramos. **Deslocamentos Armoriais: reflexões sobre a política, literatura e dança armoriais**. Recife: ed. Universitária da UFPE; Editora Associação Reviva, 2012.

MELLO, José Octavio de Arruda. **História da Paraíba: luta e resistência**. 2ª Ed. João Pessoa: Editora Universitária/ UFPB, 1995.

MONTENEGRO, Antônio Torres. **Ligas Camponesas e sindicatos rurais em tempo de revolução**. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

MORAES, Maria Thereza Didier de. **Emblema da sagração armorial: Ariano Suassuna e o movimento Armorial (1970-1976)**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2000.

_____. **Miragem Peregrina: Sertão e Nação em Euclides da Cunha e Ariano Suassuna**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

MOTTA, Rodrigo Patto de Sá. **As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

NAVES, Santuza Cambraia. **Os novos experimentos culturais nos anos de 1940/50: proposta de democratização das artes no Brasil**. In: FERREIRA, Jorge. DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (Org). O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

NEWTON Jr. Carlos. **O pasto iluminado ou A sagração do poeta brasileiro desconhecido**. In: Instituto Moreira Salles. Caderno de literatura; nº 10, São Paulo: IMS, 2000.

OLIVEIRA, Valdemar de. **Mundo submerso**. 3ª Ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1985.

PAGE, Joseph A. **A revolução que nunca houve: o Nordeste do Brasil – 1955-1964**. Rio de Janeiro: Record. 1972.

PAZ, Vanessa Carneiro da. **Encontros em defesa da cultura nacional: O conselho federal de cultura e a regionalização da cultura na ditadura civil-militar (1966-1976)**. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2011

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

RIDENTI, Marcelo. **Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança**. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). O tempo da

ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SAID, Edward W. **Orientalismo: O oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANTOS, IdeletteMuzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

SILVA, Josimere Maria da. **Escrita de si, memória e testemunho em Margens das lembranças, de Hermilo Borba Filho**. 2013. 118 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Paraíba, 2013.

SKIDMORE, Thomas E. **Brasil: de Getúlio a Castelo Branco. 1930-1964**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SUASSUNA, Ariano. **A farsa e a preguiça brasileira**. In: farsa da boa preguiça. 10ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

_____. **Almanaque Armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. **Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras**. In: Almanaque Armorial. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. **Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e- Volta**. 11 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

_____. **Teatro, região e tradição**. In: Almanaque Armorial. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

TAVARES, Braulio. **ABC de Ariano Suassuna**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

TEIXEIRA, Flávio Weinstein. **O movimento e a linha: presença do Teatro do Estudante e d'O Gráfico Amador no Recife (1946-1964)**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo**. Rio de Janeiro: centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.

VERAS, Dilmas Brasileiro. **Sociabilidade letradas no Recife: A revista Estudos Universitários (1962-1964)**. 2010. 232 f. Dissertação de Mestrado – Centro de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

VITOR, Adriana. LINS, Juliana. **Ariano Suassuna: perfil biográfico**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2007.

WHITE, Hayde. **A questão da narrativa na teoria histórica contemporânea**. In: NOVAIS, Fernando Antonio, SILVA, Rogério Forastieri da. (Org.). Nova história em perspectiva, volume 1. São Paulo: Cosac Naify, 2011.