



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO — DOUTORADO EM LITERATURA

EMER MERARI RODRIGUES

INTERARTES EM ARIANO SUASSUNA:
Veredas da leitura literária

BRASÍLIA – DF
2021

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura
Orientador: Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira
Orientando: Emer Merari Rodrigues
Matrícula: 19/0009594

INTERARTES EM ARIANO SUASSUNA:

Veredas da leitura literária

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor conferido pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura do Instituto de Letras da Universidade de Brasília.

Orientador(a): Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira.

BRASÍLIA – DF
2021

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)
(Sistema de Bibliotecas UnB)
Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Rodrigues, Emer Merari
RR696i Interartes em Ariano Suassuna: veredas da leitura literária / Emer Merari Rodrigues; orientador Danglei de Castro Pereira. -- Brasília, 2021.
226 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) -- Universidade de Brasília, 2021.

1. Interartes. 2. Cinema. 3. Literatura. 4. Ariano Suassuna. I. Pereira, Danglei de Castro, orient. II. Título.

EMER MERARI RODRIGUES

INTERARTES EM ARIANO SUASSUNA:

Veredas da leitura literária

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Literatura. Analisada e aprovada pela seguinte Comissão Examinadora:

Brasília-DF, 10 de dezembro de 2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira (Presidente)
Universidade de Brasília — UnB

Prof.^a Dr.^a Ana Paula Aparecida Caixeta (Titular)
Universidade de Brasília — UnB

Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves (Membro Externo)
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho — UNESP

Prof.^a Dr.^a Susanna Busato (Membro Externo)
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho — UNESP

Prof. Dr. Sidney Barbosa (Suplente)
Universidade de Brasília — UnB

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a minha família, razão da minha fala e da minha escrita. Também sou grato a minha amiga e colega, Fabíula Martins Ramalho, pela extensa bibliografia de Ariano Suassuna compartilhada e pelo material de apoio para a leitura.

Aos meus amigos e acadêmicos da Universidade de Brasília, como o professor André Luís Gomes; o meu orientador Danglei de Castro Pereira, que foi paciente e, elegantemente, proporcionou-me liberdade no processo da escrita e ao professor Sidney Barbosa que, durante as aulas, abriu-me os olhos para as possibilidades de abordagem desse tema.

Agradeço a Manuel Dantas Vilar Suassuna (filho de Ariano Suassuna), que autorizou o anexo das fotografias que compõem os capítulos, e a Carlos Newton Júnior, pela gentileza e cordialidade oferecidas nos *e-mails*.

Sou grato a Joalysson Campos Costa e a todos os envolvidos do Departamento de Teoria Literária da Universidade de Brasília que, por meio de tantos eventos, contribuíram para o desenvolvimento desta escrita.

Por fim, é preciso, preponderantemente, lembrar as conversas noturnas após as palestras e seminários na Pontifícia Universidade Católica de Goiás, com o meu eterno mestre e amigo, o metaprofessor Aguinaldo José Gonçalves que, com peculiaridade indescritível, guiou os meus passos na leitura crítica e analítica.

“Agora, para a juventude de hoje e para os professores de hoje, como os meios de comunicação estão muito diferentes, eu acho que um caminho seria... eu vou dar um exemplo prático: Guel Arraes fez uma adaptação muito bonita do livro pelo qual eu tenho uma grande admiração *O Coronel e o Lobisomem* (de José Cândido de Carvalho)... Então, eu tenho certeza de que se um professor exhibe o filme, no aparelhinho de televisão na classe, e dá o livro para os estudantes lerem, eu tenho certeza que eles vão **se apaixonar** pelo livro. Eu acho que seria **um caminho**.”

Ariano Suassuna

RESUMO

Este estudo traz a reflexão sobre como a Literatura e o Cinema podem inserir proficiência na leitura literária por meio das características interartísticas dos mesmos. Para isso, a pesquisa utiliza-se da comparabilidade em *O Auto da Compadecida* e *A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, em suas versões para o Cinema. Visando investigar de que forma é feita a construção de diálogos mais icônicos com a pressuposição teórica que os respaldam e os conduz automaticamente para a intermodalidade midiática. Dessa forma, busca-se aprofundar, por meio de Pedro Dinis Quaderna, *alter ego* mito-poético de Ariano Suassuna, o efeito da reversibilidade entre temas universais e regionais, provocado pela essência metaliterária de transposição entre obras literárias e outras expressões artísticas, como o Cinema. A temática interartística, proposta entre Cinema e Literatura, investiga de que forma esse personagem de Ariano Suassuna pode inserir proficiência literária na reconstrução do ensino-aprendizagem por meio das imagens. Os recursos para essa (re)leitura buscaram averiguar se a linguagem possui outras vias midiáticas que possam aperfeiçoar as técnicas de leitura para dirimir a falta de perspectivas e de estímulo na utilização do texto como objeto dele mesmo. Esta pesquisa trata da Literatura na contemporaneidade e se respalda teoricamente nos estudos de, entre outros, Vassallo (1993), Bakhtin (1988, 1997, 2003), Candido (*et al.*, 1976, 1980, 1989, 1997) e as contribuições do fazer literário de Genette (1986, 2009).

Palavras-Chave: Interartes. Cinema. Literatura. Ariano Suassuna.

ABSTRACT

This study discusses how Literature and Cinema can insert proficiency in literary reading by using their interartistic characteristics. To this subject, the investigation is about searching for comparability in *O Auto da Compadecida* and *A Pedra do Reino*, by Ariano Suassuna, and their cinematographic versions, with the purpose of investigating in which manner the construction of more iconic dialogues is made with the theoretical premise that supports them and automatically leads them to media intermodality. In this context, we seek to deepen through Pedro Dinis Quaderna, Ariano Suassuna's mytho-poetic alter ego, the effect of reversibility between universal and regional themes produced by the metaliterary essence of transposition between literary works and other artistic expressions, such as Cinema. The subject of the interactions between Cinema and Literature investigates how Ariano Suassuna's character can insert literary proficiency in the reconstruction of teaching-learning through images. The resources for this (re)reading sought to identify whether the language has other media pathways that can improve the reading techniques by mitigating the absence of perspectives and encouragement in the use of the text as its own object. This research concerns Literature in contemporaneity and it is supported by the theoretical referential studies of, among others, Vassallo (1993), Bakhtin (1988, 1997, 2003), Candido (*et al.*, 1976, 1980, 1989, 1997) and the declarations of Genette (1986, 2009) on literary making.

Keywords: Interarts. Cinema. Literature. Ariano Suassuna.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Romanceiro Popular Nordestino (Alma do Cordel)	51
Figura 2 – Suassuna e Joaquim, seu filho mais velho (Recife, 1958)	60
Figura 3 – Insígnia astrológica de Dom Pedro Dinis Quaderna.....	80
Figura 4 – Mural Ariano Suassuna	96
Figura 5 – Ariano Suassuna em filmagens.....	138
Figura 6 – Elementos da linguagem.....	149
Figura 7 – Imagem fílmica	154
Figura 8 – Machado do Brasil.....	159

SUMÁRIO

MEMORIAL	11
CONSIDERAÇÕES INICIAIS	13
1 ESCRITOR — UM PARAIBANO DE RECIFE	24
1.1 Literatura, Cultura e Literariedade em Suassuna	29
1.2 Intertextualidade em diálogo no regionalismo	37
1.3 Cordel — A tradição oral metaliterária.....	43
1.4 A memória em escrita de Suassuna.....	57
2 ESCRITURA — MEMÓRIA LITERÁRIA	72
2.1 Conceitos de tradição temática na construção literária.....	76
2.2 <i>As Conchambranças de Quaderna</i>	<i>80</i>
2.2.1 <i>Ponderações sobre a metaliteratura na obra</i>	<i>85</i>
2.2.2 <i>Personagens de transposição</i>	<i>90</i>
3 LEITURA — SUASSUNA PARA O LEITOR CONTEMPORÂNEO	114
3.1 Linguagem lítero-cinematográfica (construção dos leitores).....	119
3.2 Diálogo Interartes — Literatura e Cinema em Ariano Suassuna	138
3.3 Construção do leitor literário através da imagem cinematográfica	154
CONSIDERAÇÕES FINAIS	171
REFERÊNCIAS	179
Anexo A – A Fazenda Acauhan — A Malhada da Onça.....	191
Anexo B – História do cavalo que defecava dinheiro.....	192
Anexo C – Diálogo fotográfico	209
Anexo D – Outras adaptações	213
Anexo E – Alguns filmes homônimos adaptados	219
Anexo F – Linha do tempo	224
Anexo G – Obras mais vendidas em 2019	225
Anexo H – Estrato socioeconômico das personagens	226

MEMORIAL

Considerando as condições, as situações e as circunstâncias que levaram à elaboração e à realização da minha vida acadêmica e dos trabalhos realizados, em algumas linhas, relatarei e traçarei os pontos mais importantes que possam justificar o interesse pela linha de pesquisa oferecida pelo curso. Permanece facultativo¹ ao leitor considerar essa breve introdução.

Durante o curso de Letras, fiz estágio no Sebrae, no interior de Pernambuco, empresa que estava voltada para o desenvolvimento da região por meio de pesquisas e de parcerias com Universidades. Depois, ao terminar essa experiência de oito meses, ingressei no Projeto Euclides da Cunha de Recife-PE. Isso ocorreu durante a graduação em Letras Português/Inglês, da Faculdade de Formação de Professores de Araripina-PE. Em 2004 trabalhei nesse projeto como bolsista. Era um projeto de cunho social, realizado pelo Governo de Pernambuco.

Nessa época, meu professor de Literatura, o Prof. Paulo Fonseca, deslumbrava-nos sobre as peculiaridades do regionalismo, e relatou-nos que Ariano Suassuna fora seu professor em Recife e que em breve, ele, Suassuna, realizaria algumas aulas-espetáculo — palestras por vezes acompanhadas por outros artistas, usando quadros, gravuras, músicos e dançarinos. Isso porque o próprio Ariano Suassuna, nacionalista como era, tinha aversão ao termo inglês *aulas-show*. Foi uma oportunidade de descobertas sobre sua biografia.

Ao terminar a graduação, lecionei pela Secretaria de Educação do Goiás. Também, entre 2009 até 2015, estive lecionando pela Secretaria de Educação do Distrito Federal. Em 2012, estive como regente no PRONATEC, pelo IFG-Luziânia. Em 2014, lecionei no Centro Universitário-UNIDESC de Valparaíso/Luziânia e, na mesma época, participei como docente e coordenador no município de Valparaíso, Goiás. Todas essas atividades desenvolvidas na área de Letras.

Essas experiências deram-me a oportunidade de conhecer algumas estratégias inovadoras e diferentes currículos de Português, de Inglês e, principalmente, de

¹ O objetivo desse memorial descritivo é apresentar sinteticamente a vida acadêmica do autor, de forma reflexiva e histórica, em relação com as memórias dele mesmo. Pelas normas vigentes, esse memorial é parte integrante do texto e possui sua leitura facultativa por não se relacionar em totalidade com o objeto de estudo. Por essa razão, o leitor possui a liberdade para iniciar a leitura introdutória a partir da página 13 (treze).

suas Literaturas. Logo, alguns desses projetos foram determinantes para a percepção das contribuições sociais que existem entre a pesquisa e a extensão na academia.

A primeira especialização (*lato sensu*) que cursei foi em Docência do Ensino Superior pela FACETEN. Sob as orientações do Prof. Dr. Jorge Manoel Adão, foi produzido o trabalho intitulado: *A leitura nos anos iniciais*. Neste estudo, percebeu-se as mazelas que começam nessa fase de ensino e como elas se estendem.

A segunda especialização foi realizada em Orientação Educacional, e constituiu-se mais como um complemento da primeira. O tema escolhido desta vez foi: *Avaliação de Desempenho*, sendo orientado pelo Prof. Dr. Izidro Milton Gomes de Oliveira.

A terceira pós-graduação (*stricto sensu*) em Letras — Literatura e Crítica Literária, iniciou-se em 2014 na Pontifícia Universidade Católica de Goiás-PUC. Lá, além da instrução dos professores (Aguinaldo Gonçalves, Gilberto Mendonça Teles, Maria Aparecida Rodrigues, entre outros), tive a oportunidade de dissertar sob a supervisão do orientador Prof. Dr. Éris Antônio de Oliveira.

Por fim, quando em contato com alguns professores da UnB em Goiânia, como o Prof. Dr. Rogério Pereira Borges e o Prof. Dr. Paulo Petronílio Correia, foi sinalizado que, pela proposta dos trabalhos anteriores, seria mais proveitosa se a pesquisa de campo (Interartes e leitura em Ariano Suassuna) fosse direcionada na Universidade de Brasília.

Em tempo, ainda é oportuno justificar que, devido a tais experiências e ao convívio com os professores supracitados, há expectativa de que as características literárias e didático-pedagógicas se façam presentes nas próximas linhas.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esse objeto de estudo pertence à linha “Políticas e Poéticas do Texto”, e seu eixo temático principal é “Historiografia literária, ensino de Literatura, tradição e modernidade na Literatura”. O principal objeto da pesquisa é composto por duas obras de Ariano Suassuna: *O Auto da Compadecida*, *A Pedra do Reino* e suas respectivas versões cinematográficas. Assim, essas adaptações serão utilizadas para se basear, para apontar e para exemplificar: abordagens, relevâncias e construções para que se possa chegar aos diversos objetivos de proficiência na (re)leitura.

A discussão terá como foco a problemática relativa aos principais bloqueios da leitura literária e como dirimi-los. Depois disso, propõe-se também a possibilidade dessas obras adaptadas servirem de estratégia de aprimoramento no processo de ensino-aprendizagem em Literatura.

A temática das interações propostas entre Cinema e Literatura pretende averiguar de que forma os personagens de Ariano Suassuna podem sugerir benefícios didático-pedagógicos na reconstrução do ensino-aprendizagem através das imagens.

Então, pela acessibilidade dos textos e pela ampla divulgação das obras, as contribuições se farão ao dialogar com alguns personagens teatrais das duas referidas obras de Ariano Suassuna² com outras obras, até a sétima arte (Cinema).

A produção do escritor paraibano buscou criar uma cultura brasileira erudita com raízes na cultura popular nordestina, fazendo uma mescla das duas, para que, em oportunidades futuras, esse diálogo alcançasse outras expressões e movimentos artísticos.

Toda escolha afetiva parece arbitrária quando é vista de fora, contudo, é inevitável e definitiva para os que a experimentam por dentro. Por isso, as primeiras argumentações sobre o tema, iniciaram-se em Goiânia, no I Congresso Internacional de Literatura e Cultura do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC-GO, quando em apresentação do “Seminário Internacional do Imaginário, da Memória e da Crítica Contemporânea na Literatura Brasileira”, averiguou-se que era vasto o estudo sobre esse tema. Do mesmo modo, também eram escassas as contribuições

² *O Auto da Compadecida* (1955).
Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta (1971).

sociais comprovadas de forma prática e dinâmica, que pudessem auxiliar estudantes e professores na concretização do fazer literário.

Com isso em vista, o estudo citado: *A sétima arte como ferramenta eficaz de leitura literária*, precisou ser adaptado para os moldes de texto dissertativo. No entanto, um dos seus capítulos ficou excluído, e desde então, à espera de oportunidade para que, no formato acurado, pudesse ser trilhado com mais aprofundamento, procurando investigar desvios literários na didática e na autodidática.

Destarte, esse preâmbulo que o filme *O Auto da Compadecida* (1999) — reprisado novamente pela televisão em janeiro de 2020 — oferece (tendo em vista a data de publicação) é via de acesso para que outras obras, como *As Conchambranças de Quaderna* (SUASSUNA, 2018b), construam pontes de relações intertextuais ao serem lidas.

Incitando os leitores a abordarem essas e outras obras, desse e de outros autores, o processo de diálogo entre obras de Ariano Suassuna e outras artes (como o Cinema) talvez permita exemplificar um suporte para a proficiência na leitura acadêmica.

Uma das principais particularidades desses textos é ser benéfica às potencialidades sociais. Mais que agregar valor à discussão teórica, vale-se agora de demonstrar como o citado autor, sendo de outro modo abordado, poderia inferir qualidade literária no campo educativo. É o que se propõe no presente texto.

Ademais, outra justificativa essencial para averiguar e para propagar a proposta deste tema, é que as circunstâncias de competência literária nacional têm apresentado grave intensidade de piora, e, conseqüentemente, de inquietude. Com o decorrer dos anos, tais resultados não foram diferentes. Para uma comparabilidade reflexiva, exemplifica-se que os dados apontados pelos sistemas de avaliação de 2005 apresentaram diferença exígua com a última amostragem de 2019.

Tanto o ENEM quanto o SAEB³ mostram que a ausência de leitura compreensiva interfere negativamente no desempenho dessas avaliações (CEREJA, 2005).

Em 2019, os dados quantitativos fornecidos pelo MEC/INEP,⁴ mostraram que havia 7,5 milhões de estudantes na etapa final do ensino básico. O desempenho desses educandos não chegou a um ponto de diferença do número alcançado em

³ ENEM (Exame Nacional do Ensino Médio), SAEB (Sistema de Avaliação da Educação Básica).

⁴ MEC (Ministério da Educação), INEP (Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira).

2005. No relatório, no período entre 2005 a 2019, por várias avaliações seguidas, a média proposta pelo IDEB⁵ não foi alcançada por todos os estados brasileiros.

Em 2020 foi realizado o ENEM, e asseverou-se novamente o contínuo e acelerado grau de piora educacional brasileira que se estabelece na área textual. Entre as mais de 2,7 milhões de redações corrigidas, apenas 28 obtiveram a nota máxima, além disso, mais de 87 mil candidatos zeraram a dissertação (PAVÃO, 2021). Naquele ano, a abstenção recorde foi de 52% dos inscritos (muitos em decorrência da pandemia), no ano anterior, a desistência foi de 27%.

A própria ramificação e segregação da Literatura — tratada por vezes como filosofia, sociologia, ciências... e em poucos momentos como cultura, como arte — tem contribuído para que tal problemática não seja resolvida. Ademais, a agrura no ensino de Literatura é a insuficiência de leitura literária. Como estratégia, a juntura dos gêneros e temas cinematográficos aos literários é uma sugestão imagética que pode auxiliar no fomento à leitura e no êxito da proficiência literária.

Para uma possível resolução disso, justifica-se que a intensidade do desejo dessa juntura⁶ é defendida por Bakhtin (1997b), o qual afirma que a Literatura é uma parte inalienável da cultura, sendo impossível compreendê-la fora do contexto global da cultura em uma dada época. Será preciso salientar, nos termos do mesmo autor, que as relações, as aproximações e os diálogos necessários entre emissor e receptor são constâncias que fundamentam com clareza a cultura, o ensino, a Literatura e as artes em geral.

A próxima razão para a realização deste texto, inicia-se na percepção de que grande parte do País ainda resume e confunde aulas de Literatura apenas com historicidade literária. Muitas vezes, abordar biografia das escolas/classes literárias tem sido o principal instrumento de estudo, e não a obra em si.

Tal sustentação é feita porque se percebe que diversos estudantes do ensino superior possuem certo grau de proficiência literária timidamente estendida das séries finais do ensino médio. Para que se promova a qualidade literária, visando seu

⁵ Infere-se no quadro de resumo de desempenho no IDEB (Índice de Desenvolvimento da Educação Básica) que tal rendimento se prolonga e se assemelha nas séries finais da educação básica e, por consequência, é estabelecido no ensino superior nacional (BRASIL, 2020, p. 23 e 27).

⁶ Bakhtin (1988, p. 73-74) em *Questões de Literatura e de Estética*, afirma que graças ao plurilinguismo social e ao crescimento de vozes diferentes que o romance orquestra, todos os temas e gêneros se intercalam, relacionam-se e dialogam. Nessa fusão, é impossível que haja dissociação ou diferenciação dos elementos literários citados.

amplo desenvolvimento e evitando demandas desnecessárias, talvez seja preciso implementar ações que melhorem as perspectivas e que aperfeiçoem os movimentos de interações na leitura literária.

Na argumentação deste texto, o uso adequado da junção (Cinema e Literatura) em Ariano Suassuna — *O Auto da Compadecida* e *A Pedra do Reino*⁷ — pretende estimular o estudo de uma área à outra, com o objetivo de levar o estudante à proficiência literária e a aprimorar suas análises. Tendo em vista que as imagens permitem que o sujeito modifique seus comportamentos, domine seu vocabulário e aumente o conhecimento de mundo. Pela fusão Cinema e Literatura talvez seja possível aperfeiçoar as relações sociais tanto dentro quanto fora das instituições de ensino. Se por um lado essas artes podem facilitar a aquisição de novos conhecimentos acadêmicos, por outro, elas possibilitam ampliar e melhorar as interações coletivas e individuais do leitor.

É válido observar que a definição de leitor, enquanto uma entidade indeterminada, não é equivocada, uma vez que todo e qualquer indivíduo se posiciona de modo similar diante de objetos destinados à leitura, sejam textos escritos, sejam imagens relativas à realidade circundante. Isso ocorre, pois, independentemente da classe social, da formação escolar, do gênero, da etnia, da idade, do local onde vive, o ser humano está habilitado a decodificar o mundo enquanto um conjunto de signos que se apresentam a seu entendimento intelectual e às suas reações afetivas e emocionais (ZILBERMAN, 2012; ZILBERMAN, 2017). Todavia, logo que não haja proficiência nas leituras afetivas, do mundo e da Literatura, faz-se necessário essa reflexão.

Zilberman (2001) refere-se a Ingarden ao asseverar que as escritas literárias, por conta de suas imprecisões e dúvidas, evidenciam-se mais pela escassez do que pelo comparecimento. Essas brechas, que permeiam o texto literário, demandam mediação do leitor para preenchê-las; fazendo isso, esse leitor transforma-se em integrante e participante da obra. E completa, ao dizer que são as imprecisões que possibilitam a escrita dialogar com o leitor, persuadindo-o a se posicionar na cons-

⁷ Impresso na contracapa da 10ª edição, Carlos Drummond de Andrade comenta o livro: “Extraordinário romance-memorial-poema-folhetim que Ariano Suassuna acaba de explodir. Leio esse livro em atmosfera de febre, febril ele mesmo, com a fantasmagoria de suas desventuras, que trazem a Idade Média para o fundo Brasil do Novecentos, suas rabelesiadas, seu dramatismo envolto em riso. Ah, escrever um livro assim deve ser uma graça, mas é preciso merecer a graça da escrita, não é qualquer vida que gera obra desse calibre” (DE ANDRADE apud SUASSUNA, 2006).

trução, na assimilação e na finalidade da obra (ZILBERMAN, 2001). “A participação do leitor se dá, portanto, por meio da imaginação e da cooperação interpretativa” (DA SILVA COSTA, 2010).

Sem essa devida e adequada participação do leitor, muitos instrumentos de avaliação têm atestado, constantemente, o despreparo e o desestímulo dos jovens brasileiros quanto às capacidades leitoras. É o caso por exemplo do PISA,⁸ que mostrou que a relação entre jovens e leitura tem apresentado resultados sistematicamente situados abaixo do projeto social de alfabetização e letramento.

Os estudantes brasileiros figuraram com pequena melhora nos níveis básicos de leitura dentro de um intervalo de nove anos, apesar de as avaliações não terem agregado grandes alterações na matriz. Sobretudo, em algumas avaliações internas, em situações contraditórias, argumenta-se que muitos jovens têm sido inversamente desestimulados por não lhes serem ofertadas aulas interartísticas de Literatura. Esse desestímulo também ocorre porque em muitas abordagens, a Literatura continua “dividida por nações e séculos” (TODOROV, 2009, p. 19).

O conjunto de incertezas mediante os resultados de potencialidades e de fragilidades das aulas e da leitura literária mostra as principais incoerências existentes sem a abordagem estratégica no ensino: conhecer o autor (Ariano Suassuna) e desconhecer seus personagens (João Grilo/Pedro Dinis Quaderna) ou conhecer o filme (*O Auto da Compadecida*) e, em razão disso, desprezar o livro (homônimo em título, mas não em enredo).

No livro *Ensino da Literatura* (2005), Cereja discorre sobre isso, faz algumas entrevistas, pesquisas de campo, e usa gráficos funcionais e teóricos diversos para comprovar sua teoria. No entanto, deixa claro que a intervenção prática dessa e de outras dúvidas deve surgir em pesquisas na posteridade, do letrado. É o que se propõe aqui.

Agora com esse conceito, o aluno e/ou professor possivelmente precise(m) visar a sua emancipação na história da arte e praticar a arte na arte, com as melhores e mais amplas dimensões do conhecer. Pois nas palavras de Silva (2007), é o

⁸ O Programa Internacional de Avaliação de Estudantes (PISA), tradução de *Programme for International Student Assessment*, é um estudo comparativo internacional, realizado a cada três anos pela Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OCDE). Veja-se, por exemplo, o relatório dos países da OCDE de 2018 (Disponível em: <<http://www.oecd.org/economy/surveys/Brazil-2018-OECD-economic-survey-overview-Portuguese.pdf>>. Acesso em: 27 out. 2019).

discurso significativo do docente que possibilita criar estratégias de motivação leitora e permite ampliar a imaginação dos discentes.

Dessa forma, definido que leitores são aqueles que exercem o ato de ler, não é a Literatura que depende de nós, somos nós (temporais) que dependemos da Literatura (atemporal). Sobre a apropriação destacada, há eras já fora feita por grandes autores, sendo este o caminho que se pretende esmiuçar pelo presente objeto de estudo em Ariano Suassuna que, antes de fazer arte, o próprio autor a consumia permanentemente. Pois, antes de escrever seu *best-seller*, ele leu e baseou *O Auto da Compadecida* em três folhetos da Literatura de Cordel (*O Enterro do Cachorro*, *História do Cavalo que Defecava Dinheiro* e *O Castigo da Soberba*, no anexo B) oriundos de outros autores lidos.

Neste texto, pretende-se exemplificar e evitar o problema do imediatismo e do reducionismo provocado pela exigência de leitura de alguns clássicos da Literatura nacional. Reduccionismo provocado também pela preferência seletiva de algumas obras canônicas e consagradas, como afirma Zilberman (2017). Questiona-se a possibilidade de apresentar aos novos leitores, além da Literatura brasileira, outras obras artísticas, do mesmo modo e/ou mais representativas, e que se complementem intermediaticamente (nos anexos E e G).

Nesse sentido, Cereja (2005) deixa claro que os novos leitores precisam ler além dos clássicos da Literatura nacional. Em seu ensino, devem ser apresentados obras de clássicos universais como Baudelaire e Edgar Allan Poe. Assim, eles teriam conhecimento das obras diversas do cânone.

É um questionamento necessário. Candido (1989) também aponta essa dependência cultural e territorialista a respeito de alguns autores de países colonizados, que esqueciam dos leitores futuros em detrimento do escasso número de leitores da sua coexistência, pois “com efeito, na medida em que não existia público local suficiente, ele escrevia como se na Europa estivesse o seu público ideal, e assim se dissociava muitas vezes de sua terra” (CANDIDO, 1989, p. 61).

Em sentido contrário ao que Candido denuncia, justifica-se a escolha do autor e obra porque a ele são atribuídas a representatividade cultural e valorização regional. Também foi a combinação interartes, por vezes metalinguística, segundo a própria Raquel de Queiroz (2007, p. 15), que “fez *A Pedra do Reino* transcender disso tudo. O livro é romance, é odisseia, é poema, é epopeia, é sátira, é apocalipse...”

ultrapassando-se e redefinindo-se além de uma tradição cultural oral e popular para, também, uma obra elitista, traduzida, adaptada e estudada em diversos países.⁹

Nessa transcendência, “às vezes, numa obra só, o poeta faz uma síntese de todas as espécies poéticas e consegue, ainda assim, fundir todas elas numa unidade superior” (SUASSUNA, 2018a, p. 270). Primorosamente, *O Auto da Compadecida* e *A Pedra do Reino* são obras nas quais se apresentam a tripla fusão muito peculiar nas artes: Cinema, Literatura e Teatro.

Essas seriam propostas enriquecedoras e já bastariam por si mesmas; no entanto, tais obras precisam ser aprofundadas, pois elas se ultrapassam e, além de adquirirem um cunho didático-pedagógico-histórico, ainda resgatam a função primordial da arte: a reflexão crítica pela vida, conforme se verifica em trechos como: “[...] JOÃO GRILO: Isso é coisa de seca. Acaba nisso, essa fome: ninguém pode ter menino e haja cavalo no mundo. A comida é mais barata e é coisa que se pode vender. Mas seu cavalo, como foi?” (SUASSUNA, 2005a, p. 27).

Direcionado a seus leitores regionalistas, esse trecho de Suassuna põe em relevo a questão da seca e suas sequelas no Nordeste Brasileiro. Como será mostrado, as condições sociais e econômicas, a seca, o cangaço, a fome e a miséria rondam ora o centro, ora constituem-se como pano de fundo das histórias. Tão atual, a população simples, de baixa renda e que luta dia a dia para sobreviver, faz parte do universo dramático do autor, o que colabora para que as tramas fossem associadas às classes pobres do Nordeste brasileiro (DIMITROV, 2011).

Por conta dessa similaridade, entende-se que as obras de arte desse universo, sejam elas advindas da Literatura ou adaptadas pelo Cinema, levam o leitor/espectador para dentro e para fora do texto, provocando interpretações, questionamentos de realidades e reconhecimento dos recursos utilizados pelo autor. Se-

⁹ 1973 — Recebe o Prêmio de Ficção conferido pelo Ministério de Educação e Cultura ao Romance d’A Pedra do Reino.

1974 — Em Sorbonne, por Idelette Muzart, o texto de mestrado apresenta a obra de Ariano Suassuna como tema: *Le Roman de Chévalerie et son Interprétation par un Écrivain Brésilien Contemporain: A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna*.

1975 — A tese é defendida tendo a obra de Ariano Suassuna como tema: *A intertextualidade das formas simples (aplicada ao Romance d’A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna)*, de Elizabeth Marinho, PUC-RS.

1979 — É publicada a tradução alemã do *Romance d’A Pedra do Reino, Der Stein des Reiches*, por Georg Rudolf Lind, pela Elett Verlag, Stuttgart. Nesse mesmo ano, Ray-Güde Mertin, da Universidade de Colônia, defende sua tese: *Ariano Suassuna: Romance d’A Pedra do Reino — Zur Vera Beitung Von Volks — und Hochliteratur im Zitat*.

2007 — A Rede Globo exibe a microssérie *A Pedra do Reino*, sob direção de Luiz Fernando Carvalho. Ariano Suassuna é novamente nomeado secretário da Cultura de Pernambuco.

gundo Suassuna (2018a), o Cinema, por exemplo, trazendo a possibilidade do flagrante do rosto humano aumentado e trazido para bem perto do público, possibilitou uma contribuição enorme à Mímica. Permitindo muito mais do que em um palco, que o ator expresse uma paixão sem palavras, mediante a exclusiva expressão da fisionomia.

Sustentados nas justificativas apresentadas como propostas para a escolha do tema e de sua definição, esses diálogos em Ariano Suassuna, no âmbito da Literatura e da cultura, transcendem fronteiras geográficas, linguísticas e temporais.

Dessa forma, essas interações em estudo propostas pelas obras não tratarão de desprestigiar as tradições, a cultura, nem a formação étnica e linguística de um povo. Elas tratarão de compreender melhor suas particularidades e diferenças, promovendo rupturas e aprendizados.

Como se percebe, o objetivo geral deste texto representa-se por investigar e por avaliar quais veredas práticas deverão ser trilhadas para que se haja proficiência e fluidez na leitura crítica e hipotextual da obra de Suassuna através da obra midiática de Suassuna. Os objetivos específicos aprofundam-se ao expor as causas do problema de leitura e de compreensão dessas obras literárias.

Tendo em vista o elevado grau de textos acadêmicos e de pesquisas quantitativas sobre a proficiência de leitura literária nacional, regional, estadual e municipal, e como é perceptível que elas se complementam, respaldam e corroboram os instrumentos oficiais de levantamento estatístico, pretende-se neste realizar pesquisa bibliográfica para descrever a temática; estruturar operações de intermédio no ensino-aprendizagem, com ferramentas didática/midiática e refletir sobre os possíveis avanços propiciados pelas releituras dos conhecedores da obra em estudo.

A leitura crítica desses textos, em convergência com o referencial teórico, com os devidos apontamentos interartísticos e com os levantamentos particulares, talvez possa auxiliar o docente-mediador a desenvolver, livremente, estratégias e técnicas didáticas a serem empregadas nas aulas de Literatura. Possivelmente, permita a ele analisar as relações entre hipertexto e hipotexto em Ariano Suassuna, e a instigar o aumento nas expectativas da leitura literária proficiente, promovendo nela seu domínio crítico e analítico.

Como procedimentos metodológicos, seguindo a concepção de Jauss e Genette, e as relações de hipotexto e hipertexto, a pesquisa (documental e

bio/bibliográfica) se direcionará para as aulas práticas e teóricas de Literatura no ensino superior e as interferências que a sétima arte pode causar na arte literária.

As linhas que compõem a pesquisa emergem da reflexão de dados já amplamente coletados e publicados sobre leitura literária. Tais dados oficiais contêm as “centenas mínimas exigidas” (HAIR, 2009, p. 108 e seg.) nas relações entre variáveis dependentes e independentes para que se apropriem de uma base sólida de análise.

Como dito, preferiu-se esse tipo de pesquisa em detrimento das outras pela razão da pré-existência atualizada desses dados métricos, pelo inviável custo da elaboração de novos números, pelos recursos limitados para a aquisição de outras variáveis e pela vasta dimensão territorial que comprometeria o *feedback* em tempo hábil.

Por tais características e restrições, as leituras paralelas realizadas nesses documentos oficiais, sobre estratificação social, fatores socioeconômicos e diferenças regionais, influenciam implicitamente a escrita e serão determinantes na elaboração do texto e na reflexão entre causa e efeito que o texto aborda.

Quanto à aplicabilidade, o objeto de estudo levará em consideração as particularidades e os limites didáticos do ambiente de ensino em que se proponha a empregá-lo, tendo em vista o amplo leque pedagógico, cultural, filosófico, etnográfico e econômico que afeta e diferencia as instituições de ensino umas das outras e no mesmo País. Por isso, será descrito alguns relatos positivos que não se projetam para sua reprodução, mas para sua reflexão.

Com relação ao método, a prioridade para a seleção do material (artigos científicos, livros, entrevistas e filmes) buscará sequenciamento coerente com os títulos dos capítulos. Nessa forma de investigação do objeto de estudo, a abordagem iniciará pela observação desse material, da reflexão de textos e da elaboração de esboços que contemplem a leitura direcionada ao tema e às suas principais características no fomento do ensino-aprendizagem. O método de pesquisa ocorrerá pela análise desses textos, das obras cinematográficas e dos exemplos propostos.

A interpretação teórica e bibliográfica desse material será paralela aos acessos em *sítes* que contenham os dados de auxílio para a extensão da pesquisa e na expansão da sua aplicabilidade.

Já a estruturação do referencial teórico será concomitante à metodologia empregada na seleção de documentos escritos e audiovisuais. As reflexões construídas ao longo da pesquisa, respaldadas nos órgãos oficiais (MEC, INEP, ENEM¹⁰), possuem o intuito de ratificar a relevância expressa nos capítulos que tratam sobre os déficits de leitura literária. Além disso, os capítulos também estarão embasados no arcabouço teórico de Colomer (2007), Vassallo (1993), Bakhtin (1988, 1997, 2003), Candido (*et al.*, 1976, 1980, 1989, 1997), Jauss (1994, 2002) e outros indivíduos envolvidos com a emancipação dos sujeitos, ligados às minorias e suas lutas por equidade e justiça social.

Embora fuja ao escopo deste texto, vale ressaltar a importância da teoria basilar de Paulo Freire, ao relacionar as experiências de alfabetização e emancipação no Nordeste e em diversos países. Ainda assim, por mais que alfabetização, letramento e leitura sejam termos muito próximos, limitou-se a pesquisa bibliográfica aos aspectos da leitura literária proficiente (daqueles já letrados) através da leitura cinematográfica em detrimento da proposta freiriana de alfabetização.

Destaca-se também que, o que ocorreu em Angicos,¹¹ município do Rio Grande do Norte, é motivo de reconhecimento e inspiração para muitas outras práticas pedagógicas, como esta. Porque Paulo Freire dizia que “a prática de pensar a prática é a única maneira de pensar certo” (FREIRE, 2017, p. 23 e 32), pois para ele, não havia “prática sem teoria nem teoria sem prática” (FREIRE, 2017, p. 43).

Posto isso, pensando na prática, quando se descreve leitura e alfabetização, é preciso saber que os termos se aproximam de letramento, entretanto se diferem, pois: “a demarcação de variedades de práticas, bem como suas especificidades, resultou na multiplicação das expressões que têm como núcleo o termo letramento (KLEIMAN; ASSIS, 2016, p. 37). Nota-se que o termo letramento atinge uma perspectiva muito mais ampla que a alfabetização porque surgem vários conceitos como letramentos dominantes, letramentos vernáculos, entre outros. Eles são fundamentais para a compreensão do tema, que não será objeto desta pesquisa, mas que são basilares no que diz respeito à alfabetização e ao processo de aprendizagem de uso de uma determinada língua.

¹⁰ Ministério da Educação, Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Exame Nacional do Ensino Médio.

¹¹ DE LYRA, Carlos Tavares. *As quarenta horas de Angicos: uma experiência pioneira de educação*. Cortez Editora, 1996.

Concomitantemente, será abordada uma proposta de caminho para o enfoque no regionalismo através do resgate e da valorização do Cordel para a proficiência leitora como consequência dele. Nesse processo de letramento, a vereda tentará aproximar Cinema e Literatura com objetivos afins. Será averiguado se essa abordagem é possível, viável e, como indicado pelo próprio objeto de estudo, aconselhável.

A princípio, se registrará, em caráter de observação, a forma de abordagem que é feita em relação ao escritor, ao professor e ao imortal da Academia Brasileira de Letras, Ariano Vilar Suassuna. Em tempo, ressalta-se que a utilização de figuras, imagens e demais anexos possuirá aspectos didáticos de exemplificação, aprofundamento e possível comprovação dos objetivos propostos. Destaca-se a importância da observação desses elementos porque a escrita se construirá em volta da intertextualidade cordelística, artística e imagética que aproximam em Suassuna Cinema e Literatura.

Após a análise comparativa do autor, das personagens e da obra, o referencial teórico escolhido será abordado, em cada capítulo, para respaldar e também para exemplificar de que forma tal alteração pode aferir uma (re)leitura de proficiência. Dessa forma, serão propostos caminhos que envolvam o Cinema e as obras literárias escolhidas. As imagens, as pesquisas e a teoria serão anexadas concomitantemente, na tentativa de esclarecer a importância, as metas e a objetividade das informações prestadas.

As veredas propostas serão sintetizadas em três capítulos complementares e sequenciais: I. Escritor — que compreende aspectos culturais e literários do objeto de estudo; II. Escrita — que trata da transposição do protagonista de uma obra e, III. Leitura — como a imagem nas obras adaptadas de Suassuna atua como estratégia literária.

Analisar o tripé: escritor-escrita-leitura poderá auxiliar na síntese da proposta. Então, nos próximos capítulos, após a análise de traços particularizantes do autor, o texto irá utilizar-se de extenso referencial teórico para verificar a possibilidade de transmutação de telespectador para leitor, considerando a estética da recepção para inferir se determinadas obras cinematográficas adaptadas de obras literárias possuem, ou não, características particulares de fomento à leitura literária proficiente.

CAPÍTULO 1

ESCRITOR — UM PARAIBANO DE RECIFE

A princípio, a finalidade do esboço biográfico em alguns parágrafos se fundamenta na percepção pretérita, presente e futura de que nem todos os leitores (re)conhecem todos os escritores, tampouco todas as escrituras. Por isso, há necessidade de apresentá-los. Em princípio, justifica-se que: apesar de o foco dessas linhas permanecer na leitura do texto literário, não haveria obra sem autor, ademais, identificar alguns aspectos biográficos e regionais auxiliará o leitor a compreender melhor vários aspectos bibliográficos que serão expostos. E por princípio, para evitar a infração de fuga textual do tema e pelas configurações do título deste texto “Interrartes em Ariano Suassuna: veredas da leitura literária”, é preciso que se discorra sobre as correlações entre esses termos, não necessariamente nessa ordem.

Pois bem, Ariano Vilar Suassuna nasceu no dia 16 de junho de 1927,¹² em João Pessoa na Paraíba. Ele atuou como advogado, secretário de cultura, poeta, artista plástico, dramaturgo e escritor. O seu pai, João Suassuna, era governador daquele estado. Devido ao assassinato do seu genitor, em 1930, sua família mudou-se para Taperoá, a 216 km da capital paraibana.

Taperoá teve relevante importância na infância de Suassuna. Oito anos depois, a família muda-se para Recife no Pernambuco, lá, Suassuna estudou Música, Pintura e clássicos da Literatura.

Aos dezenove anos foi admitido na Faculdade de Direito do Recife (segundo ele, não havia outra opção), aos vinte e cinco anos, em 1952, começou a exercer a advocacia. No entanto, desistiu da carreira para se aplicar ao magistério e à Literatura, funções concomitantes que desempenhou até seu falecimento, em 23 de julho de 2014.

Adquiriu renome nacional e internacional com o *Auto da Compadecida*, no campo do Teatro, e com o *Romance d’A Pedra do Reino*, na prosa de ficção. Além

¹² No Palácio da Redenção (Capital da Parahyba). Filho de João Urbano Pessoa de Vasconcellos Suassuna (27 anos) e Rita de Cássia Dantas Villar (17 anos). No seu registro de nascimento, o sobrenome materno foi escrito com um “L”, somente (TAVARES, 2007, p. 209-210).

dessas, outras de suas principais obras (anexo F) revelam a sua vontade de realizar uma arte literária erudita a partir das raízes da cultura popular.

Ariano Suassuna foi idealizador do Movimento Armorial, lançado na década de 1970, em Recife-PE.¹³ Na cadeira de número 32, ele tornou-se membro da Academia Brasileira de Letras e ao mesmo tempo, grande defensor da cultura brasileira, em particular, da nordestina.

No seu discurso de posse, Ariano Suassuna explicou sinteticamente quem definia suas atividades:

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 precária compensação e, ao mesmo tempo, buscando recuperar sua imagem, através da lembrança, dos depoimentos dos outros, e também, das palavras que o Pai deixou. (SUASSUNA apud TAVARES, 2007, p. 34).

Braulio Tavares (2007), Carlos Newton Júnior (2000), Idelett Muzart Fonseca dos Santos (1999), Sábato Magaldi (1957) e Lígia Vassallo (1993) são alguns dos estudiosos de Ariano Suassuna.¹⁴ Em comum, eles afirmam que a escrita dele apresenta nele mesmo um olhar medieval, cordelístico e, principalmente, uma base quixotesca.

O repertório de Ariano Suassuna é tomado de recursos poéticos contidos no folclore oral nordestino, pois foi basicamente por meio do folheto de Cordel que dei-

¹³ Nas palavras do próprio autor, “o Movimento Armorial pretendia realizar uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares de nossa cultura” (SUASSUNA, 1974. p. 9). Além da Música, o Movimento também se interessava por Pintura, Escultura, Cerâmica, Xilogravura, Tapeçaria, Teatro, Cinema, Dança, Arquitetura e Literatura. Muitos desses elementos abriam as aulas-espetáculo do autor trazendo uma cooperação artística no ensino-aprendizagem.

¹⁴ Impossível citar Ariano Suassuna sem enfatizar a criação, em 1945, do Teatro de Estudante do Pernambuco, TEP, através de um grupo de amadores na Faculdade de Direito de Recife. No Teatro, nasceu o Movimento Armorial que se deslumbrava em fazer Literatura erudita a partir da popular. Esse foi o primeiro passo do fusional de Ariano Suassuna, ele foi um dos primeiros dramaturgos a fazer adaptações e releituras. No estilo jocoso, Ariano Suassuna já atribuiu sua entrada na faculdade de Direito do Recife. Ao fato de que, os principais cursos oferecidos na época eram Medicina, Engenharia e Direito. E ele o teve de escolher porque não gostava de olhar para cadáveres de manhã cedo, nem sabia fazer contas de somar. Em todo caso, não era desinteressante para um jovem de dezenove anos estudar na mesma instituição em que foram matriculados: Castro Alves, Tobias Barreto, Augusto dos Anjos, José Lins do Rego, João Suassuna e Araripe Júnior (SUASSUNA apud TAVARES, 2007, p. 49).

xou também em sua poesia-denúncia uma sensibilização coletiva sobre o sertanejo, um gosto pela sátira política e pelas desavenças interioranas.

Esses traços estilísticos particularizantes,¹⁵ essas características específicas de folheto, o sonho armorial (de transformar arte popular em erudita) e principalmente a fusão complexa de autor, escritor, personagens reais e fictícios é o que o torna culturalmente atemporal. Em suas palavras:

Eu não tenho nada contra ninguém. o que eu quero é fortalecer a nossa cultura, porque aí qualquer coisa que nos vem de fora, em vez de ser uma influência que nos esmaga, que nos descaracteriza, que nos corrompe, passa a ser uma incorporação que nos enriquece. (SUASSUNA apud TAVARES, 2007, p. 45).

Nessas normas, em consonância com os aspectos da cultura nordestina, aos quais alguns modelos perpetuaram a aparência europeia ligadas à oralidade, as peças de Ariano Suassuna representam a atuação de enredos do romanceiro (VASSALLO, 1993).

Por isso, fez-se necessário esboçar, laconicamente, sobre a biografia do escritor, exemplificando suas principais características, para que a bibliografia do autor e toda sua proposta sejam mais clarificadas e cristalinas ao objeto de estudo. Evitando, assim, o risco da rotulação simplista de escritor regionalista. Nessas linhas:

Ariano Suassuna define e agencia a noção de “cultura popular” como um elemento que marca a identidade do seu grupo familiar. Sua família é de origem sertaneja, seu pai e seu primo João Dantas eram colecionadores de contos e poesias “populares”, João Suassuna era amante das cantorias. Ariano agrupa esses elementos no que denomina de “cultura popular” e, a partir daí, usa essa noção para guiar sua ação criativa e, conseqüentemente, ancora-se em uma tradição familiar que ele mesmo colabora para edificar. Dessa maneira, a cultura — mais que etnia, raça ou gênero — é o que “marca” o grupo. (DIMITROV, 2011, p. 237).

Nesse sentido, infere-se que Ariano Suassuna associa a cultura popular como um elemento característico e marcante da identidade de um determinado grupo. Co-

¹⁵ Ariano, em seus textos, escreve uma série de palavras que julga mais importantes utilizando letra maiúscula, uma técnica utilizada nos cordéis para destacar a palavra graficamente (assim o faremos ao longo dessa escrita). Seu soneto fornece uma boa amostra das que eleger como as de maior destaque: Rei, Castanho, Destino, Coração, Cantar, Viola, Desatino, Sangue, Sertão, Pai, Cego, Guia, Sol (DIMITROV, 2011, p. 20).

erentemente, a cultura popular é fundamental para um autor de origem sertaneja e que teve contato com poesias e cantorias populares. Todos esses elementos são constituintes daquilo que Ariano Suassuna chama de cultura popular.

A presença biográfica de Ariano Suassuna na performance dos seus personagens é o que lhe permite destaque poético atemporal. Nas palavras de Miranelli (2005), antes de serem grandes poetas, seria necessário que fossem homens inteiros, por isso grandes poetas são raros e poucos.

Portanto, não se pretende esmiuçar a sua biografia, consoante Dimitrov (2011), por uma teoria antropológica, mas, sim, ratificar que a narrativa de Ariano Suassuna se fez no interior de um sistema de brigas entre famílias, entre divergências políticas e na região do Cangaço. Isso porque, esse sentido de síntese biográfica, construída por ele, adquire contexto que o influencia e, por consequência, afeta sua obra.

Consoante Vassallo (1993), embora o Teatro de Suassuna seja extremamente cômico e politicamente de esquerda — esquerda terrivelmente importante, como ele mesmo considera —, seu riso se submete às experiências moralizantes da arte, por causa das preocupações religiosas que interferem nos temas e na realização das ações, características basilares dos autos. Um riso moral de reflexão que se estabeleceu no interior da sua arte cênica e de suas aulas-espetáculo. Já que,

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 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 de nosso povo. (SUASSUNA; DIMITROV apud CARVALHEIRA, 1986, p. 44-45).

Não se deve, contudo, na arte, confundir o riso com os efeitos cômicos, ambos abundantíssimos na obra do paraibano de Recife. Para ele, uma peça apenas se realiza verdadeiramente enquanto espetáculo representado, tal espetáculo é pos-

sível de se averiguar em suas aulas, peças e filmes. Para ele, a arte deve sempre se comunicar com a realidade. Afinal, sem este vínculo com o real a arte seria estéril tanto para emoção quanto para o conhecimento. Em suas apresentações, Suassuna rejeita os termos *showman* e *aulas-show* e passa a adotar a expressão aulas-espetáculo, pois, baseado neste pressuposto:

De fato, em nossa opinião pessoal, o nome que conviria melhor às Artes do tipo do Cinema, do Teatro, da Ópera e do Balé seria o de *Artes de Espetáculo*. Em todas elas, está presente uma ação, a narrativa de um acontecimento sucedido a personagens; e se isso acontece também com o Romance, a Novela e Conto, estes não possuem, porém, a presença de figuras humanas atuando num cenário único ou variado, num conjunto de espetáculo que, com as variantes naturais convenientes à essência de cada um deles, é, porém, característica comum e fundamental do Cinema, do Teatro, da Ópera e do Balé. (SUASSUNA, 2018a, p. 274).

Então, explorar outras expressões artísticas, estudar Teatro e analisar o conhecimento do campo proporcionaram lisura nos trabalhos e pesquisas de Suassuna. Seus textos representavam pontualmente a vida do sertanejo. Essas percepções sobre as particularidades do Nordeste o direcionaram a uma visão mais completa e próxima da cultura popular.

Principalmente, porque seu olhar era conduzido para os fatores externos que influenciavam as decisões das pessoas, e por conseguinte, dos seus personagens. Diferentemente de outros autores — contemporâneos de Ariano Suassuna, como Raquel de Queiroz, José Lins do Rego, José Américo, Graciliano Ramos e, até mesmo seu amigo, João Cabral de Melo Neto —, que usaram como espaço principal de suas temáticas dramáticas, o Nordeste sofrido na estiagem da Caatinga, a falta de emprego e a ausência de meios de subsistência.

Segundo Dimitrov (2011), Suassuna, do mesmo modo, destaca-se de outros por utilizar-se da ironia ao retratar o cômico, a esperteza e a alegria regionalista como fio condutor de resiliência para superar tais mazelas. Sobre esse tema,

Há uma diferença completa entre personagens de natureza e personagens de costumes. As personagens de costumes são muito **divertidas**; mas podem ser mais bem compreendidas por um observador superficial do que as de natureza, nas quais é preciso ser capaz de mergulhar nos recessos do coração humano. [...] A diferença entre eles é tão grande quanto a que há entre um homem que sabe como

é feito um relógio e um outro que sabe dizer as horas olhando para o mostrador. (CANDIDO *et al.*, 1976, p. 276, grifo nosso).

Como se percebe, os personagens de costumes são divertidos e também são mais acessíveis a um leitor iniciante. Preliminarmente, Eles não exigem a capacidade de se mergulhar nos recessos da emotividade. Nesse sentido, esses personagens tornam o texto mais claro e fluido. Pontualmente, mesmo com o uso do riso, o sertanejo de Suassuna luta contra a adversidade, que pode concretizar-se: no patrão explorador, no cangaceiro assaltante e assassino, na polícia prepotente, na miséria e na fome.

Seguindo a ideologia dos folhetos de Cordel,¹⁶ como bem cita Vassallo (1993), seus textos focalizam a sociedade do ponto de vista dos desprotegidos. Comprovadamente, as autoridades se revestem de um caráter distante e negativo.

Tanto o juiz quanto os representantes da Igreja não são confiáveis, porque privilegiam apenas seus interesses econômicos, como se vê no *Auto da Compadecida*, em *Casamento Suspeitoso*, em *O Santo e a Porca* e nas *Conchambranças de Quaderna*.

1.1 Literatura e Cultura em Suassuna

Para discorrer sobre o processo das inter-relações entre a Cultura, Literatura e outras artes em Suassuna, faz-se necessário delinear alguns termos antecipadamente. Ciente de que são breves observações e que a confluência entre Cinema e Literatura demanda espaço próprio (o que será posteriormente constituído).

As relações remetem-se a Ricciotto Canudo em seu *Manifesto das Sete Artes* (1927) que respectivamente enfileira: Música, Dança, Pintura, Escultura, Teatro, Literatura e Cinema. Em sequência, e pelo avanço tecnológico contemporâneo, outras artes como a Fotografia e os Quadrinhos foram acrescentadas à lista e possuem ampla aceitação nas pesquisas temáticas.

¹⁶ Considerado o pai do Cordel no Brasil e “o primeiro sem segundo”, Leandro Gomes de Barros é autor de centenas de histórias nesse formato (provável que tenha ultrapassado a casa das trezentas). Carlos Drummond de Andrade o apelidou de “príncipe dos poetas brasileiros” e “o rei da poesia do sertão”. Ariano Suassuna, com seus diversos textos inspirados no autor, e grande admirador de Gomes de Barros, foi diretamente influenciado pelo cordelista e reconheceu o valor inestimável do registro da memória, da história e da vida do brasileiro que vive no sertão (VERRUMO, 2017, p. 195).

Mais uma ótica é pertinente: dos seis capítulos que dividem a obra *Iniciação à Estética* (2018a), dois deles discorrem sobre “A Concepção Tradicional da Arte” (p. 159 e seg.), “As Origens da Arte” (p. 220 e seg.) e sobre “A Hierarquia e Classificação das Artes” (p. 227 e seg.). Nessas linhas, mesmo que Suassuna discorde de Nédoncelle (1967) que classifica a Dança como uma “arte táctil-muscular” e não como uma arte visual (SUASSUNA, 2018, p. 231), ou por mais que ele refute o teórico ao afirmar que o esporte não é arte, e até mesmo divirja sobre a Literatura ser classificada como arte auditiva, ambos concordam que Literatura é arte.

Por outro prisma, Dessoir (1867–1947) aloja a Mímica, a Música e a Literatura nas artes temporais ou artes de movimento, e descreve o que se entende por artes espaciais e artes de síntese (SUASSUNA, 2018a).

Em suma, Canudo enumera a Literatura como a sexta arte e infere que o seu reconhecimento da Literatura como expressão artística está explícito nesse perfilar. Nos mesmos moldes, essa inferência é feita por Nédoncelle ao apontá-la como (arte) auditiva. Por fim, além de ratificada pelas colocações de Dessoir, a Literatura é defendida por Suassuna como arte maior.¹⁷ Logo, se por um lado Suassuna abnega a categorização da Literatura em relação ao grupo, por outro, ele defere quanto à constatação da arte. Sem embargo, o autor lembra que “as distinções teóricas têm importância quase que só perante a didática” (SUASSUNA, 2018a, p. 268).

Em tempo, cômico do parecer dissonante de estetas e exegetas a respeito do tema supracitado, ressalta-se que a escrita crítica é hipertexto da arte criadora. Arte que contém superioridade por precedência e independência daquela. Por causa dessa dissonância, durante as aproximações “entre as artes, pouca atenção é dada à conjuntura artística de seus objetos” (CLÜVER, 1997, p. 51). Por consequência dela, para muitos a arte precisa ser estudada apenas como disciplina tradicional. Porém, aqui tenta-se abranger o conceito de orientação disciplinar e artística, considerando-a como prática do processo transdisciplinar de expressão, de interesse e de contexto sociocultural próprio (CLÜVER, 1997).

Posto isso, a força da Literatura de Ariano Suassuna se estabelece em elementos concomitantes, muitos pertencentes às mesmas características do Teatro de

¹⁷ Suassuna considera Literatura, Teatro e Cinema como artes maiores. Por oposição, é válido esclarecer que as “artes menores são aquelas nas quais o elemento de criação é menos presente do que o de interpretação, divulgação e reprodução” (SUASSUNA, 2018a, p. 249).

Mamulengo,¹⁸ com exceção da agressividade e do erotismo. Por conta da religiosidade do autor, é possível averiguar que o erotismo é muito velado em sua escrita. As figuras de linguagem escolhidas — como “soldado de capacete vermelho” ou “gruta preta e vermelha do castelo do amor” (SUASSUNA, 2017, p. 346-349) — conseguem eclipsar os termos libidinosos.

O cômico nos enredos origina-se de breves passagens, das cenas dinâmicas e curtas e, principalmente, do raciocínio rápido de respostas inseridas nos diálogos simples. Dessa forma, a risibilidade é apresentada na postura, nos semblantes e gestos característicos dos atores.

Em conformidade, aquelas situações de agressividade que admitem o riso são amenizadas pelo gracejo e pela zombaria. A alegria e a gargalhada igualmente se fazem presentes no tom de voz, no vocabulário e no sotaque. Elas se manifestam nos nomes, nos sobrenomes, nas alcunhas das personagens nordestinas, e igualmente, nos ditados populares, já que:

Suassuna acredita que os **provérbios** e as histórias contadas pelo povo são mostras de sua inteligência (Suassuna, 2000). Chicó vivia contando histórias fantásticas sobre seu cavalo Bento, ou sobre o dia em que um pirarucu o pescou. Já Pinhão utiliza provérbios o tempo todo: “é por isso que o povo diz que cobra que não anda não engole sapo” (Suassuna, 1979, p.14); “seguro morreu de velho”; “quem vive de promessa é santo” (Suassuna, 1979, p. 17); “quem gosta de dormente é o trem” (Suassuna, 1979, p. 38); “com fama de doido, Zé Sabido enriqueceu” (Suassuna, 1979, p. 44); “boa romaria faz quem em sua casa fica em paz” (Suassuna, 1979, p. 55), entre outros. Os provérbios são **úteis** para não deixar que outras pessoas os enganem, funcionam como normas de conduta. (DIMITROV, 2011, p. 204, grifos nossos).

Os provérbios são ruínas das antigas narrativas nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça um muro (BENJAMIN, 1994). Nessa tradição de personagens, o simbolismo cômico, proposto por Suassuna, utiliza-se de

¹⁸ O Teatro de Mamulengo possui algumas características específicas: Dança e Música, associadas à pancadaria, à valentia e aos galanteios; forte comicidade baseada em jogos de palavras, expressões, e repetições, mas também ligada à sensualidade, ao grotesco e às pauladas; improvisação a partir do roteiro e do diálogo com o público; narrador-apresentador do espetáculo, que faz comentários para os espectadores; personagens esquematizados, tipos sociais e reação ativa da assistência que influencia o desenvolvimento do espetáculo. O mamulengo em si, já é um gênero híbrido, pois traz para representação de bonecos quase todas as características de comédia da arte. Sua inclinação inclui um pequeno palco sobre um tablado, propiciando a impressão de peça dentro da peça, muito ao gosto de Suassuna (VASSALLO, 1993, p. 130).

provérbios e ditos populares, ora como defesa, ora como ataque, ainda assim, com objetivo didático.

O poeta popular deve ter também uma função pedagógica, como porta-voz das tendências e aspirações da comunidade, como é o caso do autor. Através do riso, Literatura e cultura nordestina se unem a fatos ocorridos, isso permite que o leitor se divirta e também adquira conhecimento social e histórico. A vereda para essa compreensão histórica foi recomendada por Suassuna quando ele respondeu:

Preá: — Na sua opinião, quais são as obras fundamentais para se entender o Brasil?

Ariano: — *A História da Literatura Brasileira*, de Silvio Romero, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, a obra de Câmara Cascudo, a de Capistrano de Abreu (estudando a civilização do couro, inclusive ele criou essa denominação), Gilberto Freyre, com *Casa Grande e Senzala*, Sérgio Buarque de Holanda, com *Raízes do Brasil...* acho que é isso aí, para mim são fundamentais. (REVISTA PREÁ, 2005).

Nesse sentido, sobre as raízes da cultura nordestina, Ariano Suassuna acrescenta, por meio dessa criação cultural, que o nacionalismo exacerbado,¹⁹ atribuído a ele mesmo por terceiros, decorre muitas vezes de uma falta de interpretação e conhecimento do autor, que reflete:

Olhe, eu acho que, a minha preocupação, apesar de que muita gente passa essa imagem, de que eu procuro uma cultura pura, sem qualquer influência externa, isso não é verdade (...) eu acho que, primeiro eu não acho que seja bom no campo da criação artística, normalmente, pureza significa pobreza, não é? **Uniformidade** não significa pureza não, **significa pobreza**. Veja bem, eu sou favorável a mudanças, eu sou favorável à incorporação de coisas que venham inclusive de fora, o que eu sou contra é quando vem uma imposição, quando vêm formas culturais, formas artísticas vêm como imposição e formas artísticas de segunda ordem, de má qualidade, não é? (SUASSUNA apud LIMA, 2000, p. 17, grifos nossos).

Multiformidade, alegoria, polifonia e aproximações interartísticas são sinônimos do Movimento Armorial. Nesses termos, a dramaturgia de Suassuna mostra uma realidade sócio-econômico-cultural do interior. Realidade ainda defendida e vivenciada por muitos traços pré-burgueses antiquados e ultrapassados. A sociedade

¹⁹ Em entrevista a Marco Polo (SUASSUNA apud POLO, 2002), Suassuna tece uma análise crítica à política e aos filmes dos Estados Unidos por retratarem os bandidos como heróis, no caso: Rambo (o assassino), Indiana Jones (saqueador de patrimônio arqueológico) e *Super-man* (o Cristo idealizado).

que o sertanejo critica é a mesma em que se move em nível muito pessoal, ressaltando a potencialidade dos seus personagens carismáticos. Por exemplo:

— Esta é a ideia sua e dos seus amigos, patrioteiros e nacionalistas! De fato, a Obra da nossa Raça deve ter como assunto o Brasil! Mas que “cultura” foi essa que os Portugueses e Espanhóis nos trouxeram? A cultura renascentista da Europa em decadência, a supremacia da raça branca e o culto da propriedade privada! Enquanto isso, a Mitologia negro-tapuia mantinha, aqui, uma visão mítica do mundo, fecundíssima, como ponto de partida para uma Filosofia, e profundamente revolucionária do ponto de vista social, pois incluía a abolição da propriedade privada! É por isso que, a meu ver, a Obra da Raça Brasileira será uma Obra de pensamento, uma Obra que, partindo dos mitos negros e tapuias, forje uma “visão de conhecimento”: uma visão do mundo; uma visão do homem; uma visão do homem no mundo e uma visão do homem a braços com o próprio homem!
— É visagem demais para um livro só! — disse eu. (SUASSUNA, 2017, p. 201).

Apesar do messianismo atribuído ao personagem, de acordo com trecho, o principal objetivo do autor era diminuir a distância cultural entre o povo e a elite e atualizar o Teatro em relação às outras artes.

Assim, Ariano Suassuna procurou manter o zelo pela boa interpretação, levar o Teatro ao povo, valorizar o aspecto regional, fazer mesas redondas e espetáculos folclóricos. A preocupação, do mesmo modo, residia em ter ligação com a realidade local.

Então, fiel às suas raízes populares,²⁰ a obra do artista recifense-paraibano traz à tona, voluntariamente ou não, uma série de problemas sociais e culturais do Nordeste. O retorno às origens, que marca a escrita de Suassuna, refere-se aos letrados e às classes politizadas que passam a conhecer melhor a realidade brasileira e ter consciência dos seus fatores divergentes.

Entretanto, o artista não propõe, nos seus textos, uma alternativa de mudança social, apesar de fazê-lo em entrevistas. Segundo Vassallo (1993, p. 160):

Toda a condenação ao *status quo* — se é que ela existe — faz-se em termos morais e religiosos e traduzem-se na repetição de julga-

²⁰ Consoante Tavares (2007), Ariano Suassuna é chamado (injustamente) muitas vezes de quixotesco quando se recusa a receber prêmios conferidos por empresas multinacionais, ou quando faz chacota com a cultura de massa norte-americana. Quixotesco é, em alguns contextos, sinônimo de maluco, de desorientado, refere-se a algum sujeito que leu muito, entortou o juízo e saiu pelo mundo afora praticando disparates, avistando por toda parte feiticeiros, dragões ou gigantes.

mentos e juízos finais explícitos que abundam em suas peças. Coerentemente com a sociedade que gera seu personagem reiterativo — o *quengo* ardiloso —, sua solução é pessoal e intransferível, pois busca a salvação da alma.

No que diz respeito à cultura regionalista, Suassuna defendia que, no Nordeste, a originalidade era mais próxima no interior por conta das menores influências externas advindas dos grandes centros. A cultura popular nordestina também se identifica com a de outras regiões brasileiras, por ausência de local fixo, fechado e intelectualizado, características próprias das elites. Posto que,

A grande importância da Arte e da Literatura populares nordestinas é que elas representam o trabalho de criação mais autenticamente brasileiro que existe em nosso país, nesse campo. No Brasil, o problema da Arte popular identifica-se, pois, com o problema da Arte nacional. Entre nós, só a Arte e a Literatura populares — ou a Arte e a Literatura eruditas a elas ligadas — são verdadeiramente brasileiras pelo caráter, pelos temas, pela forma. Foi isso o que pressentiram, cada um como podia e como lhe era dado no tempo, escritores como Afonso Arinos, em Minas, Simões Lopes Neto, no Rio grande do Sul, e José de Alencar e Sylvio Romero, no Nordeste. (SUASSUNA; CAVALHEIRA apud DIMITROV, 2011, p. 117).

Vassallo (1993) afirma que os personagens eram representados pela história da Europa moderna, mais precisamente no início. Ela esclarece que as tradições culturais eram divididas em dois grupos: o abrangente e o sucinto. Essa divisão jamais apresentava equilíbrio, pois a classe elitista conseguia participar das duas tradições, ao adverso da classe popular.

Nas instituições de ensino, a cultura abrangente era transmitida de maneira convencional e exclusiva. Mesmo que através da informalidade, pouco a pouco, ela passou a ser reconhecida nas ruas e em outros estabelecimentos. No entanto, enquanto a linguagem formal, o latim e o cânone literário se dispunham à exígua elite, para muitos, a linguagem coloquial, o regionalismo e os meandros da oralidade continuavam sendo os elementos principais da cultura popular.

Conforme explicitado pela autora,

Os textos do referido escritor mostram uma sociedade muito rígida, pautada em termos estreitamente dicotômicos, representados por dois segmentos de esgotamento: o dos que mandam e detêm o poder, mundo das autoridades e dos patrões de uma maneira geral, e

aquele dos oprimidos e explorados — os empregados —, sempre aptos a escandir suas necessidades e reivindicações. (VASSALLO, 1993, p. 126).

Suassuna (2011) usa termos de Machado de Assis ao explicar que o mundo das autoridades, dos poderosos, dos documentos oficiais, é denominado de “Brasil oficial”, já o mundo dos desvalidos, carentes e privados, é intitulado “Brasil real”. Assim, a condenação moral se manifesta nos diferentes casos de julgamento religioso e também nas críticas à sociedade e ao patrão, visto que:

Em última instância, os personagens refletem a sociedade dividida em classes, e as artimanhas dos menos favorecidos denotam uma tentativa de lograrem o seu quinhão. Por outro lado, tais personagens são tão marcantes e tão apropriados ao gênero empregado por Suassuna que eles atingem categorias do cômico puro, através de palavras, de situações mínimas, da rapidez do ritmo revelada na ação. (VASSALLO, 1993, p. 127).

Nessa dupla delimitação de castas, do País dividido em dois polos distintos, percebe-se então, que o conceito de cultura como privilégio sofreu um grande golpe com a invenção da imprensa, já que o monopólio das autoridades sobre a mente podia facilmente ser rompido por meio da aquisição de conhecimento junto aos livreiros.

Dessa forma, a transferência do conhecimento passou a desonerar a intervenção de um docente controlador, e acontece de ser anônima, intercalada somente por uma peça material, que é produzida e comercializada em grande quantidade.

Contudo, a simples ocorrência de tê-la selecionado e retirado do seu campo periférico de cultura popular para inseri-la no espaço central da Literatura burguesa, escrita e universitária, já constitui uma percepção crítica sobre ela.

Em continuidade, nessa divisão de dois países em um, as peças de Suassuna, nas palavras de Santiago (2014, p. 53), “apresentam uma certa ideologia configurada pela inversão”. Ele afirma que o Mal é apoiado pela condição socioeconômica do personagem, respaldada pelo trecho religioso que prega que é “mais fácil um camelo entrar pelo buraco de uma agulha do que um rico entrar no reino dos céus” (SAGRADA, Mt. 19.22).

Essa superação das situações sociais e inversões de questões econômicas são comprovadas em suas leituras e escritas, como o caso dos personagens: o boi-

adeiro, o fazendeiro avarento e o tal compadre pobre (anexo B). Seu Teatro repousa, portanto, conscientemente, na tradição da Literatura popular oral do Nordeste. Fato que o autor explicita em artigos, em entrevistas, em constantes advertências ao leitor e em cada volume seu publicado, visto que a reelaboração da matéria popular é emblemática para o projeto Armorial.

Em consonância com Vassallo (1993), é importante ratificar que, no período da implementação do Movimento Armorial havia um antagonismo acentuado entre cidade e campo. A cidade possuía energia, vitalidade e dinamismo particular nas mudanças da sociedade. Já no campo, devido a seu distanciamento característico, as transições e transformações tendiam a ser menores e mais demoradas, o que auxilia à perenidade das tradições. Por conta desses elementos,

O espaço geográfico privilegiado na sua Literatura é o Nordeste. Não o do polígono das secas e sim aquele compreendido pelos atuais estados de Paraíba, Pernambuco e Alagoas, já que neles foram vivenciados e há duas civilizações particulares, porque fornecem elementos para as obras de Ariano Suassuna. À beira-mar encontra-se a fértil Zona da Mata, com latifúndios açucareiros contrastando com aridez do Sertão das grandes fazendas de gado, entre as duas regiões situa-se o Agreste, com microclima específico e onde se nota a presença de inúmeras pequenas propriedades. (VASSALLO, 1993, p. 74).

Sobre essa relação, Ariano Suassuna torna-se um paraibano de Recife tanto pela escolha de se estabelecer em Pernambuco, tanto pela proximidade geográfica — pois o sul da Paraíba faz divisa com o norte do Pernambuco —, quanto pela similaridade religiosa, social, econômica, agrícola e cultural entre os dois estados. Sendo sua esposa e filhos pernambucanos, Suassuna revela que a Paraíba é sua mãe e o Pernambuco é seu pai (SUASSUNA, 2014a).

Quanto à temática geográfica e cultural da escrita de Ariano Suassuna, há rastreamento de outras veredas sociais, pois, “cangaceiros e fanáticos correm o risco de remontar a forma de convívios já ultrapassados, para emprestar um novo sentido; eles contestam a sociedade exagerando os seus limites até a loucura” (VASSALLO, 1993, p. 61). Ademais, os dois Brasis (o “Brasil real” e o “Brasil oficial”) que coexistem nos dois estados (Pernambuco e Paraíba) resignificaram a temática cultural do escritor.

Assim como a territorialidade, a temática recorrente na escrita de Suassuna é simultaneamente dividida entre campo e cidade, bem e mal. A partir disso, há ambiguidade dele em relação ao personagem cangaceiro, tão presente em suas obras e venerado e amaldiçoado ao mesmo tempo. O personagem às vezes é herói, outras vezes, bandido. Em consonância com esse pensamento, tratando-se de peças de Teatro, tal espaço pode ser transmitido predominantemente pelo personagem. Ele é o núcleo que constitui a quase totalidade da obra, por vezes, o cenário nordestino praticamente se neutraliza para reafirmar a soberania daquele.

1.2 Intertextualidade em diálogo no regionalismo

Em relação à intertextualidade, há como exemplo prático o *ABC de Suassuna* (TAVARES, 2007), no qual o autor percebe que messiânico Quaderna passa a escrever ou reescrever histórias reais, histórias fictícias, poemas de autores eruditos, versos de Cordel, romances ibéricos, documentos históricos, textos proféticos, visões sobrenaturais, epigramas e anedotas. Dessa forma, seu delirante projeto literário requer uma antropofagia de todos os gêneros, para poder resultar no que o próprio personagem classifica como:

Romance heroico-brasileiro, ibero-aventuresco, crimenológico-dialético e tapuio-enigmático de galhofa e safadeza, de amor legendário e de cavalaria épico-sertaneja! [...] Assim, sou o único escritor e Escrivão-brasileiro a ter integralmente correndo em suas veias o sangue árabe, godo, negro, judeu, malgaxe, suevo, berbere, fenício, latino, ibérico, cartaginês, troiano e cário-tapuia da Raça do Brasil! [...] Depois de pronto e devidamente *versado*, o meu será, portanto, no mundo, o único Romance-acastelado, cangaceiro-estradição e cavalariano-bandeirado escrito por um Poeta ao mesmo tempo de pacto, de memória, de estro, de sangue, de ciência e de planeta. (SUASSUNA, 2004, Folheto 59).

[...]

Precisava, porém, descobrir com segurança, a que gênero me dedicar. Lembrei-me, então, das aulas de Retórica, dadas por Monsenhor Pedro Anísio Dantas, no “Seminário”, e passei a examinar gênero por gênero, com ajuda do *Dicionário*. Quando cheguei na palavra “romance”, tive um sobressalto: era o único gênero que me permitia unir, num livro só, um “enredo, ou urdidura fantástica do espírito”, uma “narração baseada no aventureiro e no quimérico” e um “poema em verso, de assunto heroico.” (SUASSUNA, 2017, p. 207).

Nessa multiformidade, o romance de Suassuna propiciou guarida às coisas do seu mundo interior (e biográfico) que não cabiam no Teatro. Percebe-se, nessas linhas, que o trabalho do escritor é constantemente focado na intertextualidade, com a Literatura oral e escrita, popular e culta.

Para muitos, a região de Suassuna costuma servir como um foco distorcido de nostalgia, de um local privilegiado pela geografia e pelo sentimentalismo. Tanto os arquitetos de comunidades suburbanas fechadas quanto alguns exegetas ilusionam o local como a âncora da familiaridade, da lealdade e da experiência autêntica. Em contraste com o meramente imaginado, vivenciam os grandes centros e o espaço econômico apático pela globalização, nesta visão distorcida, a única esperança para as metrópoles seria uma expansão da lealdade interiorana para que o mundo inteiro se tornasse uma aldeia global.

Dessa forma, conforme Louvel (2006), ratifica-se que, na produção literária de Ariano Suassuna, configuram-se inúmeros espaços intertextuais e *heterogêneos*, que residem em vários planos e níveis de interseção das diversas instâncias em que o artista reelabora suas fontes: sequências narrativas, estruturas formais, cenas, motivos, temas...

Os textos de Suassuna são resultantes de uma aproximação, de um diálogo frequente com textos de outros, uma relação interativa entre as artes e literaturas. De modo que sua obra se revela um palimpsesto,²¹ igualmente na imagem empregada por Genette (2009) para elucidar a manifestação desse entrecruzamento de textos. Dessa maneira, é bem observado e analisado que:

A escritura de Suassuna é uma reescritura de textos próprios ou alheios, ela considera o romance de Ariano um texto “grafofágico”, de outros textos, e afirma, ao se referir às “citações falsificadas ou transformadas”: “Estas são muito numerosas no romance; a rigor, todas as citações do romance são falsas ou transformadas.” O autor nunca cita um texto alheio sem interferir nele, sem modificá-lo de propósito, usando para isso o pretexto de ser Quaderna quem faz a citação se amoldar a seu próprio estilo régio. Suassuna vai dar chave verbal, mais erudita, até um coloquialismo debochado que talvez só os paraibanos do interior consigam saborear integralmente. (SANTOS, 2009; TAVARES, 2007, p. 119).

²¹ Um pergaminho ou papiro cujo texto foi eliminado para permitir a reutilização para dar lugar a outro. Tal prática foi adotada na Idade Média, sobretudo entre os séculos VII e XII, devido ao elevado custo do pergaminho (Disponível em: <<https://.lexico.pt/palimpsesto/>>. Acesso em: 20 set. 2021).

Essa junção é um traço particularizante de Ariano Suassuna, o cruzamento de textos regionais é fruto do que ele leu, viu e ouviu no Nordeste. Muitos pesquisadores sobre Ariano Suassuna teorizam sobre a cultura popular do Nordeste aliada ao período medieval da Europa. Isso não significa, no entanto, que os escritores regionais não abordem questões de preocupação nacional, nem que esses escritores evitem completamente os valores nacionais. Ao contrário, é por meio de sua atenção ao regional que os espaços de consciência têm revelado como a apresentação do lugar pelo texto pode ser veículo de denúncia tanto regional quanto nacional. As perspectivas regionais são convergentes com as nacionais porque as preocupações sociais diferem quanto à forma, mas convergem quanto ao tema. De fato, a religiosidade barroca, medieval e outros elementos alegóricos estão muito presentes na obra do paraibano de Recife, porém, o que mais se destaca é a tensão entre as classes sociais. Tensão que é perceptível no país, entretanto, muito mais evidente no Nordeste e principalmente em cidades do interior do Sertão. A esse respeito, Ariano Suassuna revela:

O que é muito difícil é você vencer a injustiça secular, que dilacera o Brasil em dois países distintos: o país dos privilegiados e o país dos despossuídos. Eu digo sempre que, das três chamadas virtudes teológicas, eu sou fraco na fé e fraco da caridade; só me resta a esperança. Eu sou o homem da esperança. (JORNAL DA GLOBO, 2007).

Logo, essa intertextualidade europeia, esse retorno às raízes medievais e a denúncia social das mazelas sociais são fontes para que, ao “retomar os textos da tradição popular, Suassuna realize operações intertextuais, das quais predomina a citação de folhetos narrativos de Cordel transpostos para o gênero dramático” (VASSALLO, 1993, p. 66).

Vassallo (1993) conclui que, para se abordar a oposição cultural existente entre elite *versus* popular, faz-se necessário retomar a Bakhtin, porque os vínculos culturais e as reflexões sobre as relações intertextuais entre periferia e centro ainda são claros e existentes. Por conta disso, em ambos os casos, sátira, paródia, e comicidade crítica são elementos que se travestem de personagens na construção do riso das peças de Suassuna.

Destaca-se que o responsável direto desses traços particularizantes, desses elementos jubilares característicos, foi João Cabral de Melo Neto:

Ariano é um membro informal mais atuante do grupo O Gráfico (anexo C) que mais do que uma simples editora servia como um núcleo de encontros e de permanentes discussões literárias. João Cabral de Melo Neto era outro que frequentava O Gráfico e foi nessa época que os dois escreveram, num clima de influência múltipla, obras que os consagraram: *Morte e Vida Severina* e *O Auto da Compadecida*. Ariano credita a Cabral o incentivo para que se dedicasse à comédia: “você é muito engraçado conversando, mas só quer escrever coisas trágicas”. Os dois gostavam de futebol (Ariano torcedor do Sport; Cabral, do América do Recife, o Alvirverde) e faziam longas caminhadas a pé, rumo ao estádio da Ilha do Retiro. (TAVARES, 2007, p. 58).

Na pluralidade desses traços próprios, para possibilitar as análises da intertextualidade literária e das inspirações originais desses textos, Vassallo afirma que Ariano Suassuna se aproxima dos conceitos bakhtinianos pela variedade de significados na sua narrativa. Nos textos, Suassuna permite que haja uma multiplicidade de vozes, de diálogos, de filosofias e de provérbios populares do Sertão.

As teorias de Bakhtin abrem caminhos muito férteis para a abordagem dos fenômenos culturais e para o estudo das relações intertextuais em Ariano Suassuna. Conforme Vassallo (1993), a maior parte das operações intertextuais²² empreendidas por Suassuna consiste de citar o folheto quase que na integralidade.

Embora essa ação seja a mais perceptível, ela não é a única. Segundo a autora, para recuperar o texto é preciso que haja “a conservação do esquema narrativo do texto popular, as modificações importantes ao nível dos agentes por meio de novas motivações dos personagens já existentes” (VASSALLO, 1993, p. 83).

Nessa definição, a presença de Suassuna é enfatizada no Teatro contemporâneo brasileiro porque ele eleva a outro patamar o compromisso de autores e atores com as fontes populares da cultura (SANTIAGO, 2014).

As operações intertextuais em Suassuna se apresentam sob duas veredas: a reelaboração do próprio texto, ou a intratextualidade e a retomada do texto alheio, ou a intertextualidade propriamente dita. Por isso, é perceptível que:

²² Ariano Suassuna afirmou que se um dia todas as suas obras fossem destruídas e apenas uma pudesse ser preservada, que fosse o *Romance d'A Pedra do Reino*. Publicado alguns meses após o lançamento do Movimento Armorial e quatorze anos após a consagração que recebera com *O Auto da Compadecida*. Logo, o dramaturgo de sucesso revelava-se um romancista maduro, ousado, dotado de uma voz própria, autor de um livro que, sozinho, valia por toda uma Literatura, pois trazia o conto, a novela, a anedota, o memorialismo, a história, a poesia, e principalmente, os folhetos de Cordel (TAVARES, 2007, p. 149).

Esse tipo de entrada formal na Literatura explicita que qualquer obra estabelece **relações** de continuidade, ruptura, **semelhança** ou **contraste** com a ficção criada até então. A **reutilização** de determinados tópicos, cenas, **personagens** ou imagens verbais ao longo do tempo é um dos mecanismos que se inscrevem nesta ideia e é um dos saberes básicos sobre o funcionamento literário que deveria formar parte da consciência literária de qualquer cidadão. (COLOMER, 2007, p. 189, grifos nossos).

Os termos destacados acima sintetizam a técnica de escrita de Suassuna. A partir de elementos como semelhança, contraste, reutilização de tópicos e personagens, o autor constrói uma Literatura nova e interessante para o leitor. Ele consegue estabelecer um contato intertextual entre a criação de uma obra culta pela capacidade compreensiva da leitura popular e regional.

Segundo a obra *O Sertão Medieval* (1993), esse tipo de intertextualidade era prática frequente na Idade Média, associando-se à oralidade ou à escrita. Pois, “por não se preocupar com o registro de autoria das obras, a Literatura medieval enfatiza a versão e o tratamento conferido a ela por novo intérprete” (VASSALLO, 1993, p. 84). Portanto, há casos de enxertia ou redução de episódios, além de alteração de toda espécie — fenômenos característicos da oralidade e assim por diante —, isso também se repete no Cordel, nas peças, no Cinema e na Literatura de Suassuna.

É nesse estudo comparativo em Ariano Suassuna que ocorre a transtextualidade, na qual o texto é repassado a outro. O processo de adaptação²³ mostra-se multidirecional, dialógico e intertextual, portanto, o texto literário deve continuar sendo a referência, independentemente da proposta ideológica. Nesses moldes, acusa-se que “há riscos na escolha de apresentar Literatura aos jovens” sem a devida apropriação do texto literário (TODOROV, 2009, p. 10).

Ainda sobre o termo adaptação, o alerta de não sentenciar o livro pela capa e de não definir o filme pelo *trailer* é válido para a leitura alígera que abstém o texto integral pelo capítulo. Em epígrafe e a ser exemplificado na terceira parte deste, reitera-se que o termo adaptação considera as inferências de Genette (1986, 2009) e de Dias (2014). Dias aborda sobre os aspectos de redução e ampliação durante a releitura, para o autor, “o termo adaptação se divide em três: tradução, transforma-

²³ O trabalho de adaptação não considera somente a obra literária, mas o contexto no qual está inserida e as características que deram credibilidade e popularidade ao Cinema, como técnicas de câmera, trilha sonora, efeitos visuais e especiais, dentre outros (DIAS, 2014, p. 119).

ção e diálogo” (DIAS, 2014, p. 120). Como as obras escolhidas transitam em alternância dessas categorias predefinidas, opta-se pelo termo adaptação como sinônimo de releitura, ciente que a adaptação também é classificada como transmidiação, “transculturação” (CLÜVER, 1997), transposição intersemiótica e/ou mídia mista (HOEK, 2006). Em síntese, uma justaposição audiovisual de Literatura que relaciona o velho e o novo.

Destarte, as adaptações exemplificadas apresentam-se de consoante às relações de derivação de uma narrativa a outra precedente. Para Genette (1986, 2009), a obra derivada desse processo é categorizada como hipertexto. O autor discorre que o hipertexto não existiria sem a obra preexistente, ou seja, sem o hipotexto.

Na prática, para o autor, *Ulisses* é hipertexto da *Odisseia* e a *Odisseia* é o hipotexto de *Ulisses*. Nessas linhas, averigua-se que a adaptação *O Auto da Compadecida* (2000) para a obra cinematográfica é o hipertexto da juntura literária: *O Santo e a Porca* (1989), *Torturas de um Coração* (1950) e *O Auto da Compadecida* (2005).

A compreensão do processo de adaptação pela ótica da hipertextualidade de Genette (1986, 2009) é a mais aceita e compreensível porque considera o contexto das obras (STAM, 2000). Outrossim, Kristeva (1978) afirma que “o texto é uma produtividade, o que quer dizer, uma permutação de textos. Pois no espaço de um, se cruzam e se neutralizam vários enunciados, tomados de outros textos” (KRISTEVA, 1978, p. 37). Logo, a escrita de Suassuna é escrita hipertextual, polifônica e múltipla dele, de outros (amigos, cantadores, cordelistas) e de observações dos familiares que tanto o influenciaram. Nessas linhas,

Suassuna conseguiu, por meio do seu ofício de escritor, retirar o sertão — que fora, segundo ele, esmagado pela brutalidade do mundo urbano em 1930 — da posição periférica e colocá-lo no centro do palco. Os valores defendidos por sua família: a “cultura popular”, o “modo de vida sertanejo”, a “civilização do couro”, foram por ele reconstruídos narrativamente de diversas maneiras. No Teatro, na imprensa, na prosa e na poesia. Aos poucos, Suassuna conseguiu que o seu mundo, construído de acordo com seus valores familiares, fosse aplaudido pelo mesmo mundo urbano que antes tentara, sem conseguir, invadir o *Território Livre de Princesa*. (DIMITROV, 2011, p. 247).

O Sertão é o plano de fundo, o ambiente e o personagem (por vezes) protagonista nas histórias narradas. Faz-se necessário refletir como o “sertão da falta” influencia na tomada de decisões do escritor e modifica o fim do enredo.

Outro fator a se considerar é a presença constante dos seus familiares e conhecidos na sua escrita. Porque eles configuram um misto de ficção, de história, de pensamento e de memória, o que aos primeiros olhos, torna-se indecifrável.

A reescrita de Ariano Suassuna, em si mesmo, inclui uma forte fonte de intertextualidade. Pois ele transforma, reescreve, adapta e assimila muitos textos escritos e de fontes orais em sentido complementar, que contempla a unicidade operada por cada um deles, e que centraliza e guarda a liderança do sentido.

1.3 Cordel — A tradição oral metaliterária

Cultura e Literatura transbordam a região do Nordeste brasileiro. Região, por vezes, pejorativamente rotulada como o “sertão da falta” (DIMITROV, 2011). Nessas linhas, João Cabral de Melo Neto consegue dissipar esses rótulos inscientes e, ao mesmo tempo, realiza a fusão armorial entre Cordel, Ode e Música.

Nos versos rimados, o pernambucano mostra que o Nordeste é um lugar de possibilidades, e não de ausências. De modo intertextual, o título também remete ao livro fusionado em Romance, Teatro e Poesia.

De forma metalinguística, o texto trata do fazer literário e da escrita poética. Tanto que, nas últimas estrofes do poema dedicado a Ariano Suassuna, seu amigo e escritor, sintetiza o que representa o feérico Cordel para Suassuna e para uma “gente à beira do quase”.

Pedra do Reino – A Ariano Suassuna

Foi bem saber-se que o Sertão
 não só fala a língua do *não*.
 Para o Brasil, ele é o Nordeste
 que, quando cada seca desce,

que quando não chove em seu reino,
 segue o que algum remoto texto:
 descer para a beira do mar
 (que não se bebe e pouco dá).

Os escritores que do Brejo,

ou que da Mata, tem o sestro
de só dar a vê-lo no pouco,
no quando em que o vê, sertão-osso.

Para o litoral, o esqueleto
é o ser, o estilo sertanejo,
que pode dar uma estrutura
ao discurso que se discursa.

Tu, que conviveste o Sertão
quando no sim esquece o não,
e sabes seu viver ambíguo,
vestido de sola e de mitos,

a quem só o vê retirante,
vazio do que nele é cante,
nos deste a ver que nele o homem
não é só o capaz de sede e fome.

Sertanejo, nos explicaste
como gente à beira do quase,
que habita caatingas sem mel,
cria os romances de cordel:

o espaço mágico e o feérico,
sem o imediato e o famélico,
fantástico espaço suassuna,
que ensina que o deserto funda.
(MELO NETO, 1982, p. 46-47)

Logo, se a Poesia de Cordel contém raízes comuns com a Música — pois um dos objetivos é que fosse recitada e/ou cantada — e sendo tal Poesia reveladora, sensível, que une o ritmo musical ao pensamento e que é considerada por muitos como uma arte superior, era de se esperar que Ariano Suassuna a usasse como elemento norteador em suas obras,²⁴ nas suas noites de estudos e, principalmente, em seu Movimento Armorial. Primeiramente porque Ariano Suassuna estudou Música, e depois porque para ele, “a Música está por trás de todas as Artes” (SUASSUNA, 2012a).

O poder didático de Suassuna é sintetizado na penúltima estrofe quando João Cabral de Melo Neto afirma que: “Sertanejo, nos explicaste / como gente à beira do quase, / que habita caatingas sem mel, cria os romances de cordel” (1982, p. 46-47).

²⁴ O Quinteto Armorial foi um grupo de Câmara, carro-chefe do citado Movimento Armorial, encabeçado por Suassuna nos anos 70 que, em boa parte de suas prerrogativas, se contrapunha aos tropicalistas e à influência do *rock* na Música Popular Brasileira (DIMITROV, 2011, p. 16).

Pela metaliteratura, esses versos mostram que a Poesia de Cordel é o tipo de escrita mais simbólica para Ariano Suassuna, porque ele permitiu a popularização e a democratização de seus textos entre a Literatura e as outras artes.

O escritor sintetiza:

Dizia Hegel que a plástica é o signo do Espírito. Ela exprime a vida criadora, mas paralisada e limitada pelo tempo e pelo espaço. A Música, ao contrário, revela-nos diretamente o movimento íntimo da alma, com seus desejos e sentimentos eternos e sua aspiração ao infinito. **A Poesia**, finalmente, é a **Música plástica**. Ela pinta e esculpe por meio de frases dotadas de mobilidade e por sons que se sucedem, harmoniosamente ritmados. Ela é a Arte suprema e exprime o pensamento por **imagens**. (SUASSUNA, 2018a, p. 229, grifos nossos).

Além de elencar as características culturais e populares, Música, Xilogravura (imagens) e Poesia de Cordel são igualmente simbólicas para a didática por seus importantes aspectos de superlativo valor, e ao mesmo tempo, de baixo custo. Avisa-se então que por esses motivos Suassuna escolheu o folheto como a célula-mãe de uma nova maneira de fazer arte, de enxergar o Nordeste, de enxergar o mundo e de recriar as suas formas. Essa adaptação de textos possui caráter didático e, na atualidade, ampla divulgação.²⁵

Suassuna relata que, desde cedo, ele fora ensinado a transpor contos e romances para versos rimados do Cordel.

Havia dois tipos de *romance*: o “versado e rimado”, ou *em poesia*; e o “desversado e desrimado”, ou *em prosa*. Era, mesmo, um exercício que nos obrigava a fazer: pegar um romance desrimado qualquer e “versá-lo”, contando em verso o que era contado em prosa. Lia para nós a *História de Carlos Magno e os Doze Pares de França*, um “romance desversado” que nos encantava pelo heroísmo de suas cavalaria, aquelas histórias de Coroas e batalhas, que eu, por causa da Pedra do Reino, *via* logo, com Princesas amorosas e desventuradas que, ou eram degoladas ou desonradas, mas disputadas sempre por Cavaleiros, em duelos mortais, travados a punhal, junto a enormes pedras e num Campo encantado, embebido de sangue inocente.
[...]

²⁵ O Cearense Klévisson Viana, membro da Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC), tem feito importantes contribuições com releituras e trabalhos adaptados, entre eles: *As Aventuras de Dom Quixote em Cordel* (Amarilys), *Os três mosqueteiros em Cordel* (Leya), *O Guarani em Cordel* (Amarilys) e da obra de Victor Hugo, *Os Miseráveis em Cordel* (Nova Alexandria). Essa última, distribuída pelo Ministério da Educação (VIANA, 2008).

Inúmeros Cantadores e Poetas sertanejos tinham, já, versado esse romance do Imperador Carlos Magno. Nós preferíamos as versões rimadas, não só porque eram mais fáceis de decorar, como porque a gente podia cantar os versos, acompanhando a solfa com o baião da Viola, coisa que João Melchíades também não se descuidou de nos ensinar. (SUASSUNA, 2017, p. 96).

Nesses moldes, o Movimento Armorial nasceu de uma inspiração estética e afetiva, e não a partir de um conjunto de teorias prévias. Ariano Suassuna e outros artistas armoriais defenderam a estética do movimento. Mesmo assim, o Movimento é irreduzível a uma equação que possa ser rotulada ou dividida por princípios socio-políticos sem deixar resquícios. Como visto, a natureza básica do Movimento Armorial é uma escolha estética e afetiva feita por Ariano Suassuna e abraçada por outros artistas, em maior ou menor grau, a partir de elementos com os quais eles se identificavam.

Logo, a musicalidade da Literatura de Cordel, consumida por Suassuna em Taperoá,²⁶ foi a sua principal fonte inspiradora do Movimento Armorial e objeto de defesa mais consistente da cultura brasileira. Isso porque é por meio do Cordel que se consegue acesso aos versos, à Música e às Xilogravuras (técnica de gravura em madeira) que ilustram capas e interiores dos folhetos.

Nessa mistura de imagens que permite uma leitura alegórica, seguida por textos, objetivando uma dimensão a mais de suas escritas em prosa²⁷ e, juntamente com o Teatro, foi que ele se baseou e aperfeiçoou o movimento supracitado.

Conseqüentemente:

A presença da imagem nos livros permitiu colocar nela elementos distintos da narrativa, que, desta forma, pode continuar presentes na história sem sobrecarregar o texto a ser lido. Tradicionalmente, ilustração e o texto caminhavam em planos paralelos. Um contava a história e outro a “ilustrava”. Mas agora, boa parte dos livros incorpora a imagem como elemento constitutivo da história, de maneira que os dois — texto e ilustração — complementam a informação. (COLOMER, 2007, p. 93).

²⁶ Dedicou-se a manter vivo o ambiente na memória e na Literatura, porque na sua prosa, Taperoá ficaria intacta e temporalmente imutável pelo bucolismo afetivo.

²⁷ A meu ver, em prosa! — disse Clemente. — E é assunto decidido, porque o filósofo Artur Orlando disse que “em prosa escrevem-se hoje as grandes sínteses intelectuais e emocionais da humanidade!” (SUASSUNA, 2017, p. 205).

Um breve hiato. A presença das imagens nos livros é justificável pela psicopedagogia por serem uma estratégia de auxílio na construção representativa daquilo que a mensagem almeja passar. Logo, o filme adaptado usa esse mesmo pressuposto de recurso para facilitar, pelo visual, uma leitura imagética. Essa leitura, algumas vezes, representa a função do narrador, e esse movimento intertextual auxilia na fruição para a compreensão do abstrato pelo concreto. Como será posteriormente exemplificado.

Em continuidade, outro aspecto a ser considerado é que, para Suassuna, é por meio do folheto que o povo brasileiro pode ter uma expressão livre de imitações, de influências e/ou deformações que viessem de cima ou de fora. Isso porque, por intermédio dele, o artista pode fazer algo que “seja a soma de tudo” e ao mesmo tempo “algo que seja novo” — até porque a mensagem moral para o sertanejo é mais sutil que as marcas dos textos e das imagens.

Portanto, pela leitura dos cordéis (anexos A e B) é possível compreender melhor a obra com fortes referências autobiográficas de Ariano Suassuna e a sua composição bibliográfica do Movimento Armorial, porque:

Os inícios da Literatura de Cordel estão ligados à divulgação de histórias tradicionais, narrativas de velhas épocas, que a memória popular foi conservando e transmitindo; são os chamados romances ou novelas de cavalaria, de amor, de narrativas de guerras ou viagens ou conquistas marítimas.(...) Pode-se dizer também que este tipo de poesia está relacionado ao romanceiro popular, a ele ligando-se, pois apresenta-se como romances em poesia, pelo tipo de narração que descreve. A presença da Literatura de Cordel no Nordeste tem raízes lusitanas. (ATHAYDE, 1973. p. 5).

Para que a qualidade e esses valores filosóficos encontrados nos Cordéis de Suassuna sejam decisivos de fato, objetivando ir além da distribuição e divulgação dos folhetos, é necessário que o trabalho com eles seja agradável e/ou estimule a reflexão do leitor popular. É preciso reafirmar a importância regional, a contribuição acadêmica e a relevância do Cordel na construção do conhecimento nas mais diversas áreas.

Hoje, embora a Poesia e o Cordel encontrem problemas na permanência contínua nos lares e escolas brasileiras (que já possuem tempo escasso), ambos, concomitantes à Literatura clássica, estiveram muito presentes na formação de Ariano Suassuna. Principalmente nas narrativas de seu personagem, *alter ego* e *curinga*,

Pedro Dinis Quaderna (o messiânico), que se utiliza dos folhetos no *Romance d'A Pedra do Reino* e torna-se seu personagem principal, e anos depois, também o faz nas *Conchambrancas de Quaderna*. De maneira que o próprio Suassuna admite:

Quaderna não existia, a princípio. Quando comecei a escrever, o livro era narrado na terceira pessoa e o personagem principal era Si-nésio. Algo, porém, não estava bem: era a minha personalidade que influenciava o livro. Criei então uma persona: começou Quaderna a ser um narrador. Mas, aí, sem interferência da minha vontade ele começou também a crescer. Tentei impedi-lo, mas ele recusou. E hoje é o personagem principal. (TAVARES, 2007, p. 154).

Em retomada, inversamente do que muitos possam pressupor, o Cordel não se originou no Nordeste brasileiro. Conforme tantos outros movimentos literários (vanguardas), ele foi trazido da Europa pelos colonos.

No caso do Cordel, ele é filho do trovadorismo português, estilo literário da Idade Média na qual os trovadores compunham canções para leitura no Teatro, em festas nobres ou celebrações populares, e que tematizava: o amor não correspondido, a ausência de uma pessoa querida que foi para a guerra e jamais retornou, as tristezas e as dificuldades perante os desafios da época (VASSALLO *et al.*, 1993).

Nessas linhas históricas, Suassuna relaciona circo, Teatro, Literatura de Cordel e Nordeste brasileiro quando rememora:

Veja bem, o meu interesse para o Teatro surgiu no circo. Porque eu fui um menino sertanejo, do interior, e os primeiros espetáculos de Teatro que eu vi foram no circo. [...] Vi um grupo de Teatro mam-bembe ambulante, de um ator chamado Barreto Júnior que andava por esse Nordeste todo aí, apresentando comédias de costumes da década de 20 e 30. No circo eu conheci também um palhaço que se chamava Gregório, que me marcou muito, ao ponto de que quando eu tomei posse²⁸ da Academia Brasileira de Letras,²⁹ em 1990, fiz um elogio a ele, como uma das pessoas que me influenciaram. Pronto, eu tenho para mim que essas coisas, junto aos folhetos de Cordel,

²⁸ O momento estava maduro para obrigar a sorte a dar uma guinada definitiva em meu favor. Acontece que, lendo o *Almanaque*, eu observara que, na carreira dos Poetas consagrados e oficiais do Brasil, o importante, mesmo, era entrar para alguma Academia. Era o título de Acadêmico que abria realmente a porta para as dignidades, transformadas, depois, em empregos rendosos, à altura dos nossos méritos (SUASSUNA, 2017, p. 188).

²⁹ Anexo C, ilustração 2. Depois de ingressar na ABL em 1990, Ariano Suassuna tomou posse em 1993 na Academia Pernambucana de Letras e, em 9 de outubro de 2000, quando se completavam exatos setenta anos da morte de seu pai, tomou posse na cadeira número 35 da Academia Paraibana de Letras. “Depois de ser homenageado pelo Brasil oficial, tomando posse na Academia, nada melhor do que receber reconhecimento do Brasil real, através de suas Escolas de Samba”. Disse o escritor (TAVARES, 2007, p. 172).

foram muito importantes na minha formação de dramaturgo quando eu resolvi depois ser um escritor de Teatro, eu não queria imitar nem o Teatro alemão, nem o francês, nem o americano, aí foi que parti para a Literatura de Cordel, para ver se eu podia me inspirar. (TAVARES, 2007, p. 32-33).

Como iniciado laconicamente, as peças de Suassuna se baseiam diretamente na produção popular nordestina, em sua totalidade e não apenas no Cordel. Os temas e muitos aspectos formais, presentes em sua obra, são remanescentes europeus anteriores aos descobrimentos marítimos. Tanto João Grilo e Chicó quanto Quaderna correspondem, além disso, à memória pessoal de Ariano Suassuna. Com muitos aspectos relacionados a pessoas reais com quem o autor conviveu, e consigo mesmo (fato que será descrito no subcapítulo 2.2).

Como Ariano Suassuna admirava Leandro Gomes de Barros (o pai do Cordel), ele buscou, mediante Quaderna, homenagear e registrar no *Romance d'A Pedra do Reino*, o nome do poeta cordelista que tanto o influenciou:

Assim firmou-se para mim a importância definitiva da Poesia, única coisa que, ao mesmo tempo, poderia me tornar Rei sem risco e exaltar minha existência de Decifrador. Anexei às Raízes do sangue aquela fundamental aquisição do Castelo literário, e continuei a refletir e sonhar, errante pelo mundo dos folhetos. Um dos tipos que mais apreciava eram os de safadeza, subdivididos em dois grupos, uso de putaria e os de quengadas e estradeirices. Dos primeiros o que mais me entusiasmava era umas “décimas” do cantador Leandro Gomes de Barros. (SUASSUNA, 2017, p. 112).

Nas palavras de Dimitrov (2011), o esperto, ou quengo, como Suassuna gosta de chamá-lo, é uma variável da espécie de personagem que Antonio Candido denominou de malandro, no texto *Dialética da Malandragem* (1970). João Grilo, Caroba, Pinhão, Cancão, Benedito, Mateus e Joaquim — os espertos de Suassuna — são herança da malícia europeia e dos malandros populares do Sertão.

Não se trata de apenas associá-los às raízes da Literatura brasileira, mas de reconhecer como essas origens se atualizam e assumem a produção de Suassuna (DIMITROV, 2011).

Por exemplo, Tavares (2007) explica que o João Grilo do Cordel é criação do poeta João Martins de Athayde (1877–1959), um dos gigantes da Literatura popular. O folheto, transcrito na antologia *Literatura Popular em Verso* (org. por Manoel Ca-

valcanti Proença), é datado em “Juazeiro, 22/5/51” como indica Idelette Muzart Fonseca, na obra *Em Demanda da Poética Popular* (2009).

João Grilo é pobre, malicioso e esperto. Ariano Suassuna, por contrapartida, concebe a esperteza como coragem do pobre (SUASSUNA, 2005a) para manipular as regras do jogo de maneira a atingir seus interesses. Os personagens humildes precisam sobreviver (anexo H). Para isso, usam a lábia e a astúcia do discurso para conquistarem seu espaço e não continuarem mais rindo na pobreza, mas rindo da pobreza.

Já as tropas urbanas de João Pessoa, e o próprio presidente do Estado, são retratados como brutos e ignorantes. Aqueles que tentam resolver tudo pela força, pela guerra. Enquanto os sertanejos, calmos e astutos, pensam nos seus atos e resolvem as situações de maneira tranquila e engenhosa (DIMITROV, 2011).

Após esse hiato, de regresso ao tópico, é válido destacar que muito do que é encontrado no folheto do Romanceiro (termo associado por Ariano Suassuna para englobar toda a Literatura de Cordel) Popular do Nordeste já estava enxertado de canções de viola e cobertos pelas estampas dos desenhos xilográficos (VASSALLO, 1993).

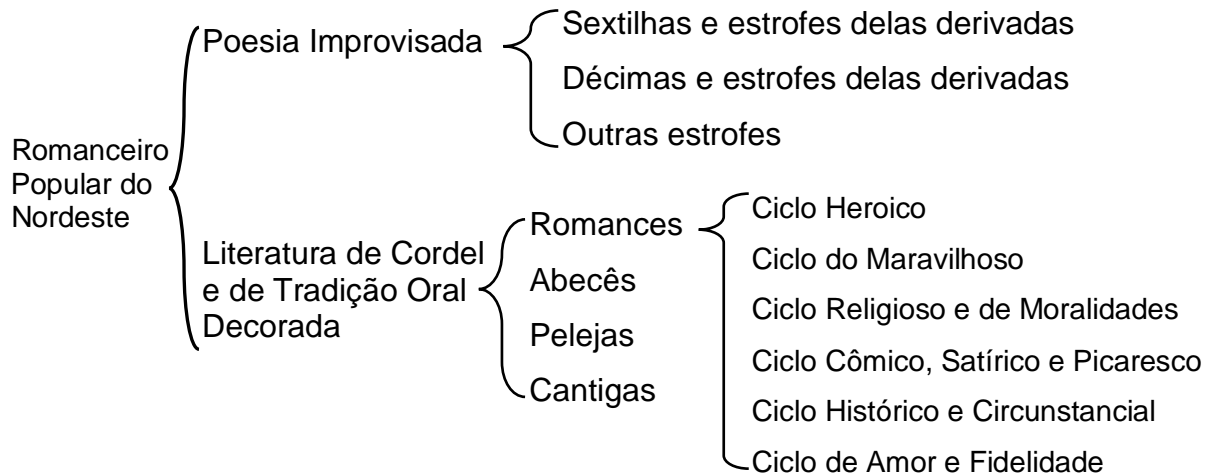
Em tempo, faz-se necessário, ainda que laconicamente, lembrar que os elementos que diferenciam o Romanceiro Popular Nordestino da Literatura de Cordel são comparáveis às distinções feitas entre o Poema (corpo) e a Poesia (alma).

Chamamos de “Literatura de Cordel” todo esse **corpo** literário publicado nos folhetinhos de feira, de papel-jornal, 11 centímetros por 16, em formatos básicos de 8, 16 ou 32 páginas, com **xilogravura** na capa. [...] Geralmente confundimos duas coisas importantíssimas: um formato gráfico a que chamamos “Folheto de Cordel” ou “Folheto de Feira”, e um corpo de obras poéticas que poderíamos chamar, como sugeriu Ariano Suassuna, de **Romanceiro** Popular Nordestino. [...] Para usar uma metáfora bem no espírito leândrico, o Romanceiro é a **alma**, o folheto-de-cordel é o corpo. Como todo corpo, é uma reencarnação provisória. Os corpos passam, o espírito vai em frente. (TAVARES, 2017, p. 122, grifos nossos).

Didaticamente, Santiago (2014) baseia-se em Gustavo Barroso para sugerir e classificar, de forma mais prática, as seguintes nomenclaturas: Romanceiro Popular do Nordeste, Poesia Improvisada, Cordel, as Cantigas e os Ciclos.

Para facilitar a compreensão da leitura e da escrita proposta por Ariano Suassuna, é preciso verificar quais desses elementos são mais comuns nos seus textos e quais foram as razões que o levaram a escolhê-los.

Figura 1 – Romanceiro Popular Nordestino (Alma do Cordel)



Fonte: Silvano Santiago (2014, p. 256).

Com base na leitura atenta e no gráfico, é perceptível que Ariano Suassuna oscila entre o Ciclo Religioso e de Moralidades e o Ciclo Cômico, Satírico e Picaresco para a produção de seus romances que visam a uma temática regionalista popular.

Como pode ser comprovado, na peça *O Auto da Compadecida* há uma presença marcante, também implícita, do Ciclo das Moralidades. Já no *Romance d'a Pedra do Reino* há a predominância, mas não exclusividade, do Ciclo Heroico e do Ciclo Histórico.

Ainda sobre o Ciclo Cômico, Satírico e Picaresco, em entrevista, Ariano Suassuna faz contribuições importantes que interessam ao Cordel e à Literatura em si, e que também são basilares quanto à análise e reflexão do comportamento humano:

No comportamento humano, você tem dois campos que interessam à Literatura: o do doloroso e o do risível. No doloroso, as duas características principais são o trágico e o dramático; no risível, são o cômico e o humorístico. E o humorístico se caracteriza exatamente por essa tentativa de fusão da melancolia mais delicada com o riso mais violento. Então, é uma fusão de

trágico e cômico, o humorístico. E se você notar bem, em *A Pedra do Reino*, existe toda uma parte trágica e uma parte cômica também. (SUASSUNA apud POLO, 2002, p. 12).

Portanto, essa grande semelhança e paralelo entre a Literatura de Cordel e a produção artística de Ariano Suassuna decorre das mesmas propostas do Movimento Armorial. Ela se configura na deslocação de temas e sequências narrativas dos folhetos às suas peças teatrais, no acolhimento de personagens mais eufóricos que disfóricos e na aplicação da Música em sua: alegria, dor e melancolia.

Durante a colonização do Nordeste brasileiro — imprescindível evocar que essa região foi o polo econômico nacional durante os três primeiros séculos, época em que senhores de engenho possuíam propriedades para o cultivo de cana-de-açúcar e exploravam o trabalho escravo —, os portugueses trouxeram essa estética literária, transmitindo-a para a população local. Os versos rimados foram cantados e fizeram êxito entre as camadas populares e começaram a ser ajustados à realidade brasileira. Por conseguinte, no Nordeste, as cantigas se abrigaram.³⁰

As peças de Ariano Suassuna resultam de muitas dessas fontes orais e escritas, portanto, a inter-relação entre o ouvir popular e o escritor acadêmico é requisito para facilitar as interpretações e reflexões do escritor paraibano-ricifense. Pois:

Quem escuta uma história está em companhia do narrador, mesmo quem a lê, partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Mais solitário que qualquer outro leitor (pois mesmo quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional. (BENJAMIN, 1994, p. 213).

O folclorista brasileiro, conforme se ilustra na obra *O Sertão Medieval* (1993), utiliza-se daquilo que considera ser a Literatura do povo: a oral, a popular e a tradicional. A oral é baseada na transferência verbal, é polifônica e por isso utiliza-se de fontes distantes e variadas, ela realiza uma mescla de versões locais. Vassallo (1993) diz que ela se expressa mediante contos de fadas, desafios, brincadeiras, anedotas, adivinhas, casos, autos cantados, recitados e declamados. Já a:

³⁰ A origem da Literatura de Cordel e o abrigamento desse gênero foram abordados pela professora Marcia Azevedo de Abreu em sua tese *Cordel português/folhetos nordestinos: confrontos de um estudo histórico-comparativo* (ABREU, 1993).

Literatura popular apresenta autores identificáveis, conhecidos ou não, e é impressa em folhetos versificados, contendo assuntos infinitos. O poeta popular transforma o livro da cidade, de autor letrado, em romance assimilado a um determinado contexto social, usando sextilhas sertanejas (ABCDBD). (VASSALLO, 1993, p. 70).

Nessa diversidade de tradução oral, no próximo subcapítulo, baseados em Le Goff, serão exemplificadas as relações entre a memória, a escrita e a oralidade de Ariano Suassuna. Por ora, é preciso citar que Galvão (2002), igualmente apresenta similaridade de pensamento com Benjamin (1994), pois, se o uso das imagens (Xilografuras) auxilia a compreensão temática e a aprendizagem, a oralidade (leitura em voz alta) auxilia a memorização pela repetição.

Nas aproximações entre memorização e memória, a autora cita que a alfabetização por folhetos oportuniza práticas de letramento prazerosas — porque o gosto³¹ pela leitura é a principal motivação para ler um livro em todas as faixas etárias — e melhora as relações entre leitores e não leitores (GALVÃO, 2002). Logo, o Cordel é um valoroso e bem aceito recurso pedagógico que facilita a compreensão, como bem se percebe nas obras de Viana (2008).

Em síntese, o Cordel aumenta a proficiência leitora; apresenta novos autores e temáticas interessantes; diverte em seus neologismos e apresenta linguagem regional e coloquial. Tudo isso facilita o ensino-aprendizagem em diversos aspectos interdisciplinares.

Desse modo, o Cordel tem auxiliado o “Brasil real” a dirimir suas barreiras literárias e de letramento por meio da socialização,³² da coletividade, da proximidade temática e regional, da linguagem tipicamente rural, do seu baixo custo financeiro e do seu alto valor didático. Sobre tal socialização, a autora afirma que historicamente:

A primeira instância de leitura/audição de folhetos era, de modo geral, o momento em que as pessoas iam à feira e ouviam o vendedor: leitura competente, declamada ou cantada em voz alta, interrompida no momento do clímax do enredo. Uma vez adquiridos ou tomados de empréstimo, os folhetos eram geralmente lidos em grupo, em

³¹ O gosto é a principal razão para ler, segundo o *Retrato da Leitura no Brasil*, 4ª edição, 03/2016 (Disponível em: <https://www.prolivro.org.br/wp-content/uploads/2020/07/Pesquisa_Retratos_da_Leitura_no_Brasil_-_2015.pdf>. Acesso em: 18 out. de 2020).

³² Barton e Hamilton (2004, p. 109) lembram que letramento não reside simplesmente na mente das pessoas como um conjunto de habilidades a serem aprendidas, e não apenas jaz sobre o papel, capturado em forma de texto para ser analisado. Como toda a atividade humana, letramento é essencialmente social e se localiza na interação interpessoal (BARTON; HAMILTON, 2004, p. 109).

reuniões que congregavam grande número de pessoas, na casa de vizinhos e familiares. Aqueles que possuíam um maior número e uma maior diversidade de títulos de folhetos em casa chamavam os parentes e amigos para, coletivamente, desfrutarem das leituras das histórias. (GALVÃO, 2002, p. 5).

Nesses termos, o Folheto de Cordel é elemento de destaque presente nos livros de Suassuna, por possuir características fundamentalmente populares, pela fácil intertextualidade cômica e/ou religiosa e pela passagem facilitada do oral para o escrito (e vice-versa). Essas são algumas razões pelas quais o autor escolhe abordá-lo como matéria-prima para o constructo de suas obras e do Movimento Armorial.

Além das possibilidades de recitar cantando ou simplesmente ler narrando, o Cordel e seu vasto repertório temático permitem aproximar e exemplificar os conceitos linguísticos de repetição, de referenciação, de remissão, de cotextualidade e de contextualidade. Nesses moldes, como os professores, os repentistas e cordelistas são mediadores da leitura e da escrita, do riso e do mágico deslumbramento coletivo.

Como exemplo didático disso:

Zeli associa a aprendizagem da leitura à audição dos folhetos quando relata: “via, ouvia, gostava e pegava e ia ler, soletrando e aprendia [...] muita gente aprendeu a ler com o folheto”. Relaciona esse papel da leitura dos folhetos diretamente ao que parecia ser sua função ou sua consequência primeira: o lazer, o divertimento, a inserção em um mundo mágico. O interesse despertado pelas histórias – a dimensão estética das obras é destacada – é que determinava essa função de cunho mais pragmático da leitura: “ela ia aprendendo era com o folheto, ia aprendendo a ler. Interessava pela história, né? E ia aprendendo a ler, ia assoletrando, né? [...] Era umas histórias bonitas de rei e rainha, das fadas [...] era umas histórias... cada história bonita [...]”. (GALVÃO, 2002, p. 11).

A autora afirma que a leitura em voz alta, a tranquilidade, o desprendimento, a linguagem coloquial e a coletividade, proporcionados pelo Cordel, permitiam o surgimento de novos leitores, do oral para o escrito, da audição para a visão, por meio da memorização.

Tavares (2017) corrobora esse entendimento quando diz que o Cordel foi feito para ser recitado em voz alta, em grupo, não para ser lido a sós e em silêncio:

Comparo um folheto de Cordel a um livro, como uma peça teatral e um livro comprado na livraria: *Macbeth* de Shakespeare ou *O Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna. É um livro? É, mas não foi feito para ser lido como um livro comum de versos ou como um romance. Foi feito para ser dito em voz alta, diante de pessoas atentas, que escutam. (TAVARES, 2017).

Além dessa tendência didática, a Literatura popular é cultivada sobretudo pelo poeta sertanejo e é divulgada através folhetos do Cordel. Nos festivais, é transmitida oralmente pelos repentistas e cantadores de viola. Nas feiras, o Cordel impresso torna-se fonte de renda para os poetas e uma cadeia inteira de produtores artísticos.

O enredo é composto principalmente das características regionais do Nordeste, ainda assim, a temática também abrange a realidade política, fatos históricos, anseios religiosos e messiânicos, e até versões rimadas do cânone literário, como se exemplificou pelas adaptações de Viana (2008) e outros. A princípio, essas estrofes rimadas facilitam o letramento proficiente do “Brasil real”.

Era uma Literatura popular, feita para o povo e — antes do Movimento Armorial — sem ambição de parecer erudita, entretanto, com o desejo de fazer arte para a família da terra esquecida, informá-la sobre o mundo, e entretê-la com *causos* curiosos. Foi a água dessa fonte rural que Ariano Suassuna e seu pai João Suassuna beberam.

A influência paterna e do Cordel são fontes temáticas muito fortes no escritor. Ainda sobre esse aspecto de tradição familiar e enredo bucólico, o autor também evidencia:

Muita gente, da cidade, fica admirada pelo fato de eu querer criar cabras. Não vejo nada de estranho nisso. Em primeiro lugar, sou de uma família de criadores. Não exclusivamente de cabras. Meu Pai foi criador; meu Avô; o Pai do Pai do meu Avô; e assim por diante. Eu ia, lá, admitir essa desmoralização de a única geração de Suassunas a não criar ser a minha? Confesso que era uma coisa que me humilhava; sensação que aumentou muito quando, um dia, lendo um discurso pronunciado por meu Pai no tempo em que ele governava a Paraíba, encontrei um trecho no qual ele falava com invencível desprezo dos ‘parasitas da cidade, de rosto pálido e bolso vazio’, e rematava, com orgulho, dizendo que, quanto a ele, sempre fora um homem do campo que vivera apegado à terra, plantando e criando, e, portanto, produzindo algo de concreto e indiscutível. (DIMITROV, 2011, p. 35).

Em retomada, a respeito do tópico, Vassallo também faz referência a Paul Zumthor (1985) quando ressalta que a Literatura de Cordel:

É o mundo da voz, elemento formador da consciência do grupo, traço marcante daqueles camponeses e guerreiros que partiam da Europa para colonizar a América. No Novo Mundo encontrou solo propício para a sua permanência, ao passo que a Europa, com a expansão da imprensa, ia entrar no domínio da escrita. (VASSALLO, 1993, p. 75).

A Literatura de Cordel sobrevive em espaço geográfico preciso, apesar disso, corre o risco de absorver características diversas e de se alterar por causa das transformações da região, o que desestabiliza a tradição. Mesmo assim, expande novos enredos e revela mais escritores.

Historicamente, no final do século XIX, as pequenas folhas soltas, amarradas em cordões — por isso o nome —, se transformaram no Cordel, mais conhecido atualmente e vendido em formato de livretos. No interior, eles eram (e ainda são) vendidos em feiras e mercados, dividindo a prateleira com frutas e carnes, e são comercializados, principalmente, em festas populares, nas ruas e nas fazendas do Sertão.

No princípio, os folhetos eram acompanhados de ilustrações, sem uma estética característica. Com o tempo, passaram a ser ilustrados com as famosas Xilogravuras — técnica de esculpir desenhos em alto relevo nos pedaços de madeira para replicá-los no papel colorido — e que são utilizadas até hoje (ver figura 3). A obra de Vassallo cita ainda que, a cantoria de Cordel, bem como a:

Literatura oral exerciam funções de entretenimento, diversão, informação, enunciação de uma moral coletiva, de um grupo social e da comunidade; para um público de pequenos camponeses semianalfabetos e para que o engenho e a fazenda se tornassem o castelo das histórias de além-mar.

[...]

A arte Armorial Brasileira, é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romanceiro Popular do Nordeste, com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus “cantares”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das artes e espetáculos populares com esse mesmo romanceiro relacionados. (VASSALLO, 1993, p. 76).

Como sobreposto, o princípio da artístico do Movimento Armorial é a Poesia de Cordel. Para o Movimento, essa arte é fundamental porque o Cordel em si é uma arte composta de outras artes, na medida que sua leitura depende de instrumentos como a viola, e sua escrita, de imagens impressas, como as xilográficas.

Nessa fusão interartes, O Movimento Armorial reúne campos da oralidade comuns e complementares: Literatura, Teatro e Poesia rimada. “E por integrar as três formas de expressão presente no folheto, o Teatro é encarado por Suassuna como arte maior no Movimento Armorial” (VASSALLO, 1993, p. 26).

No princípio, o movimento era:

Composto por artistas de diferentes formações, mas que tiveram uma trajetória semelhante à de Ariano, o *Movimento Armorial* já surge com esse discurso protecionista da cultura popular. Quase todos os integrantes nasceram no Nordeste, no interior dos estados da Paraíba, Pernambuco e Alagoas. São descendentes de famílias abastadas, ligadas ao latifúndio, mas que vivenciaram uma transição entre a infância no meio rural e a formação acadêmica e profissional no meio urbano. Segundo Idelette Muzart Fonseca dos Santos (1999: 24), todos os participantes mantiveram uma nostalgia muito forte do mundo rural. Interessante notar, e Santos chama atenção para isso: que todos os artistas ligados ao *Movimento Armorial* nunca fixaram residência fora do Nordeste. Por mais que tenham passado parte de suas vidas, principalmente no período de formação, em outros estados ou países, sempre retornaram à região. (DIMITROVI, 2011, p. 36).

Para Ariano Suassuna, o Movimento Armorial, igualmente, objetivava lutar contra o processo de descaracterização, de desvalorização e de vulgarização da cultura brasileira. Ele tinha na cultura nordestina: poetas, gravadores, músicos, escritores, pintores, dramaturgos, ceramistas e coreógrafos. Em projeto cultural único, a ideia inicial era associar diferentes modos de relacionar a produção popular e a erudita.

Para exemplificar, nas próximas linhas, serão detalhados seus principais elementos e temáticas inseridos na memória e na escrita do autor.

1.4 A memória em escrita de Suassuna

Candido (1976) trata da matéria que serve de base para a construção dos elementos da escrita dos romancistas, e consulta Mauriac ao ratificar que:

Parte do arsenal romancista é a memória, de onde extrai os elementos da invenção, e isto confere acentuada ambiguidade às personagens, pois elas não correspondem às pessoas vivas, mas nascem delas. Cada escritor possui suas fixações da memória que preponderam nos elementos transpostos da vida. (MAURIAC, 1952 apud CANDIDO, 1976, p. 14).

Relacionando isso aos conceitos de memória (baseados no pensamento de Jaques Le Goff), neste subcapítulo, esmiuçaremos nas lembranças vívidas as particularidades da memória individual, coletiva e escrita de Ariano Suassuna. Isso será feito de forma que respalde, implícita ou explicitamente, os capítulos seguintes.

As obras do universo Suassuna são repletas de diálogos regionalistas de textos dele com textos de outros, um coletivo de referências literárias, de símbolos e de significados que são originados na leitura da Literatura de Cordel, nas rodas de conversas do interior nordestino e, principalmente, na observação de posturas de seus personagens caricaturados, no entanto, existentes e devidamente documentados.

Diversos personagens regionais foram baseados no âmago de Ariano Suassuna, é perceptível, assim, que muito se conhece do escritor e/ou criador através da escritura e/ou criatura, porque a obra se conecta à identidade cultural do autor e do seu eu lírico.

Sendo a escrita uma consequência sinérgica e inerente à leitura, é preciso ressaltar que tal leitura não se restringe à leitura literária convencional, porém, ela se difunde a muitos tipos de leitura, leitura de si, do mundo, do outro, uma leitura crítico-reflexiva.

Como o ato da escrita é, por maioria, um ato individual, grandes escritores do cânone literário não se restringiram a ler apenas o mundo como se mostra, eles voltaram a si mesmos para representar esse mundo conforme sua visão simbólica.

Nas palavras de Bosi (1994) um dos instrumentos de amparo dessa escrita é pretérito: a memória.

Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória parece como uma força subjetiva, ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (BOSI, 1994, p. 46).

Pela ordem, verificar-se-ão quais foram os principais aspectos e elementos da memória que o fizeram criar e escrever personagens tão particulares ao próprio autor. Será importante relacionar a teoria de Le Goff para frisar algumas questões no autor, como: o passado, as ferramentas da memória, a imagem visual, a Poesia, a forte religião, a religiosidade, os sonhos e a memória afetiva — principalmente da ausência paterna.

Nesse viés, nem sempre o fato é transformado em experiência, todavia, a experiência é transformada em fato. Sinteticamente, na terminologia de origem latina, a capacidade e a habilidade de reproduzir imagens, ideias, conhecimentos e, sobretudo, experiências vividas, denomina-se memória. Já no discurso, na arte da oratória, é preciso salientar que:

A **memória** é a quinta operação da retórica (gr. *Rhētorikē*): depois da *inventio* (encontrar o que dizer), a *dispositio* (colocar em ordem o que se encontrou), a *elocutio* (acrescentar o andamento das palavras e das figuras), a *actio* (recitar o discurso como um ator, por gestos e pela dicção) e enfim a *memoria* (*memoriae mandare* “recorrer à memória”). (LE GOFF, 1990, p. 381, grifo nosso).

É oportuno destacar que, em sequência descritiva, nesse objeto de estudo, a memória relaciona-se também com outros termos: imagem (filme) e imaginação (leitura). Pela imaginação, porque ela é a capacidade representativa das imagens, e pela imagem, porque o filme é a sequência delas em conjunto, sincrônico ou não, dependendo da intenção de quem o imagina. Esse ponto será delineado e exemplificado posteriormente.

Ainda apoiado em Le Goff (1990, p. 381), “a fonte da memória, é uma fonte de imortalidade”, nessa perspectiva, um bom mestre nunca morre, ele se eterniza na memória dos seus discípulos; um bom amigo nunca morre, ele se eterniza nas lembranças cativadas, na memória afetiva; um bom escritor nunca morre, ele se eterniza nos seus livros, nos seus leitores (RODRIGUES, 2017).

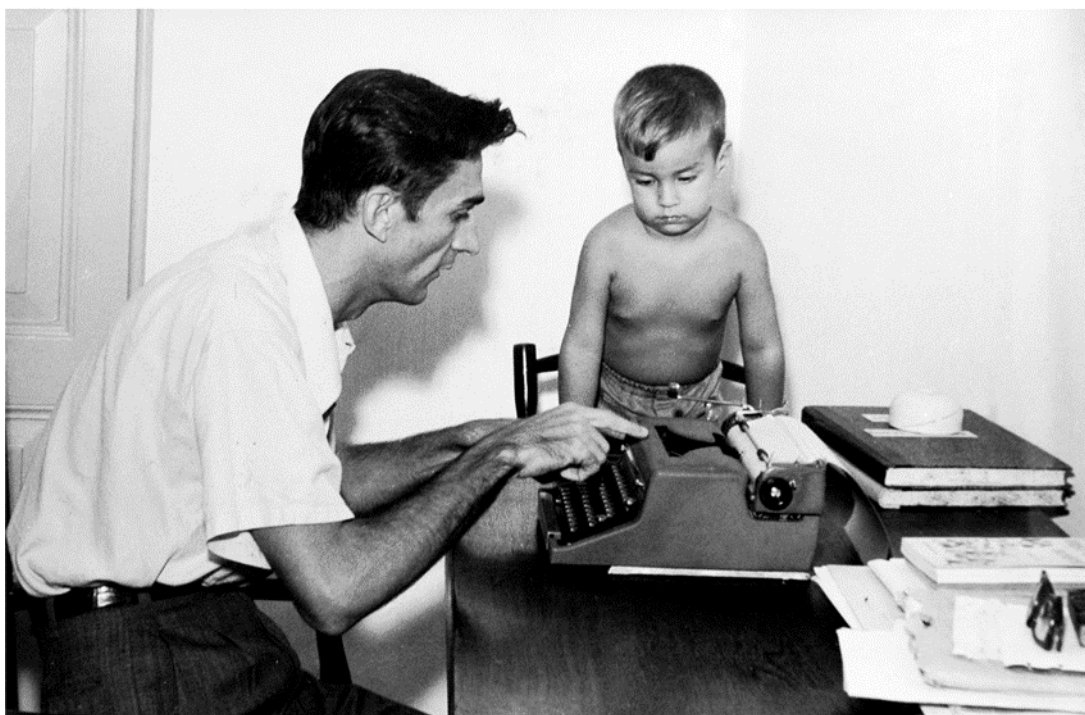
Butor, inclusive, condiciona memória, morte e Literatura — três elementos tão inerentes ao (amigo,) mestre e escritor Ariano Suassuna — quando afirma:

O texto também vem da miséria. Vem do asilo, da segregação, da frustração, da doença. Se continuarmos nesse **caminho**, chegaremos às relações entre **Literatura** e morte. Pode-se dizer que o **texto** vem da **morte**. Para os mortos, é uma maneira de continuar

vivendo. Quando escrevo, não sou só eu. Escrevo com você, com suas palavras, com sua ajuda. Mas aquelas palavras que não são apenas minhas, não são apenas suas, nossas. Elas foram entregues a nós. (BUTOR, 1982, p. 21, grifos nossos).

A ideia da eternidade sempre teve na morte sua fonte mais rica (BENJAMIN, 1994). De tal modo que, no campo dessa memória na imortalidade, “buscando recuperar sua imagem, através da lembrança, dos depoimentos dos outros, e também, das palavras que o Pai deixou” (SUASSUNA apud TAVARES, 2007, p. 34), o livro funde-se à identidade individual do seu autor/eu lírico, tornando a obra — especialmente *O Romance d’A Pedra do Reino* — um extenso *memorial*, escrito com função de registros que captam e ultrapassam as funções biográficas.

Figura 2 – Suassuna e Joaquim, seu filho mais velho (Recife, 1958)



Fonte: Newton Júnior (2007).³³

Nessa obra, as funções aproximam-se até mesmo àquelas do *museu*, pois, ao mesmo tempo em que homenageia familiares, os seres e suas lembranças, protege suas musas, projeta sua história pelo enredo, expõe seu passado pelos novos

³³ *Ariano Suassuna, uma fotobiografia* — exposição na galeria Manuel Bandeira, da Academia Brasileira de Letras, 12 de julho de 2007. Seleção e legendas: Carlos Newton Júnior. Imagem autorizada por Dantas Suassuna (filho) e cedida a este trabalho por Carlos Newton Júnior.

olhares, moldurando a memória pela eternidade com a dignidade de uma obra-prima.

Comemora-se nesse grande festival de radicais afins (lat. *Comemorare*, trazer à memória) e nesse contexto literário, que o emprego dos termos: recordação, retrospectiva, momentos, lembranças, museu, memorial e acervo concordam entre si e sintonizam-se como em um álbum de fotografias de sinônimos, (in)conscientes do pertencimento ao passado e à memória.

Na Literatura, afirma Le Goff, o ato da memória é essencial ao comportamento narrativo, mas, por estarmos (ins)cientes que todo homem é contemporâneo na sua própria época, é perceptível que entre o ato de narrar o passado e a escrita do que é narrado naquela contemporaneidade, muito do original já se perdeu. Ou não coube nas linhas, ou simplesmente fora esquecido. Até porque “a memória pode conduzir à história ou distanciar-se dela” (LE GOFF, 1990, p. 379), ela também não consegue ser fidedigna à história, e nem porta o compromisso sê-la.

Ainda sobre as pleonásticas “lembranças do passado”, remete-se a Fernando Pessoa (2004) quando ele afirma, por meio da sensibilidade da memória, que os *momentos inesquecíveis*, as coisas inexplicáveis e pessoas incomparáveis não se devem ao valor das coisas ou duração do tempo, mas à intensidade que ocorreram... nesses termos,

Segundo Boncompagno em *Rhetorica Novissima*, a **memória** em geral é assim definida: "O que é a memória. A memória é um glorioso e admirável dom da natureza, através do qual **reevocamos** as coisas **passadas**, abraçamos as presentes e contemplamos as **futuras**, graças à sua semelhança com as passadas". (LE GOFF, 1990, p. 390, grifos nossos).

Já para aqueles que não possuem muita memória reprimida, mas (in)felizmente adquiriram uma memória de curto prazo, Le Goff (1990) exemplifica as ferramentas da memória que, no *corpus* deste texto, escolheu-se utilizar apenas uma: a eletrônica. O autor afirma que algumas informações são impossíveis para todos fixarem na memória de modo completo. Por isso, tais ferramentas da memória são primordiais para uma memória ativa, como: as dedicatórias, as genealogias, o calendário, a calculadora, a árvore genealógica e outros registros biográficos.

A respeito das ferramentas da memória, no registro histórico:

[...] a época áurea das inscrições foi a da Grécia e a da Roma antigas, a propósito das quais Robert disse: "Poder-se-ia falar para os países gregos e romanos de uma *civilização da epigrafia*". Nos templos, cemitérios, praças e avenidas das cidades, ao longo das estradas até "o mais profundo da montanha, na grande solidão", as inscrições acumulavam-se e obrigavam o mundo greco-romano a um esforço extraordinário de **comemoração** e de perpetuação da lembrança. A pedra e o **mármore** serviam na maioria das vezes de suporte a uma sobrecarga de **memória**. Os "arquivos de **pedra**" acrescentavam à função de arquivos propriamente ditos um caráter de publicidade insistente, apostando na ostentação e na **durabilidade** dessa **memória** lapidar e **marmórea**. A outra forma de memória ligada à escrita é o documento escrito num suporte especialmente destinado à escrita, depois de tentativas sobre osso, estofado, pele, como na Rússia antiga; folhas de palmeira, como na Índia; carapaça de tartaruga, como na China; e finalmente papiro, pergaminho e papel. (LE GOFF, 1990, p. 373, grifos nossos).

Lapidado no juízo de que nomear é reconhecer, por conseguinte, conservar é permanecer vivo, de alguma forma. Se antes era pelo uso do mármore, agora, é pela galeria eletrônica de fotos e vídeos que a conservação da memória se estabelece.

Essas ferramentas eletrônicas, adequadamente usadas, possibilitariam o exercício da memória com afetividade e efetividade. Porém, nas palavras de Harari (2018), humanos agregam dois tipos de habilidade: física e cognitiva, porém, a capacidade humana de inventar ferramentas sempre foi melhor que a capacidade de usá-las.

É memorável que:

As **imagens** do passado dispostas em ordem cronológica, "ordem das estações" da memória social, evocam e transmitem a **recordação** dos acontecimentos que merecem ser **conservados**, porque o grupo vê um fator de unificação nos monumentos da sua unidade passada ou, o que é equivalente, porque retém do seu passado as confirmações da sua unidade presente. É por isso que não há nada que seja mais decente, que estabeleça mais a confiança e seja mais edificante do que um **álbum** de família: todas as aventuras singulares que a recordação individual encerra na particularidade de um segredo são banidas, e o **passado comum**, ou se quiser, o menor denominador comum do passado de nitidez, quase conquista um monumento **funerário** frequentado assiduamente. (LE GOFF, 1990, p. 402, grifos nossos).

Outrossim, Roland Barthes (1984) cita que as fotografias são pequenas partes do tempo congelado. Sobre um aspecto fúnebre, pode-se estender a compreen-

são metafórica de que as fotos representam a morte da juventude, mas também representam a preservação de sua memória. Preservação no conceito comparativo entre corpo e túmulo, respectivamente.

Com o inestimável tempo ultrapassando os limites da irrecuperável juventude para a inevitável morte, os acervos fotográficos — álbuns familiares, filmagens de casamento, *books* de formatura, carteiras de identidade e passaporte — que antes possuíam características de preservação, na atualidade, perdem espaço para os efêmeros momentos de lembrança, como os *feeds* e *stories* de redes sociais. Logo, o que antes tinha função de memorial, de biográfico, de registro único, adquiriu (com algumas exceções) a função de exposição pura, gratuita e de questionáveis intenções.

Essa alta exposição imagética justifica-se nas palavras de Harari, pois, “a maior parte das pessoas sofre não em virtude de exploração, mas de algo muito pior: irrelevância. É muito mais difícil lutar contra a irrelevância do que contra a exploração” (HARARI, 2018, p. 15 e 28). Para o autor, as pessoas comuns sentem-se cada vez mais irrelevantes, e em virtude desse sentimento acabam sendo exploradas.

Na utilização de tais ferramentas, difere-se dessa justificativa ao considerar que a digitalização é a guardiã da memória. Percebe-se que as imagéticas artes irmãs (Pintura, Fotografia e Cinema) caminham a passos largos para a automação, para uma rede cada vez mais aguçada e aperfeiçoada, inovadora, dotada de avanços tecnológicos difíceis de acompanhar. Assim como as artes, a maioria das outras atividades não já estão ou serão passíveis de digitalização? O mesmo também ocorre com a memória, porque:

Em definitivo, a memória é uma das três operações fundamentais realizadas por um computador que pode ser decomposta em "escrita", "memória", "leitura". Esta memória pode em certos casos ser "ilimitada". A esta primeira distinção na duração entre memória humana e memória eletrônica é necessário acrescentar "que a memória humana é particularmente instável e maleável (crítica hoje clássica na psicologia do testemunho judiciário, por exemplo), enquanto que a memória das máquinas se impõe pela sua grande estabilidade, algo semelhante ao tipo de memória que representa o livro, mas combinada, no entanto, com uma facilidade de evocação até então desconhecida". (LE GOFF, 1990, p. 404).

Sabendo da proximidade entre *memória* e *história*, essas representações mentais e artísticas digitalizadas — muito presentes nesse objeto em estudo — evoluem e auxiliam na democratização, na expansão, na multiplicação e no reconhecimento tanto da história da obra quanto da memória do autor, pois, em linhas gerais, o “conhecimento dos seres é fragmentado” (CANDIDO, 1976, p. 56).

Em retomada às citadas artes irmãs e visuais, a imagem (o visual) é considerada o principal produto da memória. Logo, para sua retenção, compreensão e expansão, ela acata a mídia (instrumento mediador) como aliada, o que ajuda e ativa a lembrança através dos sentidos. Por conta disso,

É necessário encontrar "simulacros adequados das coisas que se deseja recordar" e "é necessário, segundo este método, inventar simulacros e imagens porque as intenções simples e espirituais facilmente se evolvem da alma, a menos que estejam, por assim dizer, ligadas a qualquer símbolo corpóreo, porque o conhecimento humano é mais forte em relação aos *sensibilia*; por esta razão, o poder mnemônico reside na parte sensitiva da alma". A memória está ligada ao corpo. (LE GOFF, 1990, p. 392).

Nesse aspecto simbólico, a noção de imagem (semelhança, representação, retrato), memória, subjetividade e percepção se entrecruzam em simbiose, seja na Pintura de René Magritte — *Ceci n'est pas une pipe* — seja nas obras de Machado de Assis, até desaguar no *Romance d'A Pedra do Reino* (mito, romance e memória) de Ariano Suassuna.

Adianta-se que será ilustrado no último capítulo deste texto, como as imagens auxiliam na proficiência de ambos os setores, não apenas na forma da oralidade, mas também na da escrita, tendo em vista que:

No sistema escolástico das universidades, depois do final do século XII, o recurso à memória continua frequentemente a fundar-se mais na oralidade que na escrita. Apesar do aumento do número de manuscritos escolásticos, a memorização dos cursos magistrais e dos exercícios orais continua a ser o núcleo do trabalho dos estudantes. (LE GOFF, 1990, p. 390).

Destarte, o autor afirma que com o impresso (e com o visual), não apenas o leitor é colocado em presença de uma memória coletiva enorme, cuja matéria não é

mais capaz de fixar integralmente, “mas é frequentemente colocado em situação de explorar textos novos” (LE GOFF, 1990, p. 394).

Por isso, a imagem como aliada na aquisição de novos conhecimentos e no aperfeiçoamento da memória é uma experiência sensitiva que dinamiza o ensino-aprendizagem. Ela possui mecanismos de sensibilidade com funções específicas de impressionar à *primeira vista*. Ela provoca, instiga indagações profundas e emotivas que ainda acrescentam inteligibilidade ao final do processo de enxergar, e não apenas de ver.

Nessa relação, como se teorizou sobre a oralidade e a escrita, exemplifica-se que a Poesia (portadora de ambos os conceitos) foi uma das principais formas e uma das mais efetivas estratégias para a aquisição da aprendizagem de cor. Até mesmo Benjamin (1994) afirmava que a tradição oral é patrimônio da Poesia épica.

A memória é a mais épica de todas as faculdades, somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte. (BENJAMIN, 1994, p. 211).

Do mesmo modo, foi por meio do Poema (concreto, corpo, visto) e da Poesia (abstrata, alma, sentida) que a memória se fez didática. No Poema reside uma fertilidade de possibilidades pedagógicas, como reside no Cinema. Os Poemas também são as possibilidades e não as realidades, o Poema não é imediato, ele é mediação.

É de conhecimento que a Poesia e/ou Poema é/são o pilar da Música. Sabe-se das diferenças semânticas entre os dois termos. Portanto, será utilizada apenas Poesia para sintetizar ambos como correlatos.

Pois bem, como nem todas as culturas haviam desenvolvido a escrita — e, como mostrado, até hoje as que desenvolveram não possuem seus membros alfabetizados e/ou letrados na totalidade —, os versos cantados, tanto no Cordel (visto no subcapítulo anterior) quanto nas epopeias, assessoravam a memória dos ouvintes na construção imagética e auxiliavam a memória dos cantadores na sequência lógica da história.

Nas rimas do soneto, dos provérbios populares, do Cordel, das músicas, das canções de ninar... no tecido poético como um todo, residem traços da memória coletiva para os povos sem escrita, desde a mais tenra idade. Na Grécia antiga, de-

clamar, recitar versos, era um caminho para as lembranças. A relação entre Poesia e memória é fortemente estabelecida, quando se afirma que:

Os Gregos da época arcaica fizeram da **Memória** uma deusa, *Mnemosine*. É a mãe das nove **musas** que ela procriou no decurso de nove noites passadas com Zeus. Lembra aos homens a **recordação** dos heróis e dos seus altos feitos, preside a **poesia** lírica. O poeta é, pois, um homem possuído pela memória, o Aedo é um adivinho do passado, como o adivinho o é do futuro. E a testemunha inspirada dos "tempos antigos", da idade heroica e, por isso, da idade das origens. (LE GOFF, 1990, p. 378, grifos nossos).

Houve e há importância dos versos poéticos na oralidade para apreensão e compreensão dos sentidos. Dessa forma, surge a origem da palavra Música (musas, filhas da memória) e sua ligação com a memória. Como o poeta é um homem gerido e regido pela memória, encontra-se implícita a ligação entre memória e imaginação, memória e Poesia, nos termos de Le Goff (1990).

Destarte, Ariano Suassuna faz grande uso da Xilogravura e de diversas outras imagens por meio do Movimento Armorial. Desse modo, nas suas obras descritas existe, igualmente, uma transição de arte e de linguagem, quando a ligação *mito-história-memória* é entrelaçada na memória coletiva pelo uso da Poesia de Cordel, pela Música Armorial, e exemplificada pelas imagens da Xilogravura e pelas ações de atores do Teatro e/ou Cinema.

Historicamente, Le Goff (1990, p. 380) justifica que “segundo os antigos: a lembrança das imagens, necessária à memória, é o recurso a uma organização, uma ordem essencial para uma boa memória”. O próprio Ariano Suassuna dizia em entrevistas que, modéstia à parte, por mais que ele soubesse o quão feio é elogiar a si mesmo, ele tinha uma boa memória, uma “memória de cachorro vingativo” (SUASSUNA, 2012b). O adjetivo é validado nas suas aulas-espetáculo e na sua escrita, porque foi pela imagem e pela memória afetiva que a linguagem oral da memória coletiva (casos e lendas públicas) tornou-se matéria de memória individual, fusinando histórias e estórias coletivas à sua memória biográfica e bibliográfica.

Sobre isso, a ausência constante do pai, as questões familiares de ameaça de morte, a forte religiosidade e a moral cristã empregadas são alguns dos fatores que provam que os elementos vívidos e vividos na oralidade influenciaram e estão

presentes na escrita Suassuna — por isso, ele era autoconsiderado um realista esperançoso. É oportuno ressaltar que:

Boncompagno integra na ciência da memória os sistemas essenciais da **moral cristã** da Idade Média. As virtudes e os vícios de que ele faz *signacula*, "notas mnemônicas" e sobretudo talvez, para além da memória artificial, mas como "exercício fundamental da memória", a lembrança do **Paraíso** e do Inferno ou antes a "memória do Paraíso" e a "memória das regiões infernais", num momento em que a distinção entre Purgatório e Inferno ainda não está completamente traçada. Inovação importante que, depois da *Divina Comédia*, inspirará as numerosas representações do **Inferno**, do Purgatório e do Paraíso, que devem ser vistas na maioria das vezes como "**lugares de memória**", cujas divisórias lembram as virtudes e os vícios. (LE GOFF, 1990, p. 391, grifos nossos).

Por mais que paraíso, purgatório e inferno sejam extensões territoriais da memória, as obras não se limitam a essa temática. Contudo, dividido entre o teocentrismo da Idade Média e o antropocentrismo do renascimento, por vezes, Suassuna possui um tipo hiperbólico de religiosidade, de quando em quando, com muitas características barrocas. Nesse sentido, seus personagens em crise apresentam tensão, conflito e dúvida moral. É característico que haja também o dualismo constante entre corpo e alma, fé e razão, pecado e perdão, bem e mal.

Por conta disso, a temática é, como no *Romance d'A Pedra do Reino*, por vezes, enigmática, complexa, detalhista e exagerada. Nessa obra, as figuras de linguagem mais presentes são antíteses, hipérbatos, paradoxos, metáforas e hipérboles. As mesmas figuras que são utilizadas nos textos religiosos. Logo, é visível que sua dramaticidade é repleta de moral cristã, explícita em um jogo de ideias que transita entre o bucólico e o épico.

Seus conflitos familiares e a busca pelas recordações paternas nas histórias contadas pelos parentes encontraram apoio e justificativa na religião, fazendo com que sua maior obra, *O Romance d'A Pedra do Reino*, fosse um monumento consciente de homenagem à memória do seu pai assassinado. Remetendo-se a essa escrita emotiva, sonhos e memória afetiva em fluxos se unem na busca de expressar racionalmente o que, por vezes, é indizível e, por outras vezes, inexplicável.

Nas distinções entre "sonhos e memórias", "memória no sonho" e "sonho na memória", Benjamin (1994, p. 204) afirma que "se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica. O tédio é o pássaro

de sonho que choca os ovos da experiência”. De maneira que, nessa obra, o messiânico personagem principal, Pedro Dinis Quaderna, como que sonhando acordado, inicia seu relato em *flashback*, trazendo o leitor para dentro de sua experiência, de sua memória viva.

É necessário, certamente, evocar Freud como inspirador, em especial o Freud da **Interpretação dos sonhos**, que afirma que "o comportamento da memória durante o sonho é certamente significativo para toda a teoria da memória". A partir do capítulo II, Freud trata da "memória no sonho" onde, retomando uma expressão de Scholz, crê notar que "nada do que possuímos **intelectualmente** pode ser inteiramente perdido". Mas critica "a ideia de reduzir o fenômeno do sonho ao da rememoração", pois existe uma escolha específica do sonho na memória, uma memória específica do sonho. Esta memória, também aqui, é **escolha**. Porém, Freud não tem a tentação de tratar a memória como uma coisa, como um vaso reservatório. Mas, ligando o sonho à **memória** latente e não à memória **consciente** e insistindo na importância da **infância** na constituição desta memória, contribui, ao mesmo tempo que Bergson, para aprofundar o domínio da memória e para esclarecer, pelo menos ao nível da memória individual, esta censura da memória, tão importante nas manifestações da memória coletiva. (LE GOFF, 1990, p. 406, grifos nossos).

Relaciona-se aos vocábulos destacados que, consoante Harari (2018, p. 98), “inteligência e consciência são coisas muito diferentes. Inteligência é a aptidão para resolver problemas. Consciência é a aptidão para sentir emoções como dor, alegria, amor e raiva”. Portanto, Quaderna, o personagem *alter ego*, protagonista do *Romance d’A Pedra do Reino*, possui essas duas características porque ambas são herdadas do autor, via memória.

Essas são as principais relações da memória com a linguagem na obra. Em metalinguagem e intertextualidade, o autor reaproveita os personagens, voltando à própria escrita em si mesmo, em sua região, religião e família. Assim, ele possui, pelo sonho na memória ligada à infância, mais liberdade e mais possibilidades criativas.

Ao visitar São José do Belmonte, no Sertão do Pernambuco, foi possível reconhecer que a influência mútua entre Quaderna e o autor, assemelha-se muito às inspirações entre Ariano Suassuna e seus amigos mais próximos, pois como visto, dessa forma, ele se eterniza na sua Literatura e nas lembranças dos seus. Nas palavras de Candido (1976):

Os seres são, por sua natureza, misteriosos, inesperados. Daí a psicologia moderna ter ampliado e investigado sistematicamente as noções de subconsciente e inconsciente, que explicariam o que há de insólito nas pessoas que reputamos conhecer, e, no entanto, nos surpreendem, como se uma outra pessoa entrasse nelas, invadindo inesperadamente a sua área de essência e de existência. (CANDIDO, 1976, p. 57).

Escrever também é (sob)reviver, pois, o tempo de escrita nesse romance (doze anos) prova, inclusive, que a memória afetiva nas relações humanas presentes foi um dos marcos principais para que o autor tenha sido tão meticuloso e criterioso nos detalhes e nos personagens principais. Mesmo estando implícita sua melancolia ao homenagear o pai, há registro de outros motivos históricos, disfóricos, há outras lembranças regionais, alegrias e aflições pessoais.

Disse Sêneca (– 65 d.C.) que “o homem que sofre antes de ser necessário, sofre mais que o necessário”, William Shakespeare (1564–1616) faz-lhe respaldo, em referência intertextual ao ratificar que “lamentar uma dor passada no presente é criar outra dor e sofrer novamente” (SHAKESPEARE, 2006, p. 64, tradução nossa). É razoável que nenhuma obra comporta a totalidade das aflições do escritor, entretanto, no Teatro de Ariano Suassuna e na dramaturgia, às vezes, é no riso que se esconde o pranto.

Essa história escrita teve um caráter de homenagem paterna, de memorial e de denúncia contra as injustiças sociais. Outrossim fora uma forma de aliviar, de renunciar à própria angústia, tendo ciência de que “a memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o *passado* para servir o *presente* e o *futuro*. Devemos trabalhar para que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens” (LE GOFF, 1990, p. 477).

É interessante grifar, laconicamente, essa relação de ausência paterna entre Literatura e memória, uma relação por vezes inexistente, porém, ela auxilia a construção de todo um enredo literário e não apenas na Literatura de Ariano Suassuna.

Na Literatura infantojuvenil, por exemplo, nos contos de fadas — de Cinderela, passando por Rapunzel e chegando até em Elsa de *Frozen* — a ausência paterna é marcante para a representação feminina. Em alguns casos, traumatizante (BETTELHEIM, 2012).

Ademais, essa lacuna é similarmente representada em *Batman*, *Superman*, *Spider-man*. Quando os meninos leem tais histórias em quadrinhos ou assistem a

esses filmes adaptados, fica improvável — dependendo do lar, da memória individual — que não haja identificação com os protagonistas, não uma identificação física, mas uma assimilação psicológica, uma empatia justificada pelo drama sofrido pelo herói. Entretanto, isso não é exclusividade desse tipo de gênero literário. A dramática da ausência paterna no herói fantástico e nos contos de fadas também era comum na mitologia grega e, principalmente, nas escrituras sagradas.

Sucintamente, a saudade é a presença da ausência, porém, não se pode sentir saudade(s) daquilo que nunca se viveu. Então, questiona-se: como em Ariano Suassuna a escassez de memória afetiva da figura paterna (assassinado aos seus três anos de idade) permitiu-lhe que a sensibilidade o consolasse por meio da escrita em tom de homenagem póstuma?

Responde-se que isso foi possível porque, nas rodas de conversa, seus parentes (*mnemons*) mais próximos mantinham vivas e presentes as lembranças do patriarca, “aqueles de quem escrevemos os nomes para guardarmos na memória” (LE GOFF, 1990, p. 386).

O *mnemon* é uma pessoa que guarda a **lembrança** do passado em vista de uma decisão de justiça, o *mnemon* é um servidor de um **herói** que o acompanha sem cessar para lhe lembrar uma ordem divina cujo **esquecimento** traria a morte. *Mnemones* são utilizados pelas cidades como magistrados encarregados de conservar na sua **memória** o que é útil em memória religiosa e jurídica. (LE GOFF, 1990, p. 377, grifos nossos).

Além disso, a biblioteca herdada, o amor pela terra, pela Poesia de Cordel, a memória genética e a presença afetiva e constante dos tios e de outros membros da família permitiram que tal paradoxo paterno influenciasse e direcionasse sua escrita. Esses atos são justificados por Le Goff (1990, p. 454) quando afirma que “pode haver memória e inteligência sem amor, mas não pode haver amor sem memória e inteligência”.

Em epítome, refletiu-se como se desenvolve a construção da escrita de texto regional, promovendo a memória na Literatura de Ariano Suassuna. Da mesma maneira que a arte, a digitalização também é guardiã da memória, logo, Suassuna utiliza-se das duas para difundir sua história, sua obra, e conseqüentemente, preservar sua memória.

Entre outros artifícios, como a imagem, Ariano Suassuna insere sua escrita para referenciar e para representar. Representar o regionalismo constante na Literatura de Cordel e referenciar outros escritores clássicos por ele lidos. Inerentemente, sua escrita é baseada principalmente em seu relato biográfico e em sua leitura literária. Nesses termos, também é identificável a ausência paterna presente na memória e, sucessivamente, explícita em suas obras.

Nesse conceito, Le Goff insere o leitor no compêndio de que a memória se estabelece na didática e que ambas são dependentes das imagens (criadas ou contadas). Destarte, depreende-se que a arte permite a perenidade, pois, as imagens trabalhadas nas mais diversas artes regionais foram uma forma de Ariano Suassuna validar seus personagens e também, de manter suas lembranças na atemporalidade.

Como prática, a memória afetiva na escrita concede uma oportunidade efetiva de ressignificar o passado e de esclarecer o presente, como em um álbum de fotografias. Se por um lado as fotos representam a morte da juventude, por outro lado, elas possibilitam a conservação da memória.

Então, Ariano Suassuna considerou seu próprio passado, sua identidade, sua verdade, sua história, suas memórias, suas lembranças, seus traumas e denúncias... e aconteceu que: quem leu a obra passou a conhecê-la e ao seu autor, mas, quem a escreveu caiu por revivê-la, presenciando novamente, via memória, todas as suas cicatrizes e lembranças. Diante dessa situação, recordar nem sempre é viver, às vezes, é sofrer.

Nas próximas linhas, sob a ótica desse simbolismo, será aprofundado e aprofundado um pouco mais sobre alguns *memoráveis* conceitos e aspectos teóricos dessa obra.

CAPÍTULO 2

ESCRITURA — MEMÓRIA LITERÁRIA

Na passagem do oral para o escrito, a fusão de temas, a matéria popular e a produção cultural se conjugam. Nesses termos, como discorrido que a ausência paterna é habitual na Literatura; no Cinema, é usual que a maioria dos filmes também siga a temática da vingança. Visto que a vingança foi um mote tão frequente na tragédia grega, que passou pela Literatura, depois pelo Teatro e, por fim, deleitou-se no Cinema.

Esses dois temas complementares e tão antigos na Literatura popular de origem europeia, outros certamente de origem oriental, chegam a Suassuna por via da cultura oral nordestina.

Apesar do termo mencionado: “memória de cachorro vingativo”, é irrelevante diferir se os preditos temas possuem acepções semânticas de justiça ou de revanche. O que se percebe é que, pela contextualização, Ariano Suassuna os revela como referência espacial, bibliográfica e biográfica. Como exemplifica o soneto *Acahuan e Malhada da Onça* (anexo A), no qual o eu lírico apresenta as consequências da morte do pai — João Suassuna, ex-governador da Paraíba, como aludido, assassinado em 1930 — no seu sentir.

Tais referências são respeitosamente ratificadas quando o autor relata que:

Meu pai, que pra mim sempre foi uma figura mítica, tinha um livro de Leonardo Motta, que dedicou o livro, chamado *Sertão Alegre*, sobre o romanceiro, a umas seis ou sete pessoas, entre as quais meu pai. E no corpo do livro ele diz que meu pai forneceu muitos dos versos. Então, como o livro era um objeto quase sagrado, comecei a respeitar os cantadores, comecei a ver que aqueles cantadores dos quais eu gostava tanto eram pessoas importantes. Isso foi fundamental para mim. (SUASSUNA apud DIMITROV, 2011, p. 20).

Outras emoções humanas, como: ódio, amor, ciúme(s), compaixão, avareza e ambição também são temas frequentes que, além de caracterizar os personagens de Suassuna, embasam o diálogo e qualificam o enredo.

Como leitura e escritura são ações inerentes e simultâneas, as escolhas temáticas do autor se evidenciam e se justificam. Elas se evidenciam porque, em en-

trevista, o escritor assume: era um homem de poucas leituras, mas de muitas releituras. Por diversas vezes relia *O Conde de Monte Cristo*, *Ilíada*, *A Divina Comédia*, *Guerra e Paz*, *Os Sertões* e *A Bíblia Sagrada* (apud GUERRA, 1973). E se justificam pela famigerada metáfora da respiração: “ler é inspirar, escrever é expirar” (ALLYN, 2018).

As releituras desses livros de aventura, com características similares aos seus e carregados de poemas heroicos, afetaram sua escrita epopeica. Tendo em vista que seus heróis eram seus parentes e amigos.

Na escritura, entre outros, seus livros são repletos: de seu mundo interior; de suas experiências; de exemplos de gratidão e justiça; de vocabulário coloquial e espontâneo, acompanhado de gestos regionais e interioranos. Igualmente há presença constante: de modismos e provérbios; do passado biográfico e do cangaço histórico. Concomitantemente, há: muita força de expressividade; de oralidade; de jogo discursivo e, claro, de raciocínio pragmático do sertanejo.

Esses temas de Ariano Suassuna também se conglomeram quando sua história vira memória e mito em um só texto. Texto que se baseia: em cordéis, em sua infância mágica, na ausência paterna, em relatos feitos por seus familiares e por grupos de amigos.

Eu fui para o romance exatamente porque algumas das coisas que eu tinha do meu mundo interior não estavam cabendo em peça de Teatro. Essas experiências, por exemplo, que eu passei na minha infância, as lutas da minha família, tudo isso não era assunto para Teatro. Mas assunto para romance.

[...]

Todo menino tem seus heróis. Meus heróis estão dentro de casa. São a minha família e as pessoas que tomaram parte nos acontecimentos. (SUASSUNA, 2014b, p. 25).

Esses grupos ajudaram Suassuna na preservação e reformulação de suas lembranças. Graças a eles, o tempo em sua memória é retroativo, principalmente por conta do saudosismo, mito e sonho que auxiliaram a sua escrita. Escrita por vezes literária e conotativa e, de quando em quando, literal e histórica. Para o leitor, é mais fácil aceitar a fusão dos dois sentidos do que tentar desvencilhar o que é mito e o que é denotação.

Em partes, essa escrita fusional é escolha do autor. Por outro lado, também é característica própria e inerente da leitura dos folhetos de Cordel, que costumeiramente misturam em seus temas: o fantástico aliado aos enredos de fato histórico.

Percebe-se que, em especial:

No caso do *Auto da Compadecida*, o autor faz questão de explicitar suas fontes de inspiração, anunciando em quais folhetos baseou-se. Suassuna sempre apresenta as fontes populares que aproveita em suas peças. Tudo parece indicar uma “aliança”, com o “popular”, permitindo pensar que só haveria também uma forma de popular. Por outro lado, ele explicita sua filiação à tradição teatral ocidental — Plauto, Molière e Gil Vicente — apenas em entrevistas e artigos. Ou seja, ele explicita suas referências em ambientes distintos e, como na construção da memória de sua família, seleciona os elementos que julga merecerem não ser esquecidos. O Teatro é popular, mas a inspiração é erudita, um armorial ou memorialista. (DIMITROV, 2011, p. 243).

Sobre a categoria da escritura, é sabido que os três grandes gêneros literários definidos na antiga Grécia: Dramático, Lírico e Épico (ou Narrativo), geralmente determinam as veredas que os autores trilham. Contudo, Ariano Suassuna não escrevia para apenas um desses gêneros, ele tratava de expô-los nos títulos das obras e de fusioná-los entre si, e entre outras expressões artísticas.

Por exemplo, no gênero Dramático (Auto, Comédia e Tragédia), que é voltado para a representação, O Auto tinha a função de comicidade ou doutrinar moralmente. Dois objetivos concretizados pelo escritor no *Auto da Compadecida*, pois no texto, ele direciona reflexões através do riso. Dizia ele que “a diferença de popularidade entre o autor cômico e o trágico, é que o povo brasileiro gosta muito de rir” (SUASSUNA apud POLO, 2002, p. 11), e isso é consentâneo em suas aulas e escritas porque ele admitia: “gosto de rir e gosto de fazer rir” (SUASSUNA, 2014c).

Já no gênero Lírico (Poesia, Ode e Sátira), ele insere na Poesia de Cordel características satíricas como o sarcasmo e a ironia. Por fim, no gênero Épico ou Narrativo (Romance, Fábula e Novela), o escritor aglutina os outros dois gêneros no seu *Romance d’A Pedra do Reino*.

Dessa forma, os gêneros e temas do paraibano de Recife também estão qualificados nos conceitos de hipotexto e hipertexto, sobre o prisma dos recursos de intertextualidade e transtextualidade. Noções sobre o Barroco, messianismo, arte, religião cristã, religiosidade, cangaço e cultura popular do Nordeste são o ponto ini-

cial para o entendimento aprofundado de seus enredos. Sobre isso, Vassallo (1993) sintetiza que:

As estruturas formais de gênero literário empregadas por Suassuna são híbridas e decorrem, de um lado, da própria adaptação do modelo — fenômeno explicado em parte pela carnavalização atuante ao Novo Mundo — e, de outro, da própria definição medieval de gênero, que não corresponde à tríade canônica épico-lírico-dramático, difundida com a estética classicizante do Renascimento. O Hibridismo formal resulta, ainda, de certo modo, da fusão de tema sério e tratamento jocoso, mistura característica da ótica anterior ao Renascimento e presente em toda a obra do artista paraibano. (VASSALLO, 1993, p. 164).

Consoante a autora, a tradição religiosa pode ter chegado a Ariano Suassuna por múltiplas vias. Uma é, indubitavelmente, a familiar, por meio de seus tios. Infere-se que algumas tradições são próprias do sertanejo em geral. O sertanejo, inclusive, é exposto aos inúmeros folhetos que apontam milagres e moralidades, ou ainda fontes cultas do Teatro cristão. É perceptível que o dramaturgo conhece bem os textos sacros, e não somente devido a sua formação protestante, como por opção pessoal de releitura, nas suas próprias palavras.

Em sua maioria, o enredo é composto na cultura popular que fora registrada nos folhetos de Cordel, nos valores cristãos e na tradição nordestina. Nesses termos, os elementos mais encontrados que compõem a narrativa também são: a caatinga, a seca, o Sertão, o pecado, a igreja e a morte. Verifica-se, igualmente, que seus temas são universais e biográficos, pois:

[...] O sentimento trágico da vida começa a manifestar-se em Suassuna desde muito cedo. Ariano foi um menino marcado pelo problema da morte, não só pela vivência no sertão — o convívio com as secas, as lutas de família, as incursões dos cangaceiros, os tantos casos de morte por motivos de vingança ou honra, as lutas pela terra —, mas principalmente pela morte violenta e trágica do seu pai. (NEWTON JR., 1999 apud DIMITROV, 2011, p. 34).

Dessa forma, os temas e títulos das peças de Suassuna pertencem à dramaturgia medieval, apresentando constantemente: o heroico, a moralidade e a religiosidade. E, especialmente, a mensagem moral, que é, por vezes, implícita nas marcas dos textos e nas imagens do Nordeste. No enredo de suas obras encontram-se figuras próprias do Sertão, em conformidade com o tempo e espaço de cada uma delas.

Há também, devido a essa moralidade, a presença permanente de audiência, julgamento e castigo para os personagens que desobedecem tanto aos dez mandamentos bíblicos, quanto aqueles que praticam os sete pecados capitais. Dessa forma, sobre tal punição, pela análise de características dos personagens escolhidos — como Pedro Diniz Quaderna e João Grilo, por exemplo —, percebe-se que é apenas através da “carnavalização e da paródia, isto é, mediante a inversão das posições entre a legitimidade e legalidade, que se pode realizar a justiça segundo o ponto de vista do desprotegido” (VASSALLO, 1993, p. 155).

De maneira que, como as necessidades mais básicas dos indivíduos não são atendidas por aqueles que detêm o poder e o dever de realizá-las, os personagens são obrigados a salvar a si mesmos por meio de discursos, de estratégias e de atitudes dos heróis. Visivelmente,

Nas peças, os pobres de Suassuna “negociam” e não apenas sobrevivem. Assim como os escravos, que na análise de João José Reis e Eduardo Silva (1999), deixam de ser vistos apenas como vítimas do sistema escravocrata ou somente como heróis da resistência, os pobres de Suassuna também são capazes de negociar politicamente. (DIMITROV, 2011, p. 181).

Em *Sertão Medieval* (1993), é perceptível que na obra *O Auto da Compadecida* estabeleça uma aproximação de aspectos semelhantes que dialogam com o *Romance d’A Pedra do Reino* (como personagens,³⁴ ambiente, tema, jogo de contrastes: vida/morte, sagrado/profano, sonho/realidade) e funcionam como o ponto de partida para Suassuna promover suas misturas perfeitas — o rico com o pobre, a arte com o cotidiano, a ingenuidade com a malícia, a realidade com a fantasia, a odisseia com a sátira e a Europa com Sertão.

2.1 Conceitos de tradição temática na construção literária

O dualismo é o centro das vontades e das emoções convergentes e antagônicas dos seres humanos (COLOMER, 2007). Na Literatura de Ariano Suassuna são reproduzidos paralelos, polaridades, contrastes, antíteses, oxímoros e lítotes para

³⁴ A maneira como seus personagens são compostos afasta-os da mera convenção (o que impossibilita a rotulagem *clichê*) para que se possa ver neles humanos caracterizados na peculiaridade (anexo H).

tratar dessa dualidade. De quando em quando, a partir de elementos confrontantes — tais como: céu e inferno, bem e mal, santo e diabo, herói e vilão —, o leitor é impulsionado a assumir uma posição. Tal hipertextualidade passa despercebida para quem não conhece a moralidade religiosa ou a produção cronológica e artística do autor. Até porque,

Há na obra, e nos personagens de Ariano Suassuna, essa convivência nem sempre pacífica entre dois impulsos. Um deles é um impulso heroico, de tudo enfrentar e tudo arrastar, vingar ofensas, defender causas perdidas, bater-se de frente com qualquer adversário. O outro é impulso picaresco de negociar, não dar murro em ponta de faca, não jogar lenha na fogueira, botar água na fervura, tentar encontrar uma solução que se meça pelas vantagens conseguidas e não pela glória alcançada. Quaderna vive assim: num movimento pendular em que evita os extremos de idealismo, que conduzem a um sacrifício inútil e os extremos de esperteza que redundam em canalhice. (TAVARES, 2007, p. 69).

Em retorno, sobre o ádito fusional dos gêneros (narrativo, épico e dramático), pode-se, ainda segundo Vassallo (1993), identificar os textos que lhe serviram de matriz e com os quais pratica um diálogo e uma retomada, constatáveis mediante análise comparativa. Já que,

Percebe-se ainda que seu trabalho envolve também uma questão pertinente aos gêneros literários: de um lado a transposição do narrativo ao dramático, de outro a não obediência a nenhum cânone (por essência) puro dentre os que lhe servem de modelo. (VAS-SALLO, 1993, p. 165).

Isso remete ao problema dos arquitextos (que transcende textos e gêneros) em que se baseia, pois Ariano Suassuna aplica os três gêneros. Logo, nessa mistura, uma leitura minuciosa da obra de Suassuna comprova que os temas e estruturas advindos do romanceiro remontam, em muito, a um material europeu, em especial francês e, mesmo por vezes, oriental.

Diante disso, o Movimento Armorial que, segundo Suassuna, agrega a mesma diversidade do Movimento Modernista e suas vanguardas, traz contribuições para uma avaliação crítica e artística.

Comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavahada era “armorial”, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metá-

licos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também, das pedras armoriais dos portões e frontadas do barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome “armorial” servia, ainda, para qualificar os cantares do Romanceiro, os toques de viola e rabeça dos Cantadores, toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa Música barroca do século XVIII. (SUASSUNA, 1974, p. 9).

Ademais, vale destacar a presença da Idade Média nas praças culturais do Nordeste, nas fontes temáticas, nos modelos formais dos gêneros literários, nas matrizes textuais e no próprio tipo de dramaturgia apresentada pelo autor.

É importante ressaltar, ainda, que o Teatro de Suassuna insere no centro o mundo do campo, que, conforme Ronaldo Lins (1979) aponta, não consegue se apropriar da cena no palco, independentemente de sua sólida exposição na obra. A escolha de Ariano Suassuna em construir romances nordestinos e rurais defende a conjuntura regionalista, facilita a produção de suas memórias do Nordeste, favorece e reconfigura seus costumes, seus hábitos e suas tradições familiares.

Com essa identificação, a compreensão é facilitada quando o leitor sabe que é uma opção de Suassuna escrever dentro dos “moldes medievais; portanto, além de épica, a dramaturgia cruza as oposições entre religioso e profano com as de sério e cômico” (VASSALLO, 1993, p. 62).

Nessas mesmas linhas, como anteriormente fora abordado sobre a tradição oral e, baseando-se em Le Goff (1990), conceituou-se inicialmente a respeito do entrelaçamento entre *religiosidade e memória* em Ariano Suassuna. Sobre isso, o autor justifica:

Foi, então, daí que surgiu, naquele ano, “A história do Amor de Fernando e Isaura”. Sou um escritor de poucos livros e de poucos leitores. Vivo extraviado em meu tempo por acreditar em **valores** que a maioria julga ultrapassados. Entre esses, o amor, a honra e a beleza que ilumina os difíceis **caminhos** da **retidão**, da superioridade **moral**, da elevação, da delicadeza, e não da **vulgaridade** dos sentimentos.

[...]

Os conflitos que, por causa da paixão, atormentam, aqui, os personagens, provavelmente não serão nem sequer entendidos pela geração formada por educadores que procuram fechar os olhos até para a realidade monstruosa do crime, contanto que não sejam forçados a admitir a verdade de qualquer **norma moral**. [...] Por outro lado, te-

nho ainda, o infortúnio de escrever movido pela paixão e pela **compaixão**, atitude também deslocada nesse tempo de autores frios, lúcidos e impiedosos. (SUASSUNA, 1994, p. 13, grifos nossos).

Como pontuado, imprime-se na narrativa, a marca do narrador. Já que a religião faz parte de suas memórias, é compreensível que, na sua escrita, ela seja parte integrante de sua temática, concomitante com a história do seu povo, pois “um grande narrador tem sempre suas raízes no povo” (BENJAMIN, 1994, p. 214). Também dizia Benjamin que a matéria-prima do narrador é a experiência. A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores, mas, dentre essas experiências, as melhores são as orais.

Sobre a oralidade observada e apreendida, o principal segredo do sucesso de Ariano Suassuna era que suas histórias foram vividas por ele, ou por seus pares, aos quais ele muito bem observava, ouvia e os tinha como fonte de inspiração.

Chicó, do *Auto da Compadecida* e diversos personagens homônimos do *Romance d’A Pedra do Reino*, realmente existiram e foram sua fonte de inspiração. A esse respeito, Benjamin reporta-se a Paul Valéry quando assevera que “a observação do artista pode atingir uma profundidade quase mística” (BENJAMIN, 1994, p. 220).

Além dessas validades pertinentes, as peças do criador da *Compadecida* podem ser explicitadas pelos aspectos éticos e religiosos de seu Teatro. Já o erotismo não constitui uma tônica em Suassuna, provavelmente por causa da sua temática religiosa e pela rígida moralidade do Sertão. Por isso, ele aparece pouco e de maneira discreta (VASSALLO, 1993).

Apesar de negar a religião na fase de rebeldia adolescente, sob orientação, Ariano Suassuna leu e permaneceu com forte influência de Eça de Queiroz, José Lins do Rego, Guerra Junqueiro, Euclides da Cunha, entre outros. A exemplo disso, o *ABC de Ariano* e o próprio *Romance d’A Pedra do Reino* mostram suas dúvidas religiosas por meio do prisma do seu personagem *curinga* e *alter ego*, Quaderna, que é expulso do seminário da “Parayba” por heresias praticadas.

Em harmonia com *O Sertão Medieval* (1993), no campo e no interior, a religião adquire a função de estimular e robustecer relações coletivas, validando a amizade e o apadrinhamento nas conexões entre vizinhos. Logo, a fé e a devoção rural são utilizadas para fundamentar e reiterar essas conexões sociais.

2.2 As Conchambranças de Quaderna

Figura 3 – Insígnia astrológica de Dom Pedro Dinis Quaderna



Fonte: *Romance d'A Pedra do Reino* (2017, p. 253).

Sabe-se que o personagem é um dos elementos do texto narrativo (narrador, enredo, tempo, espaço e personagem). Por vezes, ele move, denomina e assenhoreia-se da obra, como é o caso dos personagens: Don Juan, Dom Quixote, Dom Casmurro e Dom Pedro Dinis Quaderna.

Nessas linhas, entende-se que a transferência de análise isotópica³⁵ possui aproximação de sentido e significado nas relações de qualidade e quantia, respectivamente evidenciadas pelas cambiáveis figuras semânticas: metonímia e sinédoque. No caso, as permutas da matéria pelo objeto, do sinal pela coisa significada e, principalmente, da parte pelo todo, assemelham-se à substituição do personagem pela obra.

Ante o exposto, quando se debate sobre José Dias, Dona Glória, Escobar, Capitu e, fundamentalmente, quando se comenta a respeito do personagem Bento

³⁵ Isotopia define como a interação de semas (menores unidades de significação) é realizada pelos elementos de significação e não pelas palavras, pelas figuras e não pelos signos. (...) Trata-se de um procedimento discursivo de constituição do sentido com função de assegurar a coesão semântica e a homogeneidade do enunciado (LEITE, 2009).

de Albuquerque Santiago, infere-se que a referência esteja na obra *Dom Casmurro* de Machado de Assis.

Logo, discorrer sobre o personagem Dom Pedro Dinis Quaderna é similar a apresentar encadeamento, coerência semântica e relação lógica com a obra de Suassuna, cômico de que é no texto narrativo que está a origem do personagem antes de sua transposição a outros textos literários e a outras artes imagéticas.

Após esse hiato e de acordo com a proposta do texto, a temática das interações propostas entre Cinema e Literatura pretende investigar de que forma os personagens de Ariano Suassuna podem trazer benefícios didático-pedagógicos na reconstrução do ensino-aprendizagem por meio das imagens.

Para isso, será importante ressaltar a construção dos diálogos dos personagens pelo grau de comparabilidade metaliterária entre textos em transposição do próprio artista

Pelas vantagens obtidas por meio do simbolismo, pelas mensagens atuais e profundas do folclore nordestino e, principalmente, pelas características de importância e de atemporalidade, foi escolhida aqui, como exemplo de “peça-dentro-da-peça” e de objeto de ratificação, a obra inédita *As Conchambranças de Quaderna*.³⁶

O termo em atual desuso “Conchambrança” significa escambo, conchavo, troca, acordo. Porém, o seu uso não era apenas comercial, era substituto de direitos inerentes e adquiridos, como pontua Dimitrov:

No Teatro de Suassuna, o direito como privilégio e o favor como mediação estão muito presentes. No *Auto da Compadecida* um bom exemplo é, aquele do enterro do cachorro: O padre se recusava a benzer o cachorro alegando que benzer bicho não constava das práticas católicas. Porém, quando João Grilo mente dizendo que o cachorro é do Major Antônio Morais, aí o padre resolve benzê-lo. Benze pelo simples fato de o suposto dono ser um grande proprietário, influente na região. Essa situação mostra claramente que a lei, até mesmo a lei de Deus, não é a mesma para todos. Uns podem e a usam, outros não. O direito de benzer o cachorro é um privilégio de quem é poderoso. (DIMITROV, 2011, p. 220).

³⁶ O metateatro se faz presente em *As Conchambranças de Quaderna* e é exercido pelo personagem principal durante todos os atos. Ele se dirige ao público anunciando o que está por vir e fazendo comentários, na sua qualidade, ele inicialmente não se mistura à ação da peça. Logo após as intervenções do epílogo, torna-se personagem multifacetado.

A princípio, como bem observa Tavares (2007), Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna — o protagonista do *Romance d'A Pedra do Reino* e conseqüentemente das *Conchambranças* — é um bom exemplo de personagem *curinga* que se funde com seu criador, a tal ponto que, de vez em quando, as palavras de um são atribuídas ao outro.

Confirma-se, também, porque igualmente ao autor, Quaderna se constrói por frases tanto de cunho erudito, quanto de cunho popular. Da mesma forma, verifica-se que a importância dos seus tios na sua formação acadêmica é tão reconhecida por Ariano Suassuna que eles foram transformados em personagens fundamentais no *Romance d'A Pedra do Reino*, para aconselhar Quaderna. Por isso, por repetidas vezes, Ariano Suassuna era obrigado a justificar, em entrevistas, frases de efeito proferidas por Quaderna, e que o jornalista automaticamente interpretava como uma opinião ou ideia do próprio Suassuna.

Partindo desses indícios biográficos, é preciso analisar quais novas evidências dessa obra possuem interações que justifiquem e que possam transpor a linguagem cinematográfica para a leitura literária. Se há ou não impressões que promovam a possibilidade dessa transmutação e se isso transformará a conotativa obra literária em mais denotativa.

Ratifica-se, ainda, que toda essa pesquisa trata do ensino da Literatura na contemporaneidade, e leva como referencial teórico os estudos de Cândido (1997) e as contribuições do fazer literário de Genette (2009). Bakhtin e Cândido, igualmente, possuem pontos de vistas semelhantes sobre essas rupturas: o *novo*, portanto, não é apenas uma categoria “estética”. Melhor dito, como as artes trabalham em forma de cooperação e não de competição, segundo Jauss, “o *novo* torna-se também categoria ‘histórica’ quando se conduz a análise diacrônica da Literatura de quais são, efetivamente, os momentos históricos que fazem do *novo* em uma obra literária, o novo” (JAUSS, 1994, p. 45).

Assim, como as obras rompem as fronteiras do seu tempo, vivem nos séculos, ou seja, na grande temporalidade “[...] uma obra não pode viver nos séculos futuros se não se nutriu dos séculos passados [...] tudo quanto pertence somente ao presente morre com ele” (BAKHTIN, 1997a, p. 364).

Dessa forma, consoante o próprio Suassuna, em suas aulas de *Iniciação à Estética* (2018a), as artes, em virtude mesmo de seu caráter complexo, todas elas

“apresentam duplicidade de linhagens, predominando, em cada uma, ora o espírito de uma ora o de outra, das Artes consideradas como fundidas na Arte nova” (SUASSUNA, 2018a, p. 275). Ele exemplifica: a ópera seria a fusão do Teatro com a Música, da mesma forma que o balé é a síntese efetuada entre Música, Dança e Teatro (SUASSUNA, 2018a).

Objetivando respaldar a releitura ou adaptação, pretende-se, nessas linhas, esmiuçar sobre o personagem que sobe ao palco na peça recém-publicada: *As Conchambranças de Quaderna*.³⁷ Busca-se também, saber de que forma o personagem e Ariano Suassuna ultrapassam o sentido das artes metaliterárias, fazendo com que elas sejam fusionadas, pois “a narrativa em primeira pessoa indica que toda ação é do ponto de vista do narrador-personagem. Tal visão restrita é o que aumenta seu efeito irônico” (SANTIAGO, 2014, p. 219).

Na ideia principal desse texto, a princípio, apenas a própria escolha pelo nome do personagem representa bem a metaliteratura, a intertextualidade, a função referencial e poética. O próprio autor justifica-se, quando em entrevistas, que João Cabral de Melo Neto, seu amigo e conterrâneo, teve forte influência oral e escrita sobre os seus textos.

O nome Quaderna não entrou para a Literatura brasileira pelas mãos de Ariano Suassuna, mas pelas de João Cabral de Melo Neto, que o usou como título de seu livro de poemas publicado em Lisboa, em 1960, enfeixando poemas escritos no período de 1956-1959. Entre eles, alguns dos mais famosos seus, como: *Estudos para uma Bailadora Andaluza*, *Paisagem pelo Telefone*, *A Palo Seco* e *Poema(s) da Cabra*. Segundo Marly de Oliveira, em sua introdução à *Obra Completa de Cabral*, era intenção do poeta dedicar quatro poemas às *Bailadoras Andaluzas*, as dançarinas de flamenco, comparando-as com os quatro elementos (fogo, água, terra e ar), o que já sugere uma estrutura dividida em quatro. Cabral certamente conhecia a definição poética de “quaderna”:

f POÈTICA En la Literatura castellana, estrofa de quatre versos monorims alexandrins, dividits en dos hemistiquis de sis síl·labes. (TAVARES, 2007, p. 142).

³⁷ Ariano Suassuna leva ao palco Pedro Dinis Quaderna, o mesmo personagem do seu *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* (1971), apesar de ter sido escrita em 1987. *As Conchambranças de Quaderna* é uma peça que foi recentemente publicada em 2018. (SUASSUNA, 2018b, p. 166).

É por isso que, para Suassuna, a cultura popular constitui-se como “tradição viva, peculiar e fecunda, [...] fonte para uma Literatura erudita, fundamentalmente brasileira” (SANTIAGO, 2014, p. 166). Com base nesse pensamento e personagem, as narrativas, a Poesia dos cantadores, os contos, os folhetos de Cordel, os espetáculos populares (tais como os autos guerreiros, os bucólicos) corroboram o repertório das nossas “raízes tradicionais”.

Essas raízes, por conseguinte, representam um “material importante, intacto, que, concomitantemente, nos torna fiéis ao povo singular, distinto, complexo, conflitante, e nos recoloca no criativo caminho ibérico, mouro-negro, asiático e mediterrâneo do qual somos herdeiros” (SANTIAGO, 2014, p. 166). É preciso salientar nessa ideia de popular que:

O popular não deve por nós ser apontado como um conjunto de objetos (peças de artesanato ou danças indígenas), mas sim como uma posição e uma prática. Ele não pode ser fixado num tipo particular de produtos e mensagens, porque o sentido de ambos é constantemente alterado pelos conflitos sociais. Nenhum objeto tem o seu caráter popular garantido para sempre, porque foi produzido pelo povo ou porque este o consome com avidez; o sentido e o valor populares vão sendo conquistados nas relações sociais. É o uso e não a origem, a posição e a capacidade de suscitar práticas ou representações populares, que confere essa identidade. (CANCLINI, 1983, p. 135).

Outrossim, para Suassuna, a tradição popular integra a noção de cultura (para ele palpável, material, que pode ser preservada ou alterada) e de nacionalidade, pois deixa a cultura mais representativa com a identidade nacional e menos influenciada pela cultura externa (defendendo que seria ruim, tal influência).

A ideia de desvio é muito forte em Suassuna. Ele é conhecido e divulgado pela mídia em geral por seu posicionamento em “defesa” da cultura popular. Isso se mostra em sua luta contra as línguas estrangeiras e na valorização da língua portuguesa e na luta contra as guitarras elétricas dos tropicalistas. Nesses exemplos, o argumento de Suassuna é que essas intervenções não correspondem ao “espírito da cultura popular”. Para ele, ao inserir uma guitarra elétrica em um baião, esse novo elemento estaria distorcendo e maculando a lógica própria do baião (DIMITROV, 2011).

Nesse respaldo, Suassuna aponta que:

A arte popular é realizada pelo povo, para atender a sua necessidade de viver, incluindo nessa necessidade, os utensílios da vida cotidiana (Cerâmica, Pintura, Escultura e Arquitetura populares) e as diversões (Música, Poesia, Dança e Teatro populares). A arte popular, aqui é a arte do povo, do 'quarto estado'. É de notar que às vezes essa arte alcança qualidade: isso ocorre principalmente quando o 'quarto estado' não se encontra dissociado do resto do povo, mas praticamente exprime uma unidade nacional. (apud FARIAS, 2006, p. 59).

É possível encontrar a tradição popular pela musicalidade, pela descrição dos personagens, por suas ações e anseios, nos conflitos de bem contra o mal, na religião e, principalmente, na luta de classes pela sobrevivência:

[...] no interior, a religião assume o papel de reavivar e reforçar laços sociais, sancionando o modelo do compadrio nas relações de vizinhança. Portanto, a religião rústica é utilizada para justificar e reafirmar vínculos sociais profanos, já que ela atua como veículo de reorganização social e fator de coesão grupal para restabelecer interações abaladas. E é *sui generis*, na medida em que apresenta caráter de festa, em contraste com o catolicismo dogmático, moral e puritano do litoral. Dentro desse espírito de carnavalização enquadram-se também as danças dramáticas folclóricas, ligadas em geral à liturgia do Natal e ao mês de junho. (VASSALLO, 1993, p. 62).

Sobre esse controle social e de exploração, quando a autora trata de religião (relações na coletividade da instituição religiosa), infere-se pelos apontamentos de que não se trata de religiosidade (crença pessoal em divindades). No trecho, as datas religiosas, as danças, as construções de lendas e a transmissão delas pela via da oralidade, possuem alta qualidade artística literária para o campo literário no Teatro de Ariano Suassuna.

2.2.1 Ponderações sobre a metaliteratura na obra

Consoante Jakobson, a lógica moderna distingue dois níveis de linguagem: a "linguagem de objetos e a metalinguagem" (1988, p. 36-37). Então, se para a construção da peça *O Santo e a Porca* (SUASSUNA, 1989) o autor se baseou em Plauto; para a obra *Romance d'A Pedra do Reino e O Príncipe do Vai-e-volta* o autor teve

inspiração intertextual nas histórias regionais, nos contos populares de outras literaturas e nas batalhas mitológicas.

Tudo isso comprova que a genialidade de Ariano Suassuna era ser um bom observador, um ótimo ouvinte e possuir uma capacidade extraordinária de agregar os elementos da oralidade, transformando-os em textos singulares na escrita. Em reflexão a esse processo, ele afirma: “eu mesmo não tenho imaginação para nada. Eu copio, sou um plagiador cômico” (SUASSUNA, 2007). Até porque, “uma obra deita raízes na observação do passado remoto. As grandes obras da Literatura levam séculos para nascer, e, no momento em que aparecem, colhemos apenas o fruto maduro, oriundo do processo de uma lenta e complexa gestação” (BAKHTIN, 1997a, p. 364).

O olhar sobre a peça *As Conchambranças de Quaderna* visa focar a possível metaliteratura³⁸ alegórica nos personagens de Suassuna: a fusão das tradições culturais e populares subjacentes do autor e as misturas temáticas que o personagem principal evoca (de antropologia, sociologia, santidade, religião, religiosidade e popularidade) em uma análise comparativa de estudo de textos. Esse *mix* é uma das principais características da obra literária de Suassuna. Isso justifica a pertinência de um modelo em relação à época e ao conjunto de aforismos e de alegorias nos trechos do Teatro e do filme anterior (*O Auto da Compadecida*).

O filme provocou fenômenos de identificação e de comicidade, sobretudo por sua possibilidade de revelar a intimidade do personagem protagonista. Ao nos aproximarmos de seus segredos, é mais fácil entrar na esfera da empatia, acabando por nos identificar com ele. A individualidade e a identificação estão em consonância com Espinal quando se afirma que:

A identificação do espectador cinematográfico com o protagonista do filme, é possível graças ao fato de que o Cinema, ao nos submeter a um estado para-hipnótico, atenua a parte exterior da própria individualidade. A para-hipnose, em que o Cinema pode colocar o espectador, torna o público muito mais sugestível e receptivo a toda influência psicológica exterior. A identificação é uma necessidade para o homem; temos necessidade de modelos a seguir, para não nos sentirmos estranhos e assegurar assim a aceitação social. Esta ne-

³⁸ A metaliteratura é o resultado de estender a função metalinguística, de Roman Jakobson, ao texto literário por meio de uma adaptação, que consiste em definir a operação que o texto pode ser realizado para mostrar o procedimento de seu funcionamento interno, observando de passagem, o conceito de uma função metaliterária dentro da literariedade (CAMARERO, 2004, p. 457).

cessidade interior de nos identificarmos com os deuses cinematográficos, também vem motivada para ser uma compensação a tantas frustrações que o homem médio tem na vida. Graças à identificação, pode-se viver o êxito, a superação do tabu e uma série de vivências exóticas que, ordinariamente, nos são negadas na vida real. (ESPINAL, 1976, p. 105).

Diante dessas imagens e desses personagens, não se apresenta opção e nem saída alguma, que não seja a de mergulhar na temática e aprender cognitivamente e emocionalmente com eles. Até porque,

Os personagens de Suassuna, desse modo, positivam o sertão, que foi, muitas vezes, visto como o lugar da falta. Falta de água, comida e meios de subsistência, como também de uma organização social — ou de um Estado moderno — que propiciasse uma vida ordenada às pessoas. O que Ariano desenha em suas peças é justamente o inverso do **sertão da falta**. Os personagens mais carentes, do ponto de vista econômico, são os mais vivos e alegres e, com isso, com suas “negociações”, conseguem até mesmo se sobrepor politicamente aos poderosos da cidade. Aí está um mundo circular e circulado, em que os pobres, mas sobretudo os espertos, reinam e tiram mais valia da carência. (DIMITROV, 2011, p. 209, grifos nossos).

Para o escritor, o ditame pleno da arte é consentir ao seu fruidor um entendimento do mundo, para que ele possa atingir através da observância da obra. Em Ariano Suassuna, o enredo propõe uma nova maneira de observar esse mundo. Ele enfatiza a falta, a escassez dentro da narrativa humana. Logo, para o personagem, a mudança é urgente porque é uma questão de sobrevivência.

Assim como a cultura se inicia no interior, o problema social é local, regional, nacional e mundial. Constatou-se em Vassallo (1993, p. 155) que “os títulos das peças de Ariano Suassuna pertencem realmente à dramaturgia medieval, tendo sempre o épico, a moral e a religiosidade”. Nesse contexto, também é possível identificar que o “sertão da falta” dialoga com esses temas e com outras obras suas.

Além disso, suas obras se inter-relacionam: com a arte, com a vida, com a ciência, com a economia e, principalmente, com a religião e com a ética. É perceptível na passagem do oral para o escrito, a fusão de temas: nos quais a matéria popular e a produção cultural se conjugam.

As peças de Suassuna se baseiam diretamente na produção popular nordestina como um todo e não apenas no Cordel. E os temas e muitos dos aspectos formais, presentes em suas obras, são remanescentes europeus. Por isso, o trabalho

do escritor é focado na intertextualidade, com a Literatura oral ou escrita, popular ou culta.

Na temática de *As Conchambranças de Quaderna*, as categorias socioeconômicas no Teatro de Suassuna estão muito presentes e condicionadas pelo sistema moral: quando o trabalho não vale a pena e somente se obtém riqueza pela sorte ou através das relações pessoais com quem está bem colocado. Típico da hierarquia social do Sertão³⁹. Corriqueiramente, em Ariano Suassuna, e principalmente nessa obra, não há personagem com psicologia aprofundada, seus personagens são estereotipados e classificados em tipos: formais, regionais, sociais e religiosos.

Essa obra foi dividida em três atos — com instituições públicas de igualdade burocrática e de julgamento moral: fórum, cartório e igreja —, aparentemente, pela situação, tais atos não estariam interligados; no entanto, eles apresentam em comum um personagem principal que percorre toda obra (e outras obras) por meio do discurso de acordos, com uma única meta: que todos saiam ganhando, principalmente ele mesmo.

Uma das funções do texto escrito teatral é seu caráter de necessidade, de urgência para que seja verbalizado na peça. Com efeito, o personagem encontrado em várias obras de Ariano Suassuna, remete novamente às definições de metaliteratura⁴⁰ quando se opta, em essência, pela fundamentação de urgência em transpor o texto literário escrito para o oral atuado e, posteriormente, gravado para outras mídias mais didáticas (como o Cinema). Porque,

O homem sempre teve a necessidade de representar. Representar suas tristezas, angústias, alegrias, etc. Seja inicialmente para cultuar deuses e posteriormente uma atividade dramática cultural encenada por muitos povos, o fato é que, a partir de então, o Teatro faz parte da nossa cultura. Desde os tempos de Platão o Teatro vem sendo abordado com a intenção de educar. (ARCOVERDE, 2008, p. 600).

³⁹ Há no texto uma metonímia do Sertão, uma representação do processo cultural e social que o autor vivenciou nele. Por vezes produzindo um afastamento da realidade, mas com referências da realidade.

⁴⁰ Alguns críticos, nomeadamente Genette, ainda inserem nesta categoria os textos pertencentes à crítica literária, considerando-os, em primeiro lugar, como pertencentes à categoria de texto literário, e, em segundo lugar, como um exercício crítico sobre outro texto literário. Se esta segunda acepção não oferece grandes resistências, já a primeira é no mínimo discutível e será desafiada pelos pós-estruturalistas. Assim como a metafilosofia mostra a filosofia da filosofia, de modo paralelo, a metaliteratura reflete sobre a Literatura da Literatura. A metaliteratura é esse exercício da reflexão literária que pode aparecer na própria obra literária e trazer luz a ela. Uma forma de reflexão especialmente presente nos romances (CEIA; GOMES, 2010).

E porque o filme altera o próprio fazer artístico, ele impacta e abrange as outras artes, principalmente a Literatura — muitas vezes ele apreende mais que o esperado, complementando, por meio da visão do diretor, lacunas da obra escrita. Não se trata mais de fragmentar as artes, de separá-las ou disputá-las, o objetivo é aproximá-las, integrá-las em diálogo, em tema e finalidade. Desse modo, Suassuna reporta-se a Maurice Nédoncelle ao complementar com as seguintes observações:

Guardemo-nos dos espíritos sistemáticos. Leonardo da Vinci pretendia que a **Pintura** era superior à **Escultura** porque pode representar tudo e traz em si sua própria iluminação. B. Cellini dava a palma aos escultores porque eles têm maiores obstáculos a vencer. Kant colocava a **Música** no fim da lista porque ela não é conceitual. Hegel tinha-lhe mais consideração porque ela possui interioridade e Schopenhauer colocava-a no primeiro posto porque, segundo ele, ela nega inteiramente a vontade de viver do mundo, que é má. Cada um discute de acordo com seus amores ou sua ideologia. Não seria mais sábio, porém, fazer os artistas se sentarem em mesa-redonda? Cada sentido pode ser um **caminho** para o Absoluto. Por que impor às **Artes** uma ordem de precedência e fixar um limite a seu impulso? (SUASSUNA, 2018a, p. 230, grifos nossos).

Além disso, segundo Louvel (2006), é preciso afinar as características do visível, da referência pictural, que são mais ou menos perceptíveis nessa metalinguagem. Descrições culturais de elementos regionais devem ser possíveis de serem transpostas para outras artes. Esse tipo de descrição pictural rompe o texto — como, por exemplo, em *O Auto da Compadecida*, em que a imagem dos personagens é criada extraindo-se do texto a cada vez que se ouve o título da obra.

Ao detalhar as principais características de diálogos e temas de alguns personagens, é possível evidenciar, pela comparação, a presença ou ausência de metaliteratura que reafirme a justificativa para uma transposição do texto para outro objeto artístico.

Pelo seu elevado grau de importância, e por ser uma das obras mais próximas das outras artes, por esses fins, foram exemplificadas nessas linhas, as interferências dos personagens na obra *As Conchambranças de Quaderna*, com características que justificam (na série de 2007) a transposição imagética do protagonista do *Romance d'A Pedra do Reino*.

2.2.2 Personagens de transposição

A nitidez sobre a (re)criação dos personagens de Ariano Suassuna, principalmente daqueles que possuem a mesma territorialidade, aproxima-se pelos temas e modos de oralidade. Seus personagens trafegam com facilidade através da Pintura, da Xilogravura, do Teatro, da Literatura, do Cinema e da Música.

Do ponto de vista prático, fica claro que o Teatro/Cinema de Suassuna encanta, deslumbra, emociona e também ensina. Explica-se que o impacto do riso — o maior potencial deste recurso, o cômico como gênero — ultrapassa a simples transmissão de informações, alcançando, sobretudo, a possibilidade de ampliar a interlocução do sujeito com o seu mundo, abrindo os canais de comunicação e aumentando as possibilidades de escuta, de questionamentos e de reflexão, sem deixar de incluir a Poesia de Cordel, a Música e a Pintura na sua Literatura.

Na transposição de personagens, Ariano Suassuna escolhe duas artes que contribuem para a passagens dos personagens na vereda literária.

Por exemplo: se ordenarmos as Artes tendo como ponto de partida a pureza formal, não há dúvida de que a Música será colocada em primeiro lugar, pois é a que se entrega mais diretamente à intuição: no caso das Músicas puras, isto é, das Músicas sem palavras e afastadas de qualquer ideia de “significado”, a Música é a mais pura das Artes, seguida logo após pela Pintura abstrata. Mas, se o ponto de vista adotado for o da complexidade de expressão do humano, teremos que colocar em primeiro lugar as Artes literárias, e ainda, dentro destas, deveremos dar preferência, talvez, àquelas que corporificam sínteses de Artes, como o Teatro ou Cinema. E assim por diante. (SUASSUNA, 2018a, p. 230).

Sendo a Música a arte mais pura, seguida da Pintura, e a Literatura a arte mais complexa da expressão humana, Suassuna escolhe Teatro e Cinema para consolidar ambas.

Com essa escolha, inseridos nessas artes sínteses, seus personagens, segundo *Os Sertões Medievais* (1993), caracterizam-se com elementos artísticos sobrenaturais da religião católica, cuja presença se associa à alegoria. Trata-se dos seres celestes ou infernais que povoaram o universo teatral de Suassuna, em consonância com o catolicismo, com a visão de mundo do Sertão — demônios, anjos, santos, Cristo, a Virgem, a alma.

É preciso salientar, que antes de escrever seu *best-seller*, Ariano Suassuna se emancipou, leu e baseou *O Auto da Compadecida*⁴¹ em três folhetos da Literatura de Cordel. Logo, essa composição entre gêneros artísticos é uma mescla entre obras literárias. Porque:

Apesar de todas essas grandezas, porém, Samuel e Clemente continuavam a me desprezar um pouco. Diziam que, apesar das lições que me davam, minha Literatura “era a mais misturada e de mau gosto do mundo”. Não me perdoavam a influência que eu continuava a receber dos folhetos e da convivência com “bêbados, Cantadores e outros valdevinos”. Reclamavam contra os romances-de-safadeza do Visconde de Montalvão. E, mais do que tudo, contra o culto que meu Pai tinha a José de Alencar e que passara a mim: eu, tendo lido, aos quinze anos, os heroísmos e cavalarias de Peri e Arnaldo Louredo, assim como as safadezas de alcova de Lucíola, fiquei fascinado e me tornei, também, devoto do autor de *O Sertanejo*, a quem Clemente e Samuel consideravam “um autor de segunda ordem”. (SUASSUNA, 2017, p. 186).

Tendo em cordéis a sua inspiração necessária para o constructo de *O Auto da Compadecida*, Suassuna similarmente instigou que a elaboração dos diálogos ultrapassaria a ideia original, tornando-se pictural, metaliterária e, fundamentalmente, teatral.

Na sequência, há o trecho do elemento popular nordestino do qual Ariano Suassuna partiu para a escrita do segundo ato do *Auto*. A aproximação é profunda e fundamental (texto completo no anexo B). Essa correferência é usada como aproximação de temas e imagens autônomas, mas, também é possível aproximá-las pelas características de ideias, de tempo e de espaço.

Como ilustração disso, comparando os dois trechos a seguir, o segundo é mais que uma adaptação, é uma nova versão, um modo de ver e de idealizar a realização do texto pelos seus atores, com expectativas de aprofundamento no desfecho.

“O cavalo que defecava dinheiro” (trecho 1)

Disse o pobre à mulher:
— Faça o trabalho direito

⁴¹ *O Auto da Compadecida* foi apresentado em 1956 no I Festival Nacional de Teatro Amador, onde obteve o prêmio de primeiro lugar.

Pegue esta borrachinha
 Amarre em cima do peito
 Para o velho não saber,
 Como o trabalho foi feito!

Quando o velho aparecer
 Na volta daquela estrada,
 Você começa a falar
 Eu grito: — Oh mulher danada!
 Quando ele estiver bem perto,
 Eu lhe dou uma facada.

Porém eu dou-lhe a facada
 Em cima da borrachinha
 E você fica lavada
 Com o sangue da galinha
 Eu grito: — Arre danada!
 Nunca mais comes farinha!

Quando ele ver você morta
 Parte para me prender,
 Então eu digo para ele:
 — Eu dou jeito ela viver,
 O remédio tenho aqui,
 Faço para o senhor ver!
 (ATHAYDE; BARROS, 1877–1959)

“O Auto da Compadecida” (trecho 2)

João Grilo:
 Agora vou dar uma punhalada na barriga de Chicó.
 Chicó:
 Na minha, não.

João Grilo:
 Deixe de moleza, Chicó. Depois eu toco na gaita e você fica vivo de novo! (Murmurando a Chicó) A bexiga, a bexiga! (acena para Chicó, mostrando a barriga e lembrando a bexiga, mas Chicó não entende.)
 Chicó:
 Muito obrigado, mas eu não quero não, João.

João Grilo:
 Mas eu não já disse que toco na gaita?
 Chicó:
 Então, vamos fazer o seguinte: você leva a punhalada e quem toca na gaita sou eu.

João Grilo:
 Homem, sabe do que mais? Vamos deixar de conversa. Tome lá! Morra, desgraçado! (Dá uma punhalada na bexiga. Com a sugestão, Chicó cai no solo, apalpa-se, vê a bexiga e só então entende. Ele fecha os olhos e finge que morreu.)

João Grilo:
Está vendo o sangue?

Severino:

Estou. Vi você dar a facada, disso nunca duvidei. Agora, quero ver é você curar o homem.

João Grilo:

É pra já.

(Começa a tocar a gaita e Chicó começa a se mover no ritmo da Música, primeiro uma mão, depois as duas, os braços, até que se levanta como se estivesse com Dança de São Guido).

(SUASSUNA, 1955)

Como averiguado, as peças do autor resultam de muitas fontes orais e escritas, a sua inter-relação entre o ouvir popular e o escritor acadêmico é requisito para facilitar as interpretações e reflexões do escritor paraibano de Recife. Se para a composição de sua obra-prima ele se baseou em três fontes populares (cordéis), para sua última composição publicada, *As Conchambranças de Quaderna*, ele usa a metaliterariedade de personagens e em si mesmo para o aprofundamento de sua outra obra.

Nos trechos descritos acima, existem marcas estilísticas particularizantes de Ariano Suassuna que descrevem o reflexo imagético presente no homônimo filme que espelha os parágrafos literários no livro:

Na ideologia veiculada pela obra de Suassuna avultam a religiosidade, a moral tradicional e o enfoque crítico-grotesco do sertanejo sobre sua sociedade, consoante a visão dos folhetos de Cordel. Pelo fato de estribar-se em fontes populares, o artista assimila à sua própria ideologia aquela presente em sua matéria-prima, revestindo a cultura letrada e seu ponto de vista cristão do mundo. (VASSALLO, 1993, p. 43).

Juntamente com a trilha sonora, ele cria e recria a representação da receptividade na imagem (narrativa, escrita e oral) produzida pelo leitor. No tema de fundo e na temática explícita, somos espectadores de nós mesmos (sangue e morte), a obra apresenta o ator, que é a representação (ainda, infelizmente) da grande maioria da nação brasileira.

Em retorno ao texto, os três atos das *Conchambranças de Quaderna* se subdividem e expõem como núcleo condutor uma temática: o dinheiro. Há um laço sobre a maneira como o aspecto monetário e os elementos financeiros afetam, influenciam e interferem nas relações interpessoais e na construção de novos olhares so-

bre si e sobre os outros. Como se pode verificar em: “[...] Ato I — Dom Pedro Sebastião:⁴² Nunca! Nunca mais eu deixo o senhor chegar nem perto dum lugar onde haja um cofre com dinheiro público!” (SUASSUNA, 2018b, Ato I, p. 53).

Na análise dos diálogos e na sua construção, objetivando uma comparabilidade, justifica-se que a obra metaliterária aqui contemplada, também é, por vezes, definida de acordo com os pressupostos de Gerárd Genette (1986, 2009) como elementos de transtextualidade. Isto é, aquilo que um texto faz exprimir em si, que o coloca em descrição explícita, implícita ou, às vezes, não admitida com outros textos. Genette estabelece dois tipos de operações: definir a mesma matéria de maneira diferente e expressar outra situação da mesma maneira. Uma imita o comportamento e a outra, a forma, a perspectiva formal e temática (GENETTE, 1986 apud REIS, 2003).

Ele igualmente considera que a transferência de um texto para outro o torna diferente do original. O autor descreve as seguintes situações transtextuais: 1. Intertextualidade (as epígrafes, as alusões, as referências entre outros); 2. Paratextualidade (glossários, prólogos, títulos...); 3. Metatextualidade (críticas e discursos do texto); 4. Hipertextualidade (textos correlatos como hipertexto e hipotexto) e 5. Arquitextualidade (objeto da poética, que transcende o texto e seus gêneros).

O texto literário nos oferece a dupla possibilidade de configurá-lo em nossa análise como entidade de pensamento, de razão (elaboração intelectual) e como entidade de ação (comunicativa, interpretativa). A arte da interpretação, a técnica hermenêutica, envolve o estudo dos logotipos, do discurso, a interpretação do significado, a possível verdade da afirmação que passa para a linguagem, o estilo — como uma capacidade de transmitir significado ou não-significado. (CAMARERO, 2004, p. 461).

Consoante Camarero (2004), o que é evidenciado por esse gesto é a comunicação que vai além das diretrizes literárias. Porque é procurado um leitor colaborador, que não apenas desconstrua o significado do texto, mas que também, construa o mesmo texto em um ato de registro excessivo ou de metaescrita. Uma nova narra-

⁴² Possível alusão ao rei Dom Sebastião, a quem é dedicado *Os Lusíadas*. Devido às circunstâncias misteriosas de sua morte e à decadência político-econômica de Portugal, a partir de 1580, criou-se nesse País um movimento político-sentimental que prega o culto a Dom Sebastião, e que leva o nome de “sebastianismo” (de enorme importância para o bom entendimento da ficção de Suassuna). Muito presente, principalmente, durante a obra *Romance d’A Pedra do Reino*, em homenagem ao pai de Ariano Suassuna (SANTIAGO, 2014, p. 185).

tiva reumanizada, na qual o sujeito e o objeto voltam a ter uma relação construtiva, de diálogo. A metaliteratura é uma resposta de oposição à falta de sentido e poucas relações histórico-linguísticas entre si. Ela é responsável por reconstruir relações entre homem e mundo, leitor e obra. O fato de o escritor ler o que ele mesmo escreve e depois reescrever o que foi por ele lido, é por si, uma reescrita de si mesmo.

Para Minarelli (2005), isso também é uma construção: a língua transmental é criada diretamente pelo artista. Como uma geração imagética, o conceito de cinepalavra comunica mais rapidamente o fragmento de sílabas e fonemas até a sugestão de imagens de um filme. A língua transmental sustenta o ritmo das imagens, coisas que a palavra comum não consegue. A palavra se torna elástica, fusível, dúctil, maleável. É uma metamorfose camaleônica e cambiante do texto. Ainda,

Sobre a escrita e projeção sonora, uma outra relação decisiva a ser procurada no termo *optofonia* cunhado por Hausmann [...] de transformar o texto escrito em esquema de execução, valendo-se dos tipos e dos tamanhos dos caracteres para surgir uma oralização pertinente do dito texto. (MINARELLI, 2005, p. 184).

É medieval e didático, nas próprias escrituras dos monges, a mistura entre imagem (Pintura) e texto (Literatura). O Cordel e a Xilogravura seguem essa mesma ordem lógica. Logo, Suassuna exclama o que é ser esse tipo de poeta:

— Pois, com a permissão de Vossas Excelências, vou dizer alguma coisa sobre Dinis e a nossa Arte! O Mundo é um livro imenso, que Deus desdobra aos olhos do Poeta! Pela criação visível, fala o Divino invisível sua Linguagem **simbólica**. A Poesia, além de ser vocação, é a segunda das sete Artes e é tão sublime quanto suas irmãs gêmeas, a **Música** e a Pintura! Vem da Divindade a sua essência musical. Mas, meus Senhores, ninguém queira tomar como Poesia qualquer estrofe, pois há muitas Poesias sem estrofes e muitíssimas estrofes sem Poesia... Ser Poeta, não é somente escrever estrofes! Ser Poeta é ser um “geníaco”, um “filho assinalado das **Musas**”, um homem capaz de se alçar à umbela de ouro do Sol, de onde Deus fala ao Poeta! Deus fala através das pedras, sim, das pedras que revestem de concreto o traje particular da Ideia! Mas a Divindade só fala ao Poeta que sabe alçar seus **pensamentos**, primando pela grandeza, pela bondade, pela glória do Eterno, pelo respeito, pela moral e pelos bons costumes, na sociedade e na família! Existe o Poeta de loas e folhetos, e existe o Cantador de repente. (SUASSUNA, 2017, p. 249, grifos nossos).

É uma fusão estimulante entre linguagens e expressões artísticas como exemplifica-se: na ópera (mistura de Teatro e Música), no balé (mistura de Teatro, Música e Dança), no musical (mistura de Teatro, Cinema, Música e Dança) ou na própria síntese do Cinema em si, com todas as artes e gêneros literários possíveis nele mesmo.

Esse arranjo e/ou reordenamento, proposto aqui, é para que o conceito Literatura-Cinema seja visto por seus entes envolvidos ao ser aplicado como estratégia facilitadora de contexto didático-pedagógico. Pois o texto de Ariano Suassuna vale-se desse movimento e precisa dele para confirmar-se como um discurso dramático. Sua escrita vai ao encontro do espetáculo, mistura-se entre o velho e o novo. Como a temática de Suassuna é basicamente medieval e barroca, é fundamental que seja fusionado o velho símbolo literário ao novo signo cinematográfico.

Figura 4 – Mural Ariano Suassuna



Fonte: Emer Merari Rodrigues (2021).

Nota: Arte de Parosi (2016), São José do Belmonte-PE (Cidade da Pedra do Reino).

Citando caso similar, em visita à Cidade da Pedra do Reino, percebeu-se que o município possui essas características de aproximação entre as artes e fusionadas no tempo. Como mostra a imagem sobreposta, a transposição da obra literária para outras artes possibilitou que partes da cidade fossem convertidas em ponto turístico. Dessa forma, o velho e o novo se aproximam e a tradição e a modernidade se consolidam: na Literatura, na Pintura, na Escultura sacra (de São José), nos mosaicos

cerâmicos (de Parosi, 2016) e na Arquitetura — do Castelo, das pousadas, das casas próximas à igreja matriz e da Casa de Cultura.

Na imagem constam a “bandeira do gavião”, SUASSUNA, 2017, p. 348. o “cavaleiro diabólico” (p. 223), e o bisavô “Dom João Ferreira-Quaderna” (p. 167), o execrável. A imagem do cavaleiro diabólico que apareceu a Lino Pedra-Verde é a mesma da capa do livro.

Essa transposição artística consubstanciada à regionalização e à autoidentificação histórica do enredo facilitaram mais a compreensão literária entre os moradores daquela cidade em detrimento dos leitores das cidades circunvizinhas. Por exemplo, sabe-se que estas duas obras foram adaptadas, então, por que *O Auto da Compadecida* transmutou com mais facilidade espectadores em leitores, e o *Romance da Pedra do Reino* não? Porque o grau literário de iconização, de alegorias, de figuras de linguagem, de referencial teórico, de biografia e de regionalização, empregados na *Pedra do Reino*, impossibilitou, pela estética da recepção, o movimento popular de compreensão imagética da mensagem.

De modo que é perceptível em Quaderna, um ícone da intertextualidade artística e literária e/ou uma transposição lítero-cinematográfica, porque, por princípio, “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 1974, p. 64). A intertextualidade, dependente da linguagem, mostra-se explícita nas produções literárias que se valem da estratégia da criação de vínculos e alusões. Portanto,

É, com efeito, bastante raro um texto literário ser recuperado e citado tal e qual. O novo contexto procura, em geral, uma apropriação triunfante do texto pressuposto. Ou essa finalidade permanece escondida, e o trabalho intertextual equivale a uma maquilhagem, tanto mais eficaz quanto o texto aproveitado tiver sido mais sabiamente transformado. Ou então, o novo contexto confessa operar uma reescrita crítica, e dá em espetáculo o refazer de um texto. (JENNY, 1979, p. 43-44).

Em retorno à transposição, sobre a construção dos personagens e as aproximações com os leitores, tão absurdamente contemporânea, para si, Quaderna não faz distinção entre natureza pública e privada — ação típica dos reis como ele mes-

mo se declara — e, dessa forma, o Ato I, basicamente, critica e refere-se ao peculato, trata dos acordos para encobrir parceiros corporativos e em conluio, com o objetivo de que sofram o mínimo de penalidades legais possíveis:

Quaderna: Pois bem! Esse homem era correligionário nosso, nosso amigo, nosso protegido! Ele deve tudo a meu Padrinho, que foi quem arranjou para ele o lugar de Coletor, de administrador da Mesa de Rendas. Meu Padrinho gostava tanto dele que ainda ia conseguir sua nomeação para o Cartório que está vago! Pois bem: com todas essas obrigações e favores que nos devia, esse homem aqui, Seu Evilásio Caldas, tirou dinheiro da Mesa de Rendas, colocando meu Padrinho numa situação muito ruim diante desse Governo que terá maior alegria em nos desmoralizar! A comissão de inquérito está aí, esperando: vai investigar os atos desonestos desse homem! E agora passo a me dirigir ao senhor, Seu Evilásio Caldas! O senhor, levemente, tirou mil contos do dinheiro do Estado! É verdade que pretendia pagar, mas não fez isso a tempo e agora a Comissão vai terminar apurando tudo! Assim, o senhor deve reconhecer aqui, oficialmente, diante do Tabelião, que, se meu Padrinho não tomar uma providência enérgica, hoje mesmo o senhor vai ser suspenso de suas funções, demitido e preso! O senhor reconhece isso?

[...]

Bem, por outro lado, demitido e preso é o que o meu padrinho não pode admitir que o senhor seja! Primeiro, porque se o senhor for preso e demitido, sua família vai ficar, toda, nas costas dele, e meu Padrinho não matou pagão nenhum pra ser condenado desse jeito! Depois, o fato é que o governo quer atingir é a meu Padrinho, através do senhor! E isso nós não vamos consentir de maneira nenhuma, não é, meu Padrinho? (SUASSUNA, 2018b, Ato I, p. 39-40).

[...]

Dom Pedro Sebastião: Aqui, na *minha* terra, só existiriam as irregularidades que eu permitisse e descobrisse, e não as que seu Governo de bosta resolva inventar, estão ouvindo? Na Mesa de Rendas não existe irregularidade nenhuma que eu não resolva, e não vai se realizar investigação nenhuma, lá! Joaquim Brejeiro, bote bala na agulha do rifle! (SUASSUNA, 2018b, Ato I, p. 49).

Usando o exemplo citado, encontra-se a forma com que o escritor consegue, em outra peça, transpor o personagem principal de uma outra obra, com performance e características mais diferenciadas e, dessa vez, mais teatral e cômica do que nos seus outros romances.

Aqui, o leitor resgata costumes, valores e linguagens que norteavam a sociedade daquela época. A partir disso, poderá comparar, refletir, concluir e mudar comportamentos. Além de vivenciar sensações diversas provocadas pelo contato com as artes literárias e cênicas a partir de sua subjetividade. Dessa forma, o texto que po-

deria ser um capítulo do *Romance da Pedra do Reino* poderia também ser interpretado como um *insight*, como um aprofundamento vivencial do personagem. Contudo, Pedro Dinis Quaderna não é apenas um desmembramento da obra anterior, agora, ele é/está em outro destaque, com novas funções e diálogos.

Em contato com a obra (Teatro e possivelmente filme futuro), um dos resultados da projeção do sujeito é a sua possibilidade de identificação,⁴³ na maioria das vezes, com o protagonista ou com a causa que ele representa. Sem dúvida, a identificação é um dos elementos psicológicos que se apresenta de forma qualitativa quando alguém se vê convocado pelo enredo.

Logo, a sua aparente simplicidade esconde um violento compromisso com a autoidentificação e com a própria cultura popular, que têm alimentado as obras mais fortes do nosso tempo, conforme assinala o próprio Ariano Suassuna, Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto. O enredo, aqui, trata de uma verdade que articula no ponto em que o regional se encontra com o universal (SANTIAGO, 2014). Por meio dessa identificação, o sujeito vive o drama do personagem, vislumbra a superação dos seus próprios problemas e se embriaga com o êxito e a prosperidade alheios.

Agora, nessa nova publicação, segundo as notas biobibliográficas de Carlos Newton Júnior (SUASSUNA, 2018b), Pedro Dinis Quaderna é o *quengo*, o sertanejo que se vale da astúcia para sobreviver, alcançar alguma notoriedade e adquirir certas vantagens no seu mundo de senhores de terras, de afilhados, de boiadeiros, de ciganos, de “Catarinas” e de moças donzelas doidas para casar:

Quaderna: Quero mais do que uma carta branca comum: o que eu quero é que o senhor confirme tudo que eu mandar e exija segredo de todo mundo! Segredo absoluto, sob pena de morte! Posso contar com o senhor? (SUASSUNA, 2018b, Ato I, p. 35).

[...]

Eu sempre quis ser, além de Rei, Profeta; mas isto sem renunciar ao queijo de cabra, à carne de sol, ao vinho e às mulheres. Notei, então, que o Cristianismo nos leva ao Céu, mas tem esse mau costume de nos proibir tudo o que é bom. (SUASSUNA, 2018b, Ato I, p. 59).

⁴³ Não se pode deixar de lembrar que Teatro/Cinema e sua repercussão têm a ver com o desejo, com o imaginário e com o simbólico: ele apresenta jogos de identificação, fazendo com que a linguagem ultrapasse a esfera dos significados relativos — o isto e o aquilo — para nomear o indizível, ou seja, pela imagem, não temos explicação das coisas, mas a sua recriação, a sua revivência transmutante do real.

A apesar de a obra possuir um total de vinte atores caricatos, é impossível também não focar e associar as características do personagem Pedro Dinis Quaderna (o personagem mais complexo) ao inesquecível João Grilo (o personagem mais famoso). Isso ocorre porque Quaderna é a sua incorporação, porém culta, burocrática e com conhecimento sobre os grupos sociais e sobre as elites que os dominam por meio dos discursos, dos acordos feitos por trás dos bastidores. Por esse subterfúgio, o autor confere a ambos a capacidade inerente de salvar a si e amigos mais próximos, ambos não pensam no bem comum, sempre agindo em causas particulares.

Nessas linhas, como os traços cordelísticos de inspiração em *O Auto da Compadecida* (1955) — *O Enterro do Cachorro*, *História do Cavalo que Defecava Dinheiro* e *O Castigo da Soberba* — são oriundos de outros autores lidos, a ligação com a cultura popular é enfatizada pelo escritor tanto na indicação quanto na forma de construção de leveza no enredo. Até porque,

O Auto da Compadecida foi escrito com base em romances e histórias populares do Nordeste. Sua encenação deve, portanto, seguir a maior linha de simplicidade, dentro do espírito em que foi concebido e realizado.

[...]

Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, a praga de sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solércia. Ele não tinha o direito de tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo, baseado no espírito popular de sua gente, porque acredita que esse povo que sofre, é um povo salvo e tem direito a certas intimidades. (SUASSUNA, 2005b, p. 21-24).

Da mesma forma, com a mesma técnica, Quaderna é o mesmo personagem-narrador do *Romance d'A Pedra do Reino* (1971). Ainda assim, o personagem desperta no leitor/espectador outra e diferente simpatia, ligada à sua personalidade e aproximada ao risível.

Na apresentação inicial entre os atos, o messiânico personagem principal, Pedro Dinis Quaderna, ratifica características da intertextualidade contínua, pois convida brevemente o leitor a buscar referências adjetivadas dele mesmo, no *Romance d'A Pedra do Reino*, ao se adjetivar como: Imperador e Rei, Decifrador-armorial, Gênio da Raça, Monarca da Cultura Brasileira, Imperador do Reino do Se-

te-Estrelo do Escorpião e candidato a Gênio Máximo da Humanidade (SUASSUNA, 2018b, p. 21).

O narrador-personagem Quaderna é o alter ego⁴⁴ mito-poético do autor — o próprio espaço da trama é o local de naturalidade do autor —, considerando também as perspectivas do cômico, principalmente nos comandos entre as falas e entre os discursos. Tal personagem revela-se na biografia e muda de fases da mesma forma que o autor, como bem explica Pondé:

A psicanálise, uma teoria baseada na compreensão dos fenômenos humanos formulada por Sigmund Freud (1856-1939), com muita frequência recorreu às produções culturais como material investigativo. Freud, por exemplo, já havia estabelecido esse tipo de exercício analítico sobre o psiquismo, valendo-se da produção artística de Leonardo Da Vinci e de outros renomados artistas da história ocidental. Essa intenção, de entender o homem por meio de suas produções culturais, revelou-se tão profícua que, ao longo do tempo, ampliou a compreensão da condição emocional dos pacientes, a partir de tudo aquilo que o homem produz e compartilha com o mundo externo — seja um livro, seja um filme, um desenho, uma Pintura ou uma Música —, deixando transparecer o seu interior. Qualquer tipo de arte carrega em si a marca do subjetivo e é, portanto, fonte de informação sobre o que se passa no âmago do autor. (PONDÉ, 2015, p. 73).

Aqui, na claridade da (des)ordem que se projeta, as relações que se refletem são, também, o recorte nos jogos de luz, nas vozes, nos temas metaliterários em comum, e no tempo teatral em tempos literários difusos e metafóricos. Essa projeção é uma das razões pelas quais o autor mostra preocupar-se com orientações simples e detalhadas, para que se diminua o distanciamento entre mensagem e receptor. É o que se vê em relação aos comandos minuciosos, tendo em vista que a apresentação é uma das funções da peça escrita, e é uma demonstração de pensamentos do autor:

[...] Primeiro Ato: O cenário, feito de sete panos pintados — um, maior, ao fundo e seis menores, três à direita e três à esquerda — sugere uma sala com seis saídas. Os móveis, objetos e pertences vão va-

⁴⁴ A identidade de estilo oral entre os dois é um dos pontos de semelhança óbvios. Quem leu o livro e assistiu a uma aula-espetáculo percebe que o tom de voz de Quaderna é o mesmo de Ariano Suassuna. O estilo, o vocabulário, a sintaxe barrocas, as guinadas bruscas no meio de uma argumentação para explicar exhaustivamente um detalhe, a mistura de interjeições populares, o vocabulário erudito, e acima de tudo, a exaltação, o entusiasmo, a oralidade que confere ao personagem o tom permanente de quem prega para uma congregação de leigos. O romance também serve para lembrar ao leitor o som da Voz que pensou aquilo (TAVARES, 2007, p. 141).

riando de acordo com a ação, mas devem, também, guardar unidade com o resto. No plano de fundo, desenhado um leiteiro [...] (SUASSUNA, 2018b, p. 19).

Nos protagonistas de Suassuna há a presença constante de auto-herói⁴⁵ dos que procuram necessariamente salvar a si mesmos e, primordialmente, modificar sua triste realidade. Eles possuem domínio da linguagem persuasiva e um grande uso das figuras de linguagem, como a ironia. É perceptível também a presença frequente de lílotes, eufemismos e metáforas nesses personagens. Seus personagens coadjuvantes geralmente são mais agressivos, tentam resolver os conflitos através da ameaça, da violência e, finalmente, da morte. Objetivando lavar a honra com sangue.

Quaderna é personagem atento aos discursos, às vantagens alheias, e que consegue associar os seus desejos às realizações dos outros, construindo um emaranhado de descrições e argumentos que, de tão bem embasados na área da objetividade possibilitam conseguir tudo o que ele almeja, não por meio de esforço físico, mas pela força do discurso persuasivo e dissuasivo. Pois,

Suassuna simpatiza com as artimanhas de todos os seus personagens pobres; vê, como uma arma, a capacidade que o pobre tem de utilizar a lógica personalista a favor de seus objetivos. Nesse sentido, pode-se considerar uma “saga nordestina às avessas”, em que os obstáculos não causam sofrimento ao pobre. O esperto enfrenta os desafios com alegria e desenvoltura. Ele, assumindo o centro da peça, agencia as forças para ditar as regras do jogo. Todos os personagens giram em torno de João Grilo, Caroba, Cancão e Benedito. Nas peças, são eles que criam os seus destinos, e não o ambiente inóspito ou a baixa colocação na estrutura social. O mesmo serve para Quaderna. (DIMITROV, 2011, p. 229).

As relações e situações conflituosas da obra, igualmente provam que, sem a astúcia de Quaderna, elas seriam irremediáveis e sem conciliação. Essa constância de conflitos e o clímax recriado na história são repletos de características intertextuais e metaliterárias de Ariano Suassuna.

⁴⁵ As referências de heróis para Ariano Suassuna eram duas: o herói de Romance de cavalaria (nobre, de princípios, valente que prefere a morte à desonra; o herói Picaresco Ibérico adaptável, pois, mais valiosa que a honra é a sobrevivência, mais importante que a palavra é não passar fome). Enquanto Cervantes colocou em Dom Quixote e Sancho Pança respectivamente essas referências, Ariano Suassuna, no *Romance d'A Pedra do Reino*, funde os dois personagens num só: Quaderna é megalomaniaco, espertalhão, ambicioso, cínico, guerreiro e medroso (TAVARES, 2007, p. 70).

O segundo Ato possui características salientes em várias obras suas (a respeito das *conchambranças* capitalistas oferecidas pelo matrimônio), como visto, os fatores econômicos e as relações para obtenção de dinheiro são ocorrentes na temática metaliterária de Ariano Suassuna. Em função disso, a mulher é, por vezes, objetificada, e o casamento acaba se tornando o principal meio de conchavo na narrativa. As formas de obtenção do dinheiro e ascensão social são diversas, e mais dependentes de acordos e astúcias do que de talento em si.

A esse respeito, o narrador-personagem faz articulações entre palavras, como uma voz interior que vem de fora, por meio de observações gerais do autor fundamentadas em suas obras anteriores.

Quaderna: Nobres Senhores e belas Damas que me ouvem! O grande problema do Espetáculo do Mundo é que o Autor que o criou é um só, mas o Encenador que o dirige são dois! E vivem brigados, cada um querendo levar a Peça para o seu lado! Os caminhos dos dois são opostos: um é a Vida, o outro, a Morte! Eu sempre fui atraído pelo Circo, com Palhaços, Cantadores, Guerreiros, Malabaristas, Mágicos, Trapezistas e, sobretudo, Pastoras do Cordão Azul e do Encarnado ou Bailarinas de coxas à mostra. Até que, um dia, consegui me tornar Dono de Circo. Nele, meu papel varia conforme a necessidade: Velho de pastoril, Rei, Capitão de Cavalo-Marinho, Menestrel, Profeta, Guerreiro.

[...]

Mas, em qualquer caso, nunca abro mão de ser Professor carinhoso, o Conselheiro secreto das Pastoras e Bailarinas. Costumo iniciá-las em todas as suas *partes* — isto é, nas partes ou papéis que elas vão desempenhar no Espetáculo. Logo descobri, porém, que nos ciclos e Teatro do mundo a gente ganha muito pouco. Se eu quisesse ganhar um pouco mais de pecúnia e dinheiro, teria que me tornar alguma coisa como Professor, Juiz ou Escrivão — Fidalgos que usam Saia preta enfeitada de amarelo, púrpura e vermelho, como acontecem também com Bispos, Cardeais e Juizes. Juiz eu não podia ser, por não ser Bacharel. (SUASSUNA, 2018b, Ato I, p. 57).

Dom Pedro Dinis Quaderna, ambicioso e mulherengo, costura os conchavos tirando proveito de cada um — sempre com pequenas alusões ao *Romance d’A Pedra do Reino*. Ele faz jogo de palavras, usa argumentos (e principalmente o orgulho) de outros no seu discurso, provando em polifonia e provérbios que “o combinado não sai caro.”

Esse Ato II, em particular, é fundamentado em *link*, em elo de onde vêm e para aonde se deslocam o enredo e o desfecho. Logo que as imagens partem sem palavras, essas descrições adjetivadas são necessárias também no Cinema de Su-

assuna, e é isso que gera uma compreensão da criação metaliterária espelhada de suas linhas escritas.

Exemplifica-se, a seguir, como as obras de Ariano Suassuna possuem a presença marcante das características do Teatro épico cristão. Características essas de cunho atemporal. Como no primeiro ato, na obra inteira, a questão da moralidade é explicitada se contrapondo à religiosidade.

[...] Quaderna: Confessor-de-mulheres, o papel que sempre considerei o mais fascinante da vida! Já pensaram que maravilha, confessar Damas e damiselas, ouvir seus belos e tentadores pecados e, carinhosamente, aconselhá-las por esse caminho? Com esse objetivo, entrei para o Seminário da Paraíba. Mas não soube guardar a virtude cristã da paciência: ainda como seminarista, comecei a confessar logo as moças. Um dia, estava conversando com uma linda e ardorosa companheira de dúvidas religiosas que me pedira alguns esclarecimentos sobre a nossa Santa Fé. Fui surpreendido *com a mão na massa* e expulso vergonhosamente do Seminário. Voltei para o Sertão. Um dia, tive uma ideia genial: a de instalar um Consultório Sentimental e Astrológico. Isso me devolveia o maravilhoso direito que têm os padres de confessar as Damas. E com uma vantagem: a confissão feita pelos padres é gratuita. A minha é paga, sem que isso diminua em nada o direito que, como os padres, eu tenho, de consolar, aconselhar e iniciar as mocinhas em certos segredos, mistérios e rituais religiosos da vida. Podia, além disso, fazer dos meus carinhosos conselhos o passo inicial para me tornar Massagista-de-Senhoras, um posto sem o qual, a confissão perde quase a metade do seu encanto. (SUASSUNA, 2018b, Ato II, p. 58).

No último Ato fica o questionamento e uma dúvida machadiana: Quaderna leu o documento secreto da aposta? Pelo efeito de composição, pela aproximação entre personagens, o adultério é outra projeção subtemática recorrente em várias obras de Suassuna — mesmo que o personagem traído seja uma vítima, por depósito de confiança —, e traz consigo, além da junção de cômico e trágico, a religiosidade embutida, a religiosidade é primordial nas obras de Suassuna e essencial nessa. Na exemplificação, “o advogado ateu gradativamente repete seu discurso para sua cliente traída, com a certeza de que ela aceitaria os argumentos de acordo com a lógica, caso ele suplicasse por meio da repetição constante” (SUASSUNA, 2018b, p. 120-122).

O Ato III é uma continuação temática do Ato II, e relata novamente as relações intrínsecas entre a obtenção de posses e a fé. Por isso, inclusive, o (assumidamente socialista) autor é tematicamente metaliterário. Em *O Santo e a Porca*, O

Auto da Compadecida, na *Pedras do Reino* e agora, nas *Conchambranças de Quaderna*, há críticas e referências sobre o mau uso da fé e da religião, como meio de se conseguir riqueza, de ter acúmulo de bens.

Com características marcantes de eloquência, de argumentação, Quaderna demonstra o fluxo de ideias para conseguir resolver conflitos. O dom da palavra, do raciocínio rápido e prático do sertanejo lhe permitem respostas imediatas. Isso é algo justificado pelo autor por conta da territorialidade em que se encontra o personagem principal, como fora em João Grilo.

[...] Juiz: Muito bem, todos lucraram! Adélia ganhou seu porco; Dona Júlia, seu marido; Carmelita, sua verba; Ivo ganhou sua fé; Frei Roque ganhou uma alma para a Igreja; Quaderna e Pedro Cego, dinheiro; Manuel, ganhou a mulher; e eu, que ganhei o direito de destrancar o trancado, de tomar minhas lavagens, o purgante retrospectivo, o indispensável clister! (SUASSUNA, 2018b, Ato III, p. 161).

Na visibilidade dos objetos narrados e na presença dos personagens atuados, a obra é toda composta de ressonâncias, aliterações, metáforas, eufemismos, comparações, lílotes e neologismos. Com o intuito de se aproximar do público não apenas pelo cuidado na linguagem, mas também pela atemporalidade do seu próprio discurso, como se vê em: “Manuel: Então, é o jeito! Carmelita, adeus! Adeus mulher extraordinária! Que lei mais dura, meu Deus! Dar adeus a tudo isso que você guarda aí, a esses dois cabritos, a essa mata, esses frutos, essa romã rachada [...]” (SUASSUNA, 2018b, Ato III, p. 156).

As descrições que transpõem e que ressaltam a imagem situacional de Quaderna, mostram, nesse Ato final, que há um metapersonagem em metalinguagem, pois o personagem finge ser um terceiro, e se mostra na sua atuação final, gesticulando um papel demoníaco. Assim,

Tanto o leitor quanto Quaderna descobrem ao mesmo tempo, e só no final, que o verdadeiro herói não é o tabelião (narrador), mas o cigano (personagem secundário). A figura do cigano persegue toda a narrativa em surdina, como assombração, e apenas na página final é que descobrimos que a frase “tudo eu planejava, tudo ajeitara...” deveria é ter sido dita pelo esperto cigano, pois o conto nada mais é que a consumação do seu plano diabólico. A narrativa adquire as características psicológicas do narrador: é um enigma, é uma charada, contada por aquele que gosta de enigmas e charadas. A função de Quaderna torna-se de mero mensageiro, situação aliás que é a sua

durante o transcorrer da ação, pois é ele que vive num corre-corre louco, indo de casa em casa. Mas todos seus gestos, todas medidas que toma, estavam inapelavelmente prescritos pelo documento secreto, depositado com ele mesmo, que descrevia a aposta. (SANTIAGO, 2014, p. 219).

A respeito da transtextualidade, é improvável não ler o desfecho da peça e não se remeter ao poema *Quadrilha*, de Carlos Drummond de Andrade, por aproximação. Esse é o objetivo. Como diria Cândido (1997), não há mais indissociabilidade artística (em Ariano Suassuna), nessas relações, é provado que a intuição é o grande componente do campo literário. A reflexão é válida, essa obra é um acréscimo. Ela é menos densa, menos complexa que outras, é uma contribuição metaliterária de grande importância porque possui um aporte da cultura regional na ficção em primeiro plano.

É perceptível, nas peças de Suassuna, um desfecho moralizante apresentado de forma intencional, o que reitera as características individuais de formação religiosa do autor. O escritor paraibano se baseia nos comandos entre as falas que são culturalmente ordenadas em função da aproximação dos temas e do espaço no Sertão em Campina Grande. A riqueza ocorre pela temática em comum: os acordos, os conchavos, os combinados entre o personagem-narrador e as relações com o governo e seus representantes.

Por conta da formação jurídica de Ariano Suassuna, é comum (em várias obras suas) o narrador-personagem apresentar vocabulário do Direito e noções de latim. E o que a princípio aparenta se tratar de peculato, logo se transforma em processo jurídico, em discurso sobre os problemas morais e de julgamento. Como no trecho: “[...] Quaderna: Meu padrinho, não podemos consentir que Seu Evilásio Caldas seja demitido, desmoralizado e preso, de jeito nenhum! Esse pessoal do Governo quer atingir é o senhor, por meio dele!” (SUASSUNA, 2018b, Ato I, p. 32).

Outras presenças relevantes, nessa obra, são as marcas de territorialidade e das falas que possuem elementos típicos do machismo da época. Além do preconceito e da ofensa, há críticas sobre as características de uma sociedade patriarcal. A composição do discurso em metáforas, metonímias e ironia são os elementos escolhidos para que os personagens modifiquem o final trágico do enredo disfórico para torná-lo, em essência, em um regionalismo/nacionalismo eufórico.

Grande defensor do povo brasileiro e da cultura popular, Ariano Suassuna, ainda em tempo, tece a seguinte metacrítica literária:

Ora, um dos argumentos que os “irônicos estrangeiros” mais invocam para isso é dizer que nós, brasileiros, somos incapazes de forjar uma verdadeira trança, uma intrincada teia, um insolúvel enredo de “romance de crime e sangue”. Dizem eles que não é necessário nenhum adulto dotado de argúcia especial: qualquer adolescente estrangeiro é capaz de decifrar os enigmas brasileiros, os quais tecidos por um povo superficial, à luz de um sol por demais luminoso, são poucos sombrios, pouco maldosos e subterrâneos, transparentes ao primeiro exame, facilísimos de desenredar. (SUASSUNA, 2017, p. 63).

Portanto, justificada (pela tradução e pelo estudo internacional de seus textos) de que esses rótulos cítricos não corresponderem com a realidade, a escritura mostra que o regionalismo temático em Ariano Suassuna é nacional, intencionalmente nacional. Desse modo, pode-se apreciar a amplitude de sentidos e temas da sua obra — que são fundamentais à vida —, tais como: religiosidade, matrimônio, sobrevivência e convivência social. Porque, em linhas gerais, toda obra artística trata-se de relacionamento. Relacionamento com o outro, consigo mesmo ou com o mundo e suas coisas. Principalmente no Cinema e na Literatura.

Nessa construção interativa de uma narrativa voltada para o Teatro, para o Cinema, para a Pintura, para a Música e para a Dança, as artes caminham para a intencionalidade, para a imersão e principalmente para a percepção. A partir disso, passamos a nos comportar das mais diferentes formas. Isso pode decorrer da riqueza proveniente das imagens fílmicas ou das palavras do texto literário.

Não se trata de modernizar o texto ou abreviar a linguagem da obra. Essas veredas, essas adaptações, com suas abordagens feitas e com a pluralidade de temas, potencializam sentimentos, reflexões, pensamentos e novas visões sobre os temas centrais dos filmes e/ou livros e, dessa maneira, criam a possibilidade para que os adaptadores emitam suas visões, posições, sentimentos e sensações sobre as temáticas das narrativas.

É um caminho aprofundar-se também por meio da ótica psicológica (dos personagens e do autor), sociológicas, culturais e literárias. A despeito dessas aproximações, dessas adaptações como representações coletivas, vale lembrar a definição estabelecida por Durkheim (1984, p. 216):

Representações coletivas são produto de uma imensa cooperação que se estende não apenas no espaço, mas no tempo. Para fazê-las, uma multidão de espíritos diversos associaram, misturaram, combinaram suas ideias e sentimentos; longas séries de gerações acumularam aqui sua experiência e saber.

Esses diálogos no âmbito da Literatura e da cultura transcendem fronteiras geográficas, coletivas, linguísticas e temporais. Dessa forma, a proposta feita pelas adaptações não trata de desprestigiar nossas tradições, nossa cultura, nem nossa formação étnica e linguística. Ele trata de compreender melhor suas particularidades e diferenças. Isso é um meio de ruptura e de aprendizado. Nesse sentido, consoante Bakhtin, a finalidade de um discurso é que cada enunciado seja um elo da cadeia complexa de outros enunciados.

O diálogo, por sua clareza e simplicidade, é a forma clássica da comunicação verbal. Cada réplica, por mais breve e fragmentária que seja, possui um acabamento específico que expressa a posição do locutor, sendo possível responder, tomar, com relação à sua réplica, uma posição responsiva. (BAKHTIN, 2003, p. 294).

A análise entre Literatura e Cinema — sempre tomando *O Auto da Compadecida* como exemplo prático de receptibilidade, tanto pela importância literária dessa obra quanto pela ampla divulgação midiática dela — é um caminho possível ao utilizar a obra e traçar analogias entre Literatura e Cinema para promover, nos leitores, a possibilidade da realização do diálogo em *As Conchambranças de Quaderna*.

Há tempos que o Cinema e a Literatura ensaiam relações de fascínio mútuo, além de possuírem características textuais semelhantes. Frequentemente, o Cinema se constrói sobre a Literatura, adaptando vários gêneros literários provindos, sobretudo, das formas naturais da Literatura narrativa e dramática.

Como exemplo dessa intertextualidade de transposição litero-cinematográfica, no centenário de nascimento de sua mãe, Suassuna publicou no jornal *Folha de São Paulo*, de 19/01/1997, uma adaptação, tanto de Shakespeare como de João Batista de Ataíde, na forma de folheto de Cordel e com a narração finalizada por Quaderna:

Quaderna:
Quem ouviu este Romance
e sabe o que se escreveu,
sabe a Condessa Montéquio
em que condições morreu.

Também conhece a fraqueza
que seu filho cometeu.

Romeu, que era valente
– diz a sua biografia –,
soube, dita por seu Pai,
a dor que este sofria.
Romeu jurou de vingá-lo,
no mesmo ou no outro dia.

Mas logo deixa a promessa
no fundo de uma gaveta.
Bastou ver, num belo seio,
um cacho de violetas.
Mesmo inimiga do Pai,
amou logo a Julieta.

Nas condições em que estava,
não tinha nenhum rodeio:
era vingar-se de tudo,
fingindo como um passeio.
Não tinha que perguntar
se o rosto era belo ou feio.

Mas ele não fez assim:
quando entrou naquela Sala,
viu Julieta dançando,
fez tudo pra conquistá-la.
Inda ela sendo uma Deusa,
ele deveria odiá-la!

Romeu foi falso a seu Pai,
vem daí o seu castigo.
Faltou-lhe tenacidade:
não percebeu o perigo
de se casar com a filha
de seu pior inimigo!

Foi este o maior motivo
de sua infelicidade.
Romeu traiu a família,
faltou-lhe com a lealdade.
Onde existe um ódio antigo
não pode haver amizade.

Os Amantes de Verona
tiveram fim desgraçado,
embora tenham morrido
um com a outra abraçado.
Julieta apunhalou-se,
Romeu foi-se, envenenado.

Antero SAVEDRA e QUADERNA:
Quem odeia a traição

tem que dizer como eu:
como o rapaz não vingou-se
de tudo o que o Pai sofreu,
eu escrevi, mas não gosto,
da história de Romeu.
(DIMITROV, 2011, p. 233-235)

Se a forma como a Literatura conta histórias é particular; também o é como o Cinema retrata essas histórias. Já que no Cinema, a visão das cenas interfere na maneira de envolver o espectador em sua trama, e igualmente, fixa um tempo determinado para isso.

Durante os minutos de exibição, uma boa adaptação consegue segurar a atenção do espectador e passar-lhe uma experiência sensitiva, emocional, de caráter distinto da Literatura, uma vez que essa é lida em espaços de tempo livremente escolhidos pelo leitor, e não trabalha com uma imagem pronta. Ela funciona diferentemente na construção de um imaginário e de um impacto sobre o receptor. Visto que:

Sabemos que as obras literárias constituem uma formalização da experiência que se situa no terreno do jogo com regras determinadas. Existem, por exemplo, as normas de uma língua literária ou formas de gênero que condicionam o uso dos elementos constitutivos do texto. Além disso, possuímos um extenso conjunto de obras que mostra o leque de possibilidades exploradas até o momento do campo literário. Uma grande parte do aprendizado literário se baseia na consciência progressiva das convenções que modelam as obras e que guiam nossa leitura. (COLOMER, 2007, p. 187).

É por isso que as adaptações de Ariano Suassuna, do Teatro para as telas, exprimem a capacidade de diminuir distâncias entre o público e as obras literárias, pois são muito mais acessíveis e populares.

É perceptível em *Andar entre livros* (2007) que a presença de elementos fantásticos diminui, na medida que a obra literária avança na recomendação de faixa etária. Melhor dito, os tipos de obras recomendadas para os leitores mais jovens possuem maior presença de elementos fantásticos. Então, o filme adaptado possui a capacidade de igualar essa distorção e, principalmente, nivelar a qualidade e a quantidade dos novos leitores e cinéfilos.

Nessa reação, o indivíduo consegue influenciar-se para a busca da leitura literária. Já que, uma das metas da reprodutibilidade é aproximar o indivíduo da obra,

pois, “em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível”, como afirma Benjamin (1994, p. 166). Em contraste, a reprodução técnica da obra representa um processo novo que vem se desenvolvendo na história intermitentemente por meio de saltos separados e por longos intervalos de intensidade crescente, ou seja, de forma contínua, conforme o autor ressalva.

Como já ocorreu em *O Auto da Compadecida* e *O Romance d’A Pedra do Reino*, justifica-se aqui, que a transposição dessa peça para arte imagética poderá inferir qualidade literária na construção de aprimoramento leitor. Nesse procedimento transmidiático, no Cinema e no Teatro, o recorte é menos denso do que na obra literária, de acordo com a estética da recepção de Jauss (2002), que afirma:

A história da Literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor, que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete. A soma — crescente a perder de vista — de “fatos” literários conforme os registram as histórias da Literatura convencionais é mero resíduo desse processo, nada mais que passado coletado e classificado [...] Ele (o literato) só logra seguir produzindo seu efeito na medida em que sua recepção se estenda pelas gerações futuras, ou seja, por elas retomada na medida, pois, em que haja leitores que novamente se apropriem da obra passada, ou autores que desejem imitá-la, sobrepujá-la ou refutá-la. (JAUSS, 2002, p. 25).

Nesse mesmo sentido, De Campos (1989) vê a Literatura — que, entre outros objetivos de ensino-aprendizagem, destaca-se no aprimoramento de leitores de textos literários — como um espaço de habilidades simultâneas que podem reunir, por exemplo, Gregório de Matos e Camões ou Castro Alves e Manuel Bandeira e, assim, nos instigar a enxergar no passado, aquilo que ele conserva de novo.

Logo, no Cinema, o gênero teatral e/ou romancista de Ariano Suassuna é uma síntese de várias temáticas que o Cordel (por vezes, tão historicamente e injustamente depreciado,) aborda: ambição, avareza, seca e outras mazelas e humilhações sociais. Desse modo, o olhar social de Ariano Suassuna cria arte pela expectativa do êxito, mesmo com tantas dificuldades encontradas pelos personagens — como violência, fome, clima, topografia e pobreza.

Sobre esses aspectos,

A Arte não se explica também apenas pelos traumas do artista: se assim fosse, todas as pessoas mais traumatizadas pelos acontecimentos de sua vida seriam escritores, pintores, poetas ou músicos. É claro que, de modo geral, os artistas, tendo a sensibilidade e a imaginação mais desenvolvidas, são atingidos profundamente pelas arestas do mundo real; mas, pelo mesmo motivo, possuem também mais possibilidades de defesa, e a criação da Arte é uma delas. Pela Arte, eles respondem aos ferimentos e à insegurança que o mundo real lhes inflige, o que fazem através de um outro mundo, no qual tanto a beleza quanto a feiura, tanto a felicidade quanto o infortúnio, tanto o riso quanto o sangue, aparecem domados, cicatrizados e eternizados pela Beleza. O grande poeta romântico alemão Novalis dizia que a Arte nasce da humilhação. É verdade. (SUASSUNA, 2018a, p. 224).

A partir das suas escritas literárias e, conseqüentemente, da imagem cinematográfica, é possível perceber em Suassuna — por vezes velada através do riso e do cômico —, como visto, uma paixão pelo “Brasil real” e uma denúncia do “Brasil oficial”. Esse último, responsável por ferir os direitos no Nordeste: à liberdade; à democracia (dominada pelo coronelismo) e aos direitos das mulheres, ceifados pelo machismo medieval.

Essa paixão pelo “Brasil real” é dividida entre ele e Euclides da Cunha:

Machado de Assis tem uma frase que sempre me impressionou muito. Ele dizia que o país real é bom e revela os melhores instintos, mas o país oficial é caricato e burlesco. Eu também admiro profundamente Euclides da Cunha. Ele teve, como todos nós, a cabeça formada e deformada pelo Brasil oficial. Ele só foi enxergar o Brasil real pela primeira vez em Canudos. Para honra e glória dele, e graças ao gênio de escritor, ele mudou de visão. [...] Quando chegou lá, ele se viu diante de um crime e tomou imediatamente partido do Brasil real. A grandiosidade de Euclides da Cunha, para mim, é essa. (SUASSUNA apud DIMITROV, 2011, p. 34).

Para diminuir as dificuldades do “Brasil real” ou resolver tais conflitos, os personagens propõem que isso seja feito por meio do casamento, dos conchavos, da fé e das barganhas. Dessa forma, o leitor/espectador conseguirá se identificar no enredo, há pouca descrição dos objetos e muito mais descrições picturais na situação do comportamento, nas relações de conchavos criados à espera do desfecho.

O Cinema, além de tudo, infere um convite a prestar mais atenção. Um convite a se transpor para essa obra escrita. Pois na peça, a maturação cômica de Ariano Suassuna é extremamente relevante para a reflexão do aspecto social sobre as tra-

dições e, principalmente, sobre as relações culturais. Até porque, os dados narrados discorrem um caráter histórico, além disso, a valorização do autor se explica por retirar do cunho social a mesclagem temática que representa o povo. O que também era confirmado por Jauss:

A tradição da arte pressupõe uma relação dialógica do presente com o passado, relação esta, em decorrência da qual, a obra do passado somente nos pode responder e dizer alguma coisa, se aquele que hoje a contempla houver colocado a pergunta que a traz de volta de seu isolamento. (JAUSS, 1994, p. 40).

É essencial examinar, conforme tópico de rompimento, que devido à disposição de Ariano Suassuna em unir várias artes, sua transtextualidade como escritor foi aflorada na elaboração desses textos literários. Esses impulsos, lampejos e propósitos de escrita são remanescentes do Movimento Armorial e contribuíram para que seus personagens fossem construídos na fusão: das memórias do autor, dos mitos literários e de fatos históricos nordestinos. Essa fusão, permitiu a Suassuna reivindicar, enriquecer e promover a cultura do Nordeste e principalmente, inseri-la na arte de elite.

Se a meta de Ariano Suassuna era realizar uma arte erudita brasileira a partir das raízes populares da nossa cultura, pode-se afirmar — por meio de todas as suas obras e, principalmente, da sua última: *As Conchambranças de Quaderna* — que ele, em âmbito mundial, conseguiu.

CAPÍTULO 3

LEITURA — SUASSUNA PARA O LEITOR CONTEMPORÂNEO

Na maioria das instituições, os únicos livros disponíveis são os didáticos, e nem todos eles contemplam a leitura literária. Além disso, em três horas semanais de aula dentro de um trimestre, geralmente, é cobrada em média a leitura de três textos,⁴⁶ dos quais, cada um contém apenas uma página.

Vale ressaltar também, que a dualidade leitura/escrita raramente é sincrônica. Na maioria das vezes, a prática da leitura está exponencialmente superior à escrita — justificada também pela ausência de tempo hábil docente para correção.

Como a maioria dos educandos leem mais que escrevem (o que não implica dizer que leiam o suficiente), muitos não dominam o discurso escrito, portanto: leitura, fala e escrita se distanciam exponencialmente. Como recurso, para que se possa nivelar leitura e escrita, propõe-se outro tipo de abordagem contemporânea vinculada em Suassuna.

Uma abordagem que pressuponha uma contínua discussão sobre os conceitos e modelos de leitura, com foco nos novos ambientes formados por textos verbais e não verbais e suas implicações na formação de um novo público leitor.

A razão para que esta alternativa seja passível de implementação, reside no fato de que:

Formar os alunos como cidadãos da cultura escrita é um dos principais objetivos educativos do Brasil. Dentro dessa ideia principal, a finalidade da educação literária “pode resumir-se à formação do leitor competente” [...]. O debate sobre o ensino da Literatura se superpõe, assim, ao da Leitura, já que o que se deve ensinar mais do que a “Literatura” é “Ler Literatura”. (COLOMER, 2007, p. 30).

Por exemplo, nos cursos, torna-se redundante esclarecer as incumbências da Dança (e do dançarino), da Música (e do musicista) ou da Pintura (e do pintor). Nessa reflexão, “ao ensinar uma disciplina, a ênfase deve recair sobre a disciplina em si, ou sobre seu objeto?” (TODOROV, 2009, p. 27). Entende-se que o objeto e o verbo se impõem sobre o canal, na percepção de que, o ensino-aprendizagem nos cursos

⁴⁶ Daniel Cassany, *Construir la escritura*, Barcelona, Paidós, 1999.

de Fotografia enfatiza o ato de fotografar (verbo), eleva a foto (objeto) e analisa suas revelações. Os cursos não destacam meramente as características da disciplina ou da câmera (canal). Contudo, em muitos cursos de Literatura, os escritores são mais analisados do que a escrita, e a técnica é mais trabalhada do que o texto, caso contrário, as admoestações de Colomer (2007) e Todorov (2009) não seriam tão convergentes e, possivelmente, os dados oficiais apresentados seriam outros.

Nos termos de acurácia e precisão de Colomer (2007), mais que debater isoladamente sobre Literatura, ou separadamente acerca da leitura, preza-se a leitura literária. Assim, as obras lidas e suas apresentações literárias e cinematográficas passam a constituir um estudo direcionado para a interação dos jovens com a nova informação e comunicação. Essa abordagem é desencadeadora de múltiplas discussões sobre a relação entre os discursos da Música, do Teatro, da Literatura, do Cinema⁴⁷ e de outras áreas do conhecimento.

Essa consequência que estabelece movimentos cruzados com a Literatura é voltada para a formação e para o estímulo de leitores de textos literários. Logo, recorre-se ao Cinema para fomentar a leitura, instigar os hábitos de decodificação e aumentar a familiaridade com os livros, para que se tenha, em consequência, o gosto e o prazer pela leitura literária.

Sabendo que o texto literário deve ser o objeto central das aulas de Literatura, é válido abordar as suas relações de produção e recepção, conforme o conceito de dialogismo de Bakhtin (1997a). Por isso, torna-se necessário tomar o texto em suas relações com outros textos, outras artes e outras mídias, da mesma ou de outras épocas, de modo a fomentar a leitura, reflexão, escrita e reescrita dos textos (CEREJA, 2005). Pela proposta, considera-se que:

Aqueles que trabalham com promoção de leitura ocupam-se, precisamente, da leitura e jamais se ocupam da escrita. Mas eu não estou sugerindo que se juntem em oficinas de redação às oficinas de leitura (ou que nome tenham). O que eu ponho é outra coisa. Parece-me que a única maneira de superar esse pensamento dicotômico é pensar em termos de Cultura escrita [...] em todas essas atividades há interfaces entre o ler e o escrever; entre o ler, o falar sobre o que foi lido, o falar sobre o que foi escrito, refletir sobre o dito e refletir sobre o lido. Ler e comentar, ler e resumir, recomendar, contar para o outro

⁴⁷ Em novembro de 2019, o ENEM (Exame Nacional do Ensino Médio) obteve abstenção de 27%. Dos 5.1 milhões de inscritos, 3.7 milhões de candidatos presentes deveriam argumentar sobre o específico tema da redação: “A Democratização do Acesso ao Cinema no Brasil” (BRASIL, 2019).

que não teve acesso a esse texto, explicar, revisar e corrigir o escrito, comparar e avaliar, ditar para que outro ou outros escrevam, dar formato gráfico ao escrito. (FERREIRO, 2002, p. 32).

Nessa perspectiva, faz-se necessário abordar a Literatura e favorecer a troca entre objetos culturais de diferentes linguagens e diferentes épocas. Pois, conforme Jauss (1994, p. 27), a obra literária “é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância, sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhes existência”. Espera-se fazê-la “ressoar” novamente no contato com novos leitores, permitindo-lhe ganhar a liberdade e, ao mesmo tempo, libertar os leitores de seu tempo presente, da mesma forma como ocorreu aos folhetos de Cordel.

Por conseguinte, uma nova e notável forma de apresentação de um cenário artístico ocorre pela interação entre as artes. Interação que desencadeia, assim, um processo subjetivo que pluraliza o desenvolvimento de leitura, promovendo a compreensão de que o sentido não reside no texto, o sentido encontra-se no modo como o leitor interage com a realidade motivada pelo texto.

Com intenção de ratificar a relevância de tal interação, exemplifica-se o que Savicevic Ortega Silva de Melo reportou para esse tópico:

Cinema e Literatura, para mim, são áreas da arte que me fascinam muito, inclusive nos meus textos de preparação para a redação do ENEM. Eu sempre gostei de utilizar, filmes, livros... tanto é, que nessa minha redação de nota 1000, na introdução, eu usei a segunda fase do Modernismo no Brasil, Geração de 1930, a geração regionalista, para fazer um comparativo com as denúncias sociais que eles faziam em 1930 com as regiões daqui do Brasil, para conseguir relacionar com o tema da redação. E Cinema, eu sempre gostei muito de usar filmes para exemplificar e fazer esses ganchos dentro da redação. Então, como eu gosto muito de filmes e séries, sempre procuro uma série para relacionar com o tema da redação [sic].⁴⁸

Consoante o estudante supracitado, Cinema e Literatura o ajudaram a enriquecer seu repertório sociocultural. Além disso, treinar temas variados e fazer alusões no texto às duas artes foram fundamentais para seu êxito na dissertação (DE PERNAMBUCO, 2021).

⁴⁸ Conforme o INEP, dentro dos 87 mil candidatos que zeraram a redação e dos 5 milhões de candidatos inscritos, Savicevic Ortega Silva de Melo, 20 anos, estudante pernambucano, foi um dos 28 candidatos no ENEM 2020 que obtiveram nota máxima na dissertação (DE PERNAMBUCO, 2021).

Por isso, justifica-se que a utilização de experiências reais ou simuladas, a contextualização intermediária, o estímulo pela imagem e um processo mais dinâmico e empático tornam o estudante protagonista de sua prática literária. Isso permitirá que se compreenda que a leitura literária é interativa e transcendente, na medida em que avança para além da decodificação do texto, de modo a alcançar a transformação das informações em conhecimento entre a Literatura e outras artes, especialmente o Cinema, a Música e o Teatro.

A respeito das relações, aproximações e inerência dessas artes, as proposições também se respaldam em Suassuna quando se reflete que:

Os pensadores mais razoáveis limitam-se a assinalar o parentesco de determinadas Artes, as quais, ao que afirmam, nasceram juntas. É o caso da Música e da Poesia, talvez de início sempre unidas através do canto; e não é muito difícil imaginar o homem se apercebendo de que as palavras tinham, por si sós, o poder de criar a Beleza. A Poesia, então, fica independente e começa a se desenvolver e crescer em seu campo, enquanto coisa semelhante ocorre com a Música que, entendida a princípio como serva ou companheira das palavras, no canto, vai, aos poucos, assumindo a pureza que terminou nas formas mais despojadas, como as “partitas” de Bach para o violino solo. (SUASSUNA, 2018a, p. 227).

Logo, é fundamental perceber que, como algumas artes dialogam mais com umas do que com outras — como, por exemplo: Música e Poesia,⁴⁹ Pintura e Fotografia, Música e Dança —, o mesmo aconteceu com o Cinema, que possui relações inerentes com todas as artes, principalmente com o Teatro e fundamentalmente com a Literatura.

Portanto, Literatura é arte, é disciplina e também é uma comunicação escrita, seja em forma poética, dramática ou de ficção. Ela sempre comunica experiências, relações humanas e emprega dispositivos de narrativa. Os filmes, além disso, empregam principalmente os aspectos falados de comunicação, como os sons. Os sons são dominantes na produção de filmes. Portanto, o texto escrito e a comunicação falada são uma fonte muito importante através da qual os seres humanos adqui-

⁴⁹ Consoante Suassuna (2018a), alguns pensadores ligados à estética alemã, adotaram o nome Poesia para designar todas as Artes Literárias, ou Artes da Linguagem. É ainda uma decorrência da tradição do pensamento mediterrâneo, agora com uma repercussão mais restrita: a Poesia seria o espírito criador que se encontra por trás de todas as Artes literárias, sejam estas realizadas através da prosa ou através do verso. É neste sentido que se diz que Cervantes é o “Poeta nacional da Espanha”, assim como Shakespeare é o da Inglaterra, isto apesar de a obra-prima de Cervantes, o Dom Quixote, aquela que lhe vale o título, ser escrita em prosa.

rem conhecimento ao longo da vida. Nesses moldes, o homem obtém aprimoramento quando faz uso de ambos os aspectos da comunicação e da linguagem. Destarte, um professor não pode reivindicar proficiência se negligenciar os aspectos falados e imagéticos e cultivar apenas o escrito em sua comunicação.

Cinema e Literatura são artes distintas com o semelhante objetivo de criar sublimidade na imaginação e compreensão humana. Cinema e Literatura podem trabalhar em conjunto para impulsionar o progresso da civilização humana porque são artes inerentemente complementares e não substitutivas. Assim como as letras e os sons na comunicação, essas artes se inspiram e se enriquecem em equivalência, elas também enobrecem a mente humana por meio de ações, imagens, palavras.

Respalda-se que a arte cinematográfica adaptada de gêneros literários não é um fenômeno recente, tampouco exclusivo. Outras fontes artísticas como o Teatro, a Música, a Dança, a Pintura e o próprio Cinema colaboraram com esse fenômeno. Respectivamente, pode-se exemplificar como fontes artísticas as obras: *Shakespeare Apaixonado* (1998), *Yesterday* (2019), *Cisne Negro* (2010), *Com Amor, Van Gogh* (2017), *O Artista* (2011) e/ou *Era uma vez em Hollywood* (2019). Todas essas fontes hipertextuais apresentam técnicas de palco, iluminação, movimentos, gestos, estruturas, caracterização, tema, pontos de vista, ritmo, repetição e som para a valorização do hipotexto.

O filme adaptado é um marco avançado e importante no progresso humano, é uma obra que representa as pessoas, suas relações, visões e releituras. Devido ao seu efeito visual e sonoro, essa representação faz com que o texto denote mais sensibilidade às realidades. Salienta-se que, por vezes, a leitura literária é uma experiência privada e monossensorial dos leitores, ao passo o Cinema é uma experiência comunitária e multissensorial. Entre diversos outros benefícios, sublinha-se o mais explícito (mas não exclusivo): a Literatura fornece compreensão verbal enquanto o Cinema proporciona competência visual. Portanto, existe uma ligação instrutiva entre a Literatura e o Cinema.

Nessa inerente interação, é compreendido que assistir a filmes ou a peças teatrais adaptadas de obras literárias é uma forma estimulante de contato com a Literatura. Compreende-se também que estabelecer semelhanças temáticas ou estéticas entre o objeto de estudo e as artes contemporâneas é uma forma interessante

de atualizar, de instigar os conteúdos e de aproximá-los dos objetos culturais que envolvem a atualidade.

3.1 Linguagem lítero-cinematográfica (construção dos leitores)

Por vezes, o estudo de Literatura tem deixado de ser dialético, tanto no que se refere à interação dos sujeitos quanto no que se refere à relação do texto com outros textos. Pois se privilegiava a memorização das informações em demasia. Concorda-se com Colomer (2007, p. 37) que, supondo que a Literatura tivesse um local declarado, “o problema seguinte seria saber o que fazer com ela. Gustave Lanson (referência na educação na francesa) havia formulado essa tensão entre prática da leitura e o conhecimento literário”, nesses termos:

A ideia de que um jovem, quando sai do Liceu, tem que “saber” Literatura é uma das mais absurdas que conheço; a Literatura, para maior parte das pessoas, não há de ser um objeto de conhecimento concreto, mas um instrumento de Cultura e uma fonte de prazer. Há de servir ao aperfeiçoamento intelectual e há de produzir um prazer intelectual. Portanto, não se trata de “saber”; trata-se de ler Literatura e de amá-la. (COLOMER, 2007, p. 37).

A interpretação e/ou análise é o processo máximo mediado pela leitura. Como consequência de sua deficiência, muitos jovens claudicam e se sentem completamente despreparados para, sozinhos, efetivar uma interpretação, análise ou entendimento de texto ou de obra literária. Às vezes, até mesmo comparar dois textos do ponto de vista do tema ou da forma.

Então, aqui, não se trata apenas de apontar significados diferentes ou configurações e similaridades entre as duas linguagens artísticas, trata-se de inspirar alternativas de organização que facilitem sua transdisciplinaridade. A fim de que os discentes se aproximem da proficiência nesses tipos de leitura. Tendo em vista que:

Currículos inovadores apenas de conhecimentos sem serem inovadores na organização dos tempos, dos próprios conhecimentos e dos trabalhos dos mestres e dos alunos, continuarão negando o direito ao conhecimento, à cultura, aos valores, à formação humana. (ARROYO, 2014, p. 201).

Por conta dessa inovação, defende-se que a interlocução entre Literatura e Cinema facilita, até mesmo, a interação do leitor com o ambiente (psicológico e) cultural que se quer mostrar. Muitas vezes, sem essa organização prática do conhecimento inovador, o que é exigido por uma determinada disciplina não está em equivalência ao interesse do aprendiz. Nesse caso, a relação entre a Literatura e a própria cultura do aluno é excluída na análise estrutural das obras.

Na leitura estimulante, o leitor requer ser ativo e representado no espaço literário. Nesse sentido, vale lembrar que:

O espaço literário é todo aquele construído dentro da narrativa, pode ser dividido em dois tipos: a natureza e o cenário. A natureza é o espaço não criado pelo homem, cenário é o criado pelo homem. Dependendo de como são construídos surgem deles nuances: o ambiente, o território e a paisagem. O ambiente acontece quando a natureza ou o cenário recebem uma forte impregnação psicológica ou, mais especificamente, quando as ações das personagens são ratificadas pela espacialidade. Finalmente, quando a natureza ou o cenário são disputados por personagens dentro da narrativa, temos um território, ou seja, uma disputa por aquele espaço. (BORGES, 2014, p. 196).

Assim, esses elementos citados estão à disposição do leitor de Ariano Suassuna. A espacialidade da escrita literária de Suassuna é ratificada pelas memórias e aspectos psicológicos, tanto dos protagonistas quanto do autor. A natureza escolhida é o Sertão nordestino, os cenários são as instituições socialmente estabelecidas (delegacia, casarões, prefeituras). Ambos, cenário e natureza, recebem fenômenos mentais dos personagens, porém, a natureza apresenta maior influência na criação e retorno desses aspectos psicológicos porque ela o afeta diretamente. De modo que, a disputa pela ocupação desses dois territórios é uma constância.

Esses componentes do enredo narrativo estão disponíveis nas duas expressões artísticas. Mas, no caso das adaptações cinematográficas, eles se nutrem e se alternam de forma imagética e proposital. Deixando prevalecer, raramente, a interpretação livre dos atores, de quando em quando, a versão própria do diretor e, na maioria das vezes, a vontade do autor, que autoriza o diretor a se aproximar ou se desvencilhar da obra literária.

A respeito dessa aproximação e confluência, exemplifica-se a obra cinematográfica *O Auto da Boa Mentira* (2021). Repleta de elementos circenses que inseriram

o autor na Literatura, o filme engloba como referência histórias cômicas contadas por Ariano Suassuna em suas aulas-espetáculo.

Lançado em abril de 2021, o filme *O Auto da Boa Mentira*, dirigido por José Eduardo Belmonte, apresenta como temática e título “a mentira”, artifício cômico presente nas entrevistas, na escrita, nas aulas de Suassuna e nos filmes que possuem embasamento em sua Literatura. Lembra-se que João Grilo e Chicó correspondiam àquela dupla do circo tradicional, caracterizada pelo povo de o primeiro ser o “palhaço” e o segundo, o “besta”, mas, mesmo desprovido de astúcia, são as mentiras de Chicó que mais o identificavam com as práticas do autor, porque são “mentiras por amor à arte” (SUASSUNA, 2019).

Vale ressaltar que o próprio título, *O Auto da Boa Mentira*, aguça posterior interesse de leitura literária ao produzir um diálogo e se aproximar, tanto pelo tema quanto pelo título (Auto e Boa), de outras duas obras do autor, ambas presentes no Cinema e na Literatura: *A Farsa da Boa Preguiça* (1955) e *O Auto da Compadecida* (2000).

Para outro exemplo dessa nutrição hipotextual, além de remeter-se a Shakespeare, aos revisitados cordéis, aos romances de cavalaria (como aludido), o filme *O Auto da Compadecida* (2000) se utiliza da peça *O Santo e a Porca* (1989) e também de *Torturas de um Coração* (1950), ambas do mesmo autor. Sob a direção de Guel Arraes, a transposição possui as seguintes diferenças:

Na adaptação da peça *Auto da Compadecida*, para o Cinema vê-se claramente a questão da redução na escolha dos personagens para o filme. Alguns deles, tais como o Palhaço, o Frade, o Sacristão e Satanás são excluídos, pois não foram considerados necessários pelos roteiristas para a compreensão da obra, no seu aspecto fílmico.

[...]

O Palhaço, na peça, identificava-se como uma espécie de narrador, reforçando as cenas que se desenrolavam aos olhos do público. Para a obra cinematográfica, tal personagem foi considerado dispensável, pois na tela as próprias imagens falam por si só, fazendo desnecessária a presença de um narrador, é o que se depreende da postura de Guel Arraes e Adriana Falcão. (DIAS, 2014, p. 115).

Na peça teatral, a história se inicia no momento em que o bispo descobre que o padre enterrou o cachorro e vem perguntar que história era aquela. Já a obra cinematográfica se inicia com o anúncio de *A Paixão de Cristo*. Os finais das duas obras também são diferentes, mas complementares. Na Literatura, Chicó e João

Grilo terminam entregando o dinheiro na igreja devido a uma promessa feita à *Compadecida*; no filme, Chicó, João Grilo e Rosinha⁵⁰ — uma personagem *crossover* — saem da cidade.

Além da obra literária (*O Auto da Compadecida*) tratar de ser uma peça baseada em cordéis, o filme homônimo também é uma metaliteratura que une seu hipotexto (livro) à peça, *O Santo e a Porca*. Porque, na peça, a *porca-baú* cheia de dinheiro do avaro Eurico é trabalhada no filme como pertencente à bisavó da personagem Rosinha, sua herdeira. Mas, em ambas as versões, tanto tempo se passa que o dinheiro guardado perde seu valor.

Torturas de um Coração publicada em rimas, cinco anos antes do *Auto da Compadecida*, também é utilizada em uma das partes mais icônicas da película. No filme, João Grilo e Chicó adquirem as falas de Benedito, que possui as características psicológicas dos dois:

Cabo Setenta: — Ah, Benedito, você tem sorte!

Benedito: — O bicho já deixou de reclamar meu ditado! Que sorte que nada, Cabo Setenta! Tudo depende de jeito. O mundo é um su-tiã: o negócio é meter os peitos! É ou não é?

[...]

Benedito: — Obrigado, *my love*.

Marieta: — Hein? O quê?

Benedito: *My love*. Quer dizer “morena”, em francês! (SUASSUNA, 2014b, p. 126-133).

Da mesma forma, há um aproveitamento das características de Eurico que, tanto na peça *O Santo e a Porca* quanto na película *O Auto da Compadecida*, é um velho avaro, que explora seus funcionários e também é traído pela esposa que, em seguida, o abandona.

Em *Torturas de um Coração*, o personagem Afonso Gostoso ou Mané Gostoso é utilizado no filme regionalista *Lisbela e o Prisioneiro* (de 2003, e que também inicia com o anúncio da *Paixão de Cristo*), uma obra metalinguística de Cinema que fala sobre Cinema. Nessa obra de Osman Lins, o roteiro de Guel Arraes exhibe novamente o ator Selton Mello (Leléu) como protagonista. Justamente assim, nessa linguagem lítero-cinematográfica, nas suas nuances e aproximações entre as obras

⁵⁰ No filme *Auto da Compadecida*, observa-se a adição de três personagens: o cabo Setenta, Vicentão e Rosinha. Tal acréscimo justifica-se pela complementação de João Grilo e Chicó. O protagonista, Chicó, harmoniza suas ações com esses personagens, pois eles estão mais presentes em suas aventuras (DIAS, 2014).

apresentadas, que se inicia a construção de novos leitores reflexivos, proficientes e autônomos.⁵¹

Diz Santiago (2014, p. 158) que “desde a leitura do primeiro diálogo, raras vezes pode-se conter o riso”. Que maneira de incitar e fomentar tal esperado ato de proficiência e autonomia leitora melhor que o riso? Pois os trocadilhos, os erros planejados e a riqueza de comicidade das linhas rimadas por Suassuna são uma constância criada e digna de espetáculo, como o próprio autor reivindica. Ilustra-se pelo trecho:

Poeta, então, Amigo,
claro, concreto e limpo és mesmo tu!
E eu, sangue do Castigo,
— de Rei, Onça e Urutu —
deixo-te o Campo: vai tomar na rima! (SUASSUNA, 2017, p. 262).

Exemplifica-se que o mesmo trecho literário foi readaptado por Ariano Suassuna na sua última aula-espetáculo. Com o intuito de contextualizar o resultado da Copa, de mostrar que o povo brasileiro é o único que zomba de si mesmo e de estimular o riso, ele cita: “a Alemanha bebe cerveja, o Brasil bebe pitu. A Alemanha toma na taça, o Brasil toma na rima” (SUASSUNA, 2014a).

Logo, chamar inscientemente os filmes de Ariano Suassuna de “Teatro filmado” ou “livros gravados” é condenar todo um conjunto de obras primas cinematográficas e toda a perspectiva artística dos produtores. Rotulando e reduzindo: o diretor, o autor, o espectador, o livro, a peça, o Teatro, o filme, o Cordel e tudo o que envolve o grupo Armorial. Porque, essa não era a meta,

O grupo tinha como meta a realização de uma arte erudita, partindo das raízes populares da cultura brasileira. Estabelecendo um vínculo com a visão romântica de identidade nacional, o Movimento Armorial pressupõe que a expressão mais autêntica da cultura brasileira está na cultura popular. Delimitando uma “fusão” cultural entre as influências indígenas (vermelha), negras e europeias, a visão armorial, entre cores e raças, mira para o passado originário da cultura brasileira. Desse modo, a visão do grupo armorial privilegia a Região Nordeste como espaço geográfico que manteve as características puras e definidoras da cultura brasileira. À região nordestina, no geral, e serto-

⁵¹ Exemplifica-se aqui a obra narrativa *The Handmaid's Tale*, de 1985, da autora canadense Margaret Atwood. Na tradução, *O Conto da Aia* é um romance distópico inspirado em histórias reais e publicado há mais de trinta anos; mas apenas no último quinquênio o livro foi recorde de vendas no Brasil graças à série homônima (ganhadora do Emmy e do Globo de Ouro).

neja, em particular, é creditado um espaço singular no mundo mágico, explorado pelas atividades artísticas armoriais. A linguagem armorial na Música, na Literatura, nas artes plásticas e na Dança expressou o aprofundamento da pesquisa desse grupo sobre as fontes da “cosmologia nordestina”. (MORAES, 2000 apud DIMITROV, 2011, p. 35-36).

Por isso que fatores como *crossover*, *close*, *voice over*, *flashback*,⁵² entrecorte, edição paralela e filmagem de frente, por exemplo, complementam e auxiliam também as possibilidades desencadeadas pela leitura de Suassuna. Ela, a leitura, adquire agora um novo formato, pressupondo um novo tipo de leitor, não mais contemplativo, mas profundamente ativo e interativo.

Como se exemplificou (e também no anexo G), as obras *best-seller*, em maioria, são aquelas que se transmutaram em sentido de versão de uma arte para a outra (anexo E). Até porque, torna-se logisticamente difícil que futuros professores/alunos de Literatura consigam obter impressa e disponível todas as principais obras do cânone literário. Dessa forma, o filme é uma estratégia que potencializa a apresentação do enredo, dos personagens, da obra e do autor.

Portanto, nota-se no *ranking* das obras mais vendidas (anexo G) que, ao longo das semanas, as obras adaptadas mudaram timidamente de posição, mas ainda configuram, apesar do preço, como as mais lidas e vendidas no Brasil.

Sabe-se que, a partir da obra literária, o Cinema terá, como novidade, ações mais integradas e interativas. Integradas com a realidade e com a disposição temporal e financeira, e interativas com o cotidiano das pessoas, com as vivências e experiências humanas, com os conteúdos educacionais e, principalmente, com a aprendizagem deles. Por princípio, tal aprendizagem é efetiva porque é significativa e afetiva.

Segundo Adorno (2003), não é negado o direito de vida à arte tradicional, entretanto, o Cinema permite a ampla difusão de uma arte fundida e promissora à que já existe. Porque, como visto, essas produções adaptadas, essas releituras que oscilam entre a visão artística clássica e a contemporânea, passam da ordem à desor-

⁵² *Crossover*, utilizado nos filmes de Suassuna, é o encontro de personagens de obras diferentes no mesmo enredo. *Close* é o foco pelas lentes das câmeras; *Voice Over* é a fala de algum personagem com função breve de narrador da cena; *Flashback*, no Cinema, é uma estratégia que em algumas cenas o narrador faz desaparecer o colorido da tela substituindo-o pelo preto e branco. Convencionalmente, o telespectador entende que essa apresentação de dualidade nas cores representa um passado, uma lembrança, uma memória, ou um tempo remoto, o que na Literatura é denominado, por vezes, de fluxo de consciência.

dem de reelaboração. Nesta nova ordem, evidenciam-se no tempo e no espaço contemporâneos e rompem o entre-tempo e o entre-lugar.

Nesses moldes, considera-se que o texto de Ariano Suassuna é feito para a encenação. Que seu Teatro, Cinema e Literatura possuem elementos e características cênicas afins, por dialogarem entre si. No entanto, “assim como a Pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a Fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o Cinema” (ADORNO, 2003, p. 56).

Ademais, é importante ressaltar, tanto no Teatro, na Literatura, quanto no Cinema, as transformações do narrador e as características dele no romance tradicional.

Logo, “o narrador está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor: a distância estética” (ADORNO, 2003, p. 61). Assim, esse narrador permite que a leitura em Ariano Suassuna seja deslocada. Sua forma é não linear porque, assim como em *Dom Casmurro* e em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o *Romance d’A Pedra do Reino* aproxima Ariano Suassuna a Machado de Assis ao utilizar, logo nas primeiras linhas narradas, técnicas de *flashback* e fluxo psíquico, que focalizam, explicam e justificam discursos e ações realizadas por seus personagens protagonistas.

Adorno descreve também que “no romance tradicional, essa distância era fixa. Agora, ela varia como as posições da câmara no Cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, bastidores e casa de máquinas” (ADORNO, 2003, p. 61).

Essas considerações levam em conta aspectos da leitura de Suassuna no leitor contemporâneo. No fundo e em essência, Suassuna manteve constantemente as mesmas veredas medievais e regionalistas, sendo assim considerado, o Cervantes brasileiro.

Então, na proposta, para a construção de leitores pela interatividade imagética e teatral, a relação de identificação entre as artes citadas assemelha-se com a proximidade entre autor e obra, leitor e personagem, narrador e enredo. Desse modo,

O romance tradicional, cuja ideia talvez se encarne de modo mais autêntico em Flaubert, deve ser comparado ao palco italiano do Teatro burguês. Essa técnica era uma técnica de ilusão. O narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso. A subjetividade do narrador se afirma na força que produz essa ilusão e — em Flaubert — na pureza da linguagem que, através da espiritualização, é ao mesmo tempo subtraída do âmbito da empiria, com o qual ela está comprometida. (ADORNO, 2003, p. 60).

Como exemplificado ao longo destes parágrafos, as relações entre narrador, personagem e autor em Ariano Suassuna foram reiteradamente muito próximas e fusionais, como nos diálogos interartes. De maneira que o leitor consegue conhecer mais sobre o escritor “porque o seu criador e narrador são a mesma pessoa, o que é possível dizer, é que a natureza do personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista” (CANDIDO, 1976, p. 21). Sobre o nascimento e gradativo crescimento dos personagens e suas histórias, Candido ainda completa:

Quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino — traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. [...] Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor. [...] A personagem é complexa e múltipla porque o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização, cujo número é sempre limitado se os compararmos com o máximo de traços humanos que pululam, a cada instante, no modo de ser das pessoas. (CANDIDO, 1976, p. 51).

Em Suassuna, esses nascimentos complexos dos personagens da ficção são baseados em observações da vida real, de outros e dele mesmo. O que configura, segundo Cândido (1976), em uma camuflagem do escritor, um pastiche idêntico ou imaginado. Pois nessa relação:

A personagem é um ser fictício, — expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (CANDIDO, 1976, p. 52).

Em retomada e aprofundamento às reflexões sobre a construção de leitores, como uma estratégia de auxílio em comum, a estruturação cinematográfica torna-se o lugar oportuno para os organizadores das novas representações nas áreas da Literatura e do Cinema. O cenário, em geral constituído de ambientes domésticos, ruas, praças, rostos, olhares e outros lugares, passa a configurar a matéria do Cinema (além da Literatura). O cenário ou natureza (ADORNO, 2003), sob o novo olhar e o fazer de diretores, produtores e atores, modifica-se em sequências dramáticas totalmente artísticas e representativas da busca pela rememoração e fantasia, para que haja consciência do percurso vivido.

Em geral, o espaço cinematográfico é terreno fértil às novas interações artísticas, caracterizado como produto principal: a fusão entre o filme e o livro. Portanto, o enredo e o ambiente, característicos da Literatura, influenciam, moldam e valorizam o roteiro do Cinema. Além disso, a busca pela memória, o fluxo do pensamento, a capacidade de abstração e o resgate da criatividade são o crivo pelo qual essas duas interações artísticas se complementam.

Torna-se uma busca introspectiva, reflexiva e principalmente, didática. A primeira impressão citada sobre um dos objetos de estudo está relacionada à falta de uma opção estratégica ou de uma orientação teórica por parte de alguns docentes: não há clareza quanto ao que seria uma estratégia de estudo da Literatura. Essa imprecisão é consequência, e possui como causa a falta de clareza dos objetivos do ensino e Literatura. Porque não é sistematizado, mas é sabido como provou Colomer (2007), que entre outras, a Literatura detém a função de formar leitores de textos literários.

Nesse sentido, a subjetiva junção de fatores característicos do professor de Literatura — tais como: formação e experiência acadêmica, sólidos referenciais teóricos, capacitação e atualização profissional, método interacionista, disponibilidade e envolvimento com o educando, compreensão e consciência pedagógica e habilidade de reconduzir “conteúdos significativos” — pode, entre outros, contribuir com um curso de Literatura estratégico e efetivo (COLOMER, 2007). Para que isso seja feito, torna-se viável elaborar o uso do Cinema como estratégia de exemplificação e êxito literário, num um curso apto a induzir de forma exitosa o fomento pelo texto e, conseqüentemente, construir leitores proficientes. Porque esses cinco vocábulos:

“Estímulo”, “intervenção”, “mediação”, “familiarização” ou “animação” são termos associados constantemente com a leitura no âmbito escolar, bibliotecário ou de outras instituições públicas e que se repetem sem cessar. Nos discursos educativos, todos esses termos se referem à intervenção dos encarregados de “apresentar” a obra literária. Se o tema ainda preocupa tanto na atualidade é porque existe essa consciência generalizada, a que antes aludimos, de que o objetivo de formar o leitor não tem obtido o êxito esperado, de modo que vão aparecendo diferentes hipóteses sobre as causas desse desajuste. (COLOMER, 2007, p. 102).

Utilizando-se dessa arte, o professor possui a capacidade, em sua análise e/ou interpretação de um filme, de despertar a fruição do educando, de diminuir a apatia e de aumentar as expectativas de forma mais adequada para análise e/ou interpretação de um texto mais amplo, mais profundo e no qual, se estimule a autonomia leitora.

Por vezes, a Literatura é vista como intrinsecamente elitista. Devido a esse fato, o filme auxilia o livro em sua difusão, humanização e popularização (como exemplificado nos anexos E e G). Se aqui foi analisado que o leitor contemporâneo tem transitado da leitura intersemiótica da arte cinematográfica para a leitura literária e suas acepções semânticas, resta saber se as instituições de ensino farão suas contribuições pedagógicas focadas na aprendizagem transdisciplinar e temática.

Até porque, o ensino escolar baseado em um *corpus* reduzido de leituras canônicas, com interpretação monopolizada pelo professor e com a ultrapassada didática “tu lês, e eu te explicarei em seguida” são mais alguns dos bloqueios legitimados de proficiência literária que “aumentam as distâncias entre esses leitores e não leitores” (COLOMER, 2007, p. 106). Por isso, além do filme e do professor instigador/facilitador, é também a leitura compartilhada, em casa ou no *campus*, a base da formação de leitores. Por se tratar de uma aprendizagem social, ela é mais afetiva. A autora detalha sobre a importância do docente mediador de Literatura:

Minha experiência como professor de Literatura (e creio que é a experiência de todos os professores de Literatura) ensinou-me convincentemente que as respostas dos estudantes de Literatura estão fortemente condicionadas pela imagem do professor. Pelo entusiasmo e pelas decepções que ele projeta. As respostas afirmativas aos desafios do professor e da Literatura se revestem de muitos aspectos, de tantos como os rostos dos que são capazes de enunciá-las. As respostas negativas (...) estão todas, e cruelmente, incluídas na não leitura. (REIS, 1997 apud COLOMER, 2007, p. 115).

Para esses professores, como estratégia didática dos livros que circulam, a esfera da adaptação acaba por transcender os limites desse universo e atinge a comunidade em vários graus e níveis imagéticos. A adaptação (um novo texto construído) auxilia não apenas pela formação de leitores, ela também agrega valor na formação do gosto literário do público que é difundido por intermédio múltiplo.

Tratou-se da adaptação no sentido geral, nessa conjuntura, três elementos estão nela constituídos: tradução, transformação e diálogo. Como se explana:

Das adaptações (tradução, transformação e diálogo), merece destaque o fato de que a “tradução” passa por uma série de mudanças em relação ao livro, em virtude das características do Cinema e dos signos desse. Já a “transformação” busca a fidelidade na passagem da obra para o Cinema. O “diálogo” se caracteriza quando um filme dialoga com o texto que o inspirou, porém de forma implícita. Não se trata de uma adaptação pura, onde o filme, de alguma forma, segue o texto literário, mas de uma “intertextualidade”, podendo o filme fazer referência a algum texto ou obra geralmente conhecida pelo público de maneira explícita ou implícita. (DIAS, 2014, p. 120).

É de conhecimento da existência de leques de vocábulos correlatos para a palavra adaptação. Logo, de forma célere e lacônica, opta-se por utilizar o sentido mais abrangente desse termo para inferir que as obras adaptadas criam a expectativa de que a Literatura se torne muito mais que significativa, ou seja, espera-se que ela possibilite o estabelecimento de nexos com a realidade em que o leitor vive, bem como de relações com outras artes, linguagens, pessoas, povos e áreas do conhecimento.

Essa vereda advinda das telas às páginas, e vice-versa, pode colaborar e resgatar na Literatura muitas habilidades básicas de análise e/ou interpretação de textos literários, tais como:

[...] levantamento de hipóteses interpretativas; rastreamento de pistas ou marcas textuais; reconhecimento de recursos estilísticos e de sua função semântico-expressiva; relações entre a forma e o conteúdo do texto; relações entre elementos internos e os elementos externos (do contexto sócio histórico) do texto; relações entre o texto e outros textos no âmbito da tradição; relações entre texto verbal e não verbal, entre outros. (CEREJA, 2005, p. 72).

A dinâmica que relaciona Literatura e Cinema, além de se constituir em uma estratégia inestimável de aprendizagem leitora, é um modo de aproximar duas (ou mais) artes em diálogo como estratégias complementares do processo de ensino. Dessa forma, o leitor de Ariano Suassuna, entra em contato com a linguagem de época ou regionalista, com o momento histórico e com outros fatores pertencentes às questões relativas às características do espaço que as obras retratam.

Ao mesmo tempo que as reflexões sobre livros adaptados discutem sobre responsabilidades e sugere possibilidades, elas também justificam uma série de falhas e consequências nos níveis de ensino-aprendizagem.

Como o tema é amplo, foi preciso exemplificar duas obras de Ariano Suassuna como objeto de estudo. No entanto, apenas com uma única obra literária dele, é possível apontar alguns caminhos para elevar o desenvolvimento das capacidades leitoras, para o reconhecimento da natureza e da especificidade do texto literário, e também, refletir sobre a relação da produção cultural com a sociedade (CEREJA, 2005) e com a história de nosso povo — no caso, o nordestino.

A Literatura é uma expressão artística secular. Os escritores contam sobre deuses e deusas, heróis, valentes vitórias épicas, históricas tragédias, incidentes cômicos, episódios lendários e muitos outros. O Cinema tem feito o mesmo. Um grande ponto forte do Cinema é a vantagem de mostrar visualmente toda ação representada em imagem, isso auxilia o público a se conectar com o enredo e a se deslocar para a história construída.

Esse processo ocorre porque o discurso do Cinema literário leva o sujeito a se inteirar do mundo e da história contemporânea. Assim, ao ler Ariano Suassuna, o indivíduo estabelece relações com o outro, e torna mais elástica a visão de seus valores individuais e coletivos. Pois não basta apenas ler a palavra, o outro e o mundo, é propício, também, escrever sobre o mundo, em busca das transformações dele e de si.

Para isso, o ensino e a aprendizagem delegam como tarefa: aprimorar os conhecimentos discursivos dos jovens, para que eles possam compreender os objetivos, os diálogos e aproximações das mais diversas relações interartísticas que os cercam, pois:

[...] Uma peça que resiste ao rádioteatro (isto é, que mostra que é capaz de dispensar o espetáculo visual e viver somente pelos diálogos) provou suas qualidades: foi escrita por quem entende do ofício. No filme, ao contrário, o centro organizador é visual, apesar de todos os recursos de síntese que ele dispõe ou que restam ainda por descobrir. Nele, as palavras e a Música são feitas para uma moldagem espacial. Sobretudo se dispuser, um dia, de relevo, a ponto de transportar os cenários para a sala. O Cinema, pela predominância de encantamento visual, não nos fixa num lugar só, mas nos transporta para todos. Ele é uma Escultura animada com poderes mágicos, uma Escultura com diálogos, ainda por cima. (SUASSUNA, 2018a, p. 276).

Na citação acima, Suassuna foi visionário, porque, na atualidade das várias dimensões visuais, tal reconhecimento e transposição de cenário já é possível e, principalmente, um caminho recomendável. No filme adaptado, o prazer estético envolve a participação e a apropriação, pois, diante da obra lítero-cinematográfica, o espectador percebe sua atividade criativa de recepção da vivência alheia. Logo, as músicas, as palavras, as imagens e os cenários transportam o espectador para todos os lugares e tempos, utilizando a (re)descoberta do encantamento renovado e visual do Cinema, a arte síntese.

Para isso, é preponderante que o leitor tenha consciência de si, da sua comunidade e do seu tempo. A informação, do mundo e de si, auxilia-o na compreensão, no entendimento, no conhecimento e na busca constante do prazer literário (e cinematográfico). O diálogo entre leitor e livro torna-se o principal responsável por essa experiência porque sabe-se que o Cinema é uma fonte de inspiração, consciente ou inconsciente, para muitos leitores contemporâneos.

Nessa interação artística, a língua torna-se uma criação social, por acompanhar as mudanças que ocorrem continuamente na sociedade. Para Bakhtin, a língua disponibiliza ao sujeito muitas possibilidades de repertório para o seu discurso. Essa reflexão se assemelha com as reflexões verificadas, quando é afirmado que “em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outro e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa” (BAKHTIN, 2003, p. 88).

Portanto, a qualidade das obras aqui abordadas, a dificuldade delas no reconhecimento intertextual, a complexidade com que os conflitos são expostos nelas, a força das ideias expressas e os questionamentos que suscitam, conferem importância a esses textos. De modo que, propõe-se, aqui, uma atividade de (re)leitura com

qualidade do texto literário adaptado para o Cinema, levando-se em conta os aspectos do processo de transcodificação da linguagem na narrativa literária para a linguagem cinematográfica, objetivando motivar a leitura completa das obras por parte dos discentes.

Pois tanto na Literatura quanto no Cinema,

[...] se o acesso à leitura implica em fazer entrar em jogo a avaliação pessoal, a necessidade de formação interpretativa lembra que a ressonância de uma obra no leitor se produz sempre no interior de uma coletividade. Não se trata, pois, de abandonar os alunos ao desfrute subjetivo do texto, a uma interpretação empobrecedora e incomunicável, a uma constatação empírica de, se o efeito da leitura foi prazeroso ou não, através do acréscimo de perguntas do tipo: “Você gostou? Por quê? O que você mudaria?”. Compartilhar a leitura significa socializá-la, ou seja, estabelecer um caminho a partir da recepção individual até a recepção no sentido de uma comunidade cultural que a interpreta e avalia. (COLOMER, 2007, p. 146).

A este respeito, Jauss (1994) defende que a história da Literatura, ao acompanhar um cânone ou ao recontar as biografias e obras de alguns autores cronologicamente, não considera a historicidade das obras. Portanto, o aspecto estético da produção literária é desconsiderado, uma vez que a qualidade e a subdivisão de uma obra literária não derivam nem das condições históricas ou biográficas da sua origem, nem derivam exclusivamente de sua posição no âmbito sucessório do desenvolvimento de um gênero, elas derivam dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra, e de sua glória para a posteridade.

Sobre as reflexões da qualidade das obras literárias e a relação daquelas obras escolhidas em detrimento das esquecidas, assim como Meek (1992) e Cereja (2005), Colomer pondera que:

O cânone é fluido também em relação à autoridade da crítica para destacar algumas obras determinadas. Certamente, se não há um aparato crítico que as sancione, as obras simplesmente deixam de existir em pouco tempo e se fundem no esquecimento; mas as obras que se mantêm trazem um novo problema: o da impossibilidade de separar sua percepção atual das interpretações realizadas pela crítica sobre o texto ou o autor ao longo do tempo. Esse fenômeno, que foi considerado central por parte dos novos focos da teoria literária, implica diversas questões que afetam também a seleção escolar das obras. (COLOMER, 2007, p. 155).

Consoante a autora, dada a riqueza que a linguagem do texto adquire na imagem da tela, há a possibilidade de explorá-la sob muitos ângulos e aspectos. Ampliando as noções de criticidade, de interpretação, compreensão, comparação, identificação, transferência e ligando-a a procedimentos rítmicos. Logo, é grande e enriquecedor o processo apreendido pelo espectador.

Sobre a seleção literária supracitada, possibilita-se observar que a ideia também é evitar o problema do imediatismo e do reducionismo provocado apenas pelos clássicos nacionais exigidos pelas instituições de ensino. Logo, aconselha-se ampliar o leque e ultrapassar o cânone literário. Aqui (no anexo E) são sugeridas aos leitores, além do cânone da Literatura brasileira, obras cinematográficas homônimas, representativas e adaptadas para a sétima arte.

Chama atenção o fato de as duas artes (Cinema e Literatura) ainda serem tratadas, em muitos lugares, apenas como artes independentes, com objetivos, conteúdos e materiais distintos. A opção pela abordagem de uma arte a outra é uma iniciativa que quebra as barreiras disciplinares que dificultam o atendimento dessa nova demanda. Juntas, elas fazem alusão ao papel interativo e transformador da linguagem ou à capacidade dessa, de agir sobre o outro e sobre o próprio sujeito.

Como exemplificação dessa leitura imagética dirigida, usa-se a comparação entre as artes para mostrar que Cinema e Literatura são artes que partem do individual para o coletivo e vice-versa.

Remete-se, por isso, a Colomer (2007) quando se afirma que:

São as atividades de leitura dirigida e compartilhada, que vêm a elucidar os novos leitores, e o modo de ler que devem interiorizar: analisar o que seria cumprir as regras do gênero nessa obra; qual pode ser o propósito do autor; comprovar as hipóteses realizadas; notar os fios ainda soltos que derivam a falta de compreensão pontual e buscar os detalhes do texto que validam uma interpretação e invalidam outra. (COLOMER, 2007, p. 65).

Desse modo, ganha destaque a participação do experiente mediador, que auxilia os educandos a trilharem o caminho da leitura, incorporando-a ao seu dia a dia, inicialmente em sala de aula, posteriormente, quando alcançam sucesso em seu trabalho, fora da instituição de ensino, mudando o hábito de leitura que deixa de ser apenas por obrigação e passa a constituir um momento de prazer.

Para essa concretização, como bem pontua Meek (1992), é preciso compreender quem são nossos alunos, e trabalhar a partir desse ponto inicial, pois:

Falávamos de “leitores atrasados”, “leitores lentos”, “leitores refratários”, “leitores ineficientes”. Sempre que nos referíamos a nossos estudantes utilizávamos alguma palavra que identificava sua falta de habilidade. Um dia, quando parecia que apenas progredíamos em nosso trabalho de professores, perguntamo-nos: qual é a diferença essencial entre nossos alunos e nós mesmos quando lemos? Não se atrasam, nem são lentos quando fazem outras coisas como falar: vou fazer desenhos técnicos. Sabemos que não são burros. Sem dúvida é porque têm medo de arriscar-se ou de errar, o que há de diferente no seu modo de ler? A resposta é simples e, ao contrário, não tão óbvia quanto parece. Como professores, nos fartamos de ler. Nossas obrigações profissionais o exigem, ou seja, para nós, ler é natural, quando na realidade é cultural. Nossos alunos não consideram que a leitura seja natural, sabem que devem trabalhar muito para progredir. Leram muito menos que nós. Muitos deles nunca leram um livro inteiro, nem ao menos um bem fino. (MEEK, 1992, p. 132).

Apesar do ano, 1992, essa percepção ainda se faz presente nas instituições de ensino. Colomer (2007) justifica que o que se trata é de um leitor contemporâneo, com propósito e visão artística de livros que pertencem ao cânone literário, isso significa que, na atualidade, o processo literário está cada vez mais visual, interativo e intuitivo. Nessa direção, o novo contexto exige uma leitura diferente e, em particular, uma orientação de leitura que atue nas intermodalidades artísticas e midiáticas. Essa experiência intertextual e interartes é condição fundamental para o desenvolvimento de uma competência literária, de forma que requer a predisposição de distinguir as funções referenciais da linguagem que são construídas nas obras literárias, cinematográficas e artísticas. Assim, é indispensável relacionar as capacidades interpretativas entre as mídias e as escritas para reduzir os adjetivos descritos por Meek (1992).

Portanto, entende-se que através do Cinema, é possível percorrer essas veredas, atualizando-o em relação ao que já vinha sendo praticado no âmbito da Literatura, da crítica e da historiografia literária. Essa atualização se faz necessária porque é preocupante olhar para os resultados de proficiência (gerados pelos órgãos oficiais) e imaginar que eles serão um atestado de prática permanente da história.

Nessas linhas,

Pelo menos a partir de 1881, as práticas de estudo de língua portuguesa já eram muito próximas das práticas de abordagem que, há décadas, têm estado presentes nas instituições brasileiras e que temos chamado de práticas “cristalizadas” de ensino. Essas práticas se traduzem na divisão entre Literatura, gramática e produção de texto; na abordagem histórica e/ou descritiva da Literatura e da língua; na periodização da Literatura em épocas ou estilo de época; nos métodos de estudo, no papel do jovem e do professor no processo de aprendizagem, no descompromisso com a formação de leitores competentes, nos objetos de ensino, entre outros. (CEREJA, 2005, p. 161).

Ainda sobre a adaptação e atualização dos procedimentos didáticos, de certo modo, os órgãos oficiais e os documentos norteadores (BNCC, LDB, PCNs,⁵³ entre outros) confirmam em consonância que as mudanças na sociedade exigem alta e constante capacitação e aperfeiçoamento profissional. O que é exposto por um dos maiores responsáveis pela difusão nacional de ensino literário, ao relatar que:

O profissional desses novos tempos deve estar atento, não apenas quanto aos requisitos técnicos, mas também quanto à capacidade de se adaptar a novos contextos sociais e profissionais, de interagir e se comunicar com outras pessoas, de lidar com as tecnologias fundamentais e de expressar uma visão democrática, solidária, sensível e ética da vida em sociedade. (CEREJA, 2005, p. 176).

Outrossim, práticas interdisciplinares e contextualizadas constituem um caminho, tendo em vista que o aprendiz exige o protagonismo como estratégia de aprendizado proficiente. Com isso em vista, a interação artística na linguagem, nas artes em geral, passa a ser percebida como um imprescindível canal didático, tanto para a ampliação do sistema cognitivo, quanto para a formação da autenticidade, da autonomia, da identidade e individualidade (acadêmica). A linguagem visual aliada à verbal são, por superioridade, instrumentos inerentes da interdisciplinaridade, e consequentemente da aprendizagem eficaz.

Nesse contexto, o trabalho com o texto literário, a abertura e o debate entre leitores imagéticos, tornam-se o centro das atividades nas aulas de Literatura. Porque os educandos quando vivenciam, aprendem efetivamente e não apenas decoram. Dessa forma, isso possibilita aprimorar as habilidades proficientes de leitura

⁵³ Base Nacional Comum Curricular (BNCC), Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs).

literária, tais como: comparar, analisar, identificar, resumir, levantar hipóteses, transferir, deduzir, inferir, justificar, explicar.

No caso particular do ensino de Literatura, é categórico não apenas instigar práticas mais condizentes com o mundo contemporâneo, mas igualmente, recuperar o prestígio da disciplina de Literatura. Nesses termos, Mikhail Bakhtin, Hans Robert Jauss e Antonio Candido podem cooperar para uma aproximação, um diálogo entre Literatura e Cinema. Pois, conforme aponta Jauss (1994), os elementos conhecidos da aproximação histórica ainda possuem uma perspectiva insuficientemente trabalhada: o leitor.

Em uma proposta para o trabalho com Literatura, percebe-se que a biografia e a historiografia literária, em si, não resumem o problema central do ensino de Literatura no Brasil (CEREJA, 2005). Elas podem trazer contribuições importantes para a compreensão de determinados textos, autores e épocas, da mesma forma que conhecimentos de outras áreas, como: história, filosofia, psicologia, sociologia, análise do discurso, entre outros. Sobre esse aspecto, Santomé (1998) também afirmou que os conteúdos aparecem com um fim a-histórico, como algo dotado de autonomia e vida própria, à margem das pessoas.

Bernstein ratifica:

As disciplinas ou matérias singulares são narcisistas, orientadas para o seu próprio desenvolvimento mais do que para a aplicação de si mesmas". O saber divorcia-se das pessoas e dos seus compromissos e caminha rumo a uma autonomia plena. (BERNSTEIN, 1993, p. 160).

Por isso a importância na transdisciplinaridade artística. A questão é que, se apenas a historiografia literária for assunto central das aulas de Literatura, a grande parcela das atividades e das dinâmicas não serão contempladas, como, por exemplo, a reflexão do texto literário, as aproximações propositivas entre ele, as artes e a vida, a autonomia literária e a paixão pela leitura e pela escrita. O diálogo interartes é uma abordagem rica e complexa para o ensino-aprendizagem. Ele não se alinha apenas com as iniciativas em educação que priorizam habilidades conceituais e procedimentais, ele também pode contribuir com a melhoria no ensino-aprendizagem. Esse diálogo se enquadra no campo transdisciplinar com uma estrutura conceitual distinta, com epistemologia e práticas que fornecem ferramentas que promovem a

as aproximações entre artes. Ademais, o diálogo interartes revela potencial de fusão e fluxo que pode aprimorar e facilitar a leitura literária, fomentando em si, o estímulo de leitura pela fruição.

Suassuna, exemplifica:

Outro dia, um jornalista me perguntou se eu tinha o hábito da leitura, eu disse que não, eu tenho a **paixão pela leitura**. Eu acho, aliás, que o escritor é antes de tudo um leitor. Você não pode imaginar o que era para mim, no sertão da Paraíba... Eu logo que me alfabetizei já comecei a ler. Meu pai me deixou uma biblioteca muito boa, meu pai era um grande leitor e gostava muito de Literatura. Foi na biblioteca que eu li pela primeira vez: Eça de Queiroz, Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Euclides da Cunha... Então, eu vivia no Sertão, e as duas paixões, os dois elementos que me abriram para o mundo, para a fantasia do mundo, para a alegria do mundo, foram o Circo e o livro. (SUASSUNA, 2012a, grifos nossos).

Para Colomer (2007), é preciso entender como pesquisar as ocultações na historiografia literária, em um livro que nos leva a outros livros e a outras vidas além das nossas. Por isso, defende-se aqui, que não deve ser primordial a *transmissão bancária* — biografia dos autores, a lista de suas obras, a descrição sociocultural do contexto histórico —, pois deve ocorrer, sim, uma formação de leitores que não se baseie no eixo histórico, mas na leitura das obras e na aquisição de instrumentos de análise. Até porque, a sétima arte ajuda a diminuir certas injustiças, pois:

Cada um de nós tem o direito de conhecer – ou ao menos de saber que existem – as grandes obras literárias do patrimônio universal (...) Vários desses contatos se estabelecem pela primeira vez na infância e na juventude, abrindo **caminhos** que podem ser percorridos depois ou não, mas já funcionam como uma sinalização ou um aviso: “esta história existe... está ao meu alcance. Se quiser, sei aonde ir buscá-la”. Ler Literatura é uma forma de acesso a esse patrimônio. Confirma que se está reconhecendo e respeitando o direito de cada cidadão a essa herança, revela que não estamos nos deixando roubar. E nos insere numa família de leitores, com quem podemos trocar ideias e experiências e projetar-nos em direção ao futuro. (MACHADO, 2014, p. 38, grifo nosso).

Deseja-se, desse modo, que haja reflexão nos objetivos da disciplina que, primordialmente, devem estar comprometidos e alinhados com a educação para a cidadania, com a formação de leitores competentes de textos literários e com a

construção de relações entre esses e outros textos — verbais, não verbais e mistos, literatos e não literatos — que circulam socialmente.

3.2 Diálogo Interartes — Literatura e Cinema em Ariano Suassuna

Figura 5 – Ariano Suassuna em filmagens



ARQUIVO PESSOAL DE ARIANO SUASSUNA

Nota: O autor durante as filmagens da primeira versão cinematográfica de sua peça *Auto da Compadecida*.⁵⁴ Brejo da Madre de Deus, Pernambuco, 1968.

Segundo depoimentos pessoais, Ariano Suassuna escreveu (em 1956) *A História de amor de Fernando e Isaura*, e mais tarde (em 1961), *O Sedutor do Sertão*, para que um grupo de cineastas paraibanos os levasse à tela (SANTIAGO, 2014); mesmo assim, o maior sucesso viria mesmo a ser a obra cinematográfica e adaptada: *O Auto da Compadecida* (2000).

Se por um lado, a Fotografia é teorizada como salvação e preservação do tempo e da memória, por outro, a Música é um retorno latente de emoções e lembranças. Por isso, por inferência delas, a adaptação cinematográfica — que é portadora da Fotografia, da Música e também do Teatro — torna-se regresso e resgate

⁵⁴ *Ariano Suassuna, uma fotobiografia* — exposição na galeria Manuel Bandeira, da Academia Brasileira de Letras, 12 de julho de 2007. Seleção e legendas: Carlos Newton Júnior. Imagem autorizada por Dantas Suassuna (filho) e cedida a este trabalho por Carlos Newton Júnior.

de tempo e memória, de sensações e sentidos, de restauração e valorização da Literatura e dessas outras artes.

Retorno e resgate no sentido de que,

Alguns autores defendem a adaptação como algo que promove a salvação do esquecimento, no caso, da obra adaptada. Conforme discute Azerêdo (1996), Bazin, um dos principais nomes desta área, defende o Cinema como forma de resgate da Literatura, já que as telas podem reacender ou acender o interesse do público por romances que já foram esquecidos. (DIAS, 2014, p. 113).

Segundo Xavier (2003, p. 62), o livro e o filme adaptado são como “dois extremos de um processo que comporta alterações em função da encenação da palavra escrita e do silêncio da leitura”. Como exemplo disso, em *Lakoon Revisitado*, Gonçalves (1994) também aproxima Pintura e Poesia quando tece reflexões sobre uma sinestesia artística. Originalmente, refraseando Horácio, “Simônides de Ceos afirma que a Pintura é a Poesia muda e a Poesia é uma Pintura falante” (GONÇALVES, 1994, p. 11).

Pois bem, assim como Poesia não é apenas texto, a Pintura não se limita às imagens. Dessa forma, é possível ampliar esse diálogo para as relações entre outras artes convergentes ou que se espelham, tais como: o Teatro e o Cinema, a Pintura e a Fotografia, a Música e a Dança, e também, o Cinema e a Literatura. Todas possuem características, semelhanças e particularidades que permitem diálogo e suporte às novas reflexões didáticas que libertam e “promovem sua abertura a tudo o que pode aproximar as obras umas das outras” (TODOROV, 2009, p. 21).

Brito (1995) relata que o mesmo impacto e transformação estrutural que o surgimento da Fotografia desencadeou na Pintura, a invenção do Cinema teria provocado no romance do século XX. É reconhecível a riqueza teórica dessas convergências entre as artes, pois, mesmo aquele artista que domina apenas uma arte, é fato que, em geral, ele não se limita ao processo de uma arte somente. Seus sentidos caminham de uma arte à outra, seja por motivos de inspiração, de manifesto, de comparação, de sensibilização, de prazer estético ou, como no presente texto, de adaptação.

Estas linhas não concernem à intenção de privilegiar o texto sobre a imagem sonora, ou destacar a imagem em movimento sobre a escrita, mas sim, em comum

acordo, associar ambas. Do mesmo modo como se fez no Movimento Armorial, que pretendia fundir a maior quantidade de artes possíveis sob a justificativa de agregar valor cultural aos seus pares.

Isso porque, o Cinema já é uma das artes de grande complexidade teórica, de inegável valor financeiro e de ampla aceitação nos mais diversos níveis e camadas sociais. Já a Literatura, é fundamental ao senso crítico, ao reconhecimento de si e do outro, sendo de elevado benefício intelectual. A Literatura é, essencialmente, o alicerce de um povo.

Além das inegáveis possibilidades críticas e filosóficas, da proximidade temática e narrativa, respalda-se, nessa sintética adjetivação, que a sinestesia e fusão artística coadunam às obras de Suassuna. Nessas comunicações, percebe-se as múltiplas possibilidades do *conhecimento poético*, em que uma obra, como a de Suassuna, também propicia ser analisada, estudada e interpretada entre várias artes (Cinema, Literatura, Fotografia, HQ⁵⁵, Xilogravura...) e variados gêneros. Ratifica-se então, a polivalência e a flexibilidade nas diversas versões que envolvem sua composição.⁵⁶

Em sua obra *Iniciação à Estética* (2018a), uma rica obra direcionada a seus alunos universitários, Suassuna afirma que “existe uma coisa de intelectual na criação e fruição da Arte” (SUASSUNA, 2018a, p. 224), uma forma de conhecimento. Contudo, esse tipo de conhecimento é diferente do conhecimento encontrado pela filosofia e pela ciência. Ariano Suassuna o denomina de *conhecimento poético*, concreto e resultante da simples apreensão: quando a inteligência, movida pela beleza do que aprendeu, põe-se naturalmente e sem esforço a refletir sobre o que se viu. Não seria a proficiência literária um correlato cognitivo do *conhecimento poético*?

Além dessas coerentes teorias interpretativas — filosóficas, históricas, científicas, éticas, religiosas, regionais, sociológicas, psicanalíticas, entre outras —, as obras do paraibano também pertencem a um viés de denúncia política e, principalmente, econômica.

Nessa multiplicidade de diálogos culturais, científicos e interartísticos; foi assim, que o Cinema começava a atrair a atenção de Ariano Suassuna, como bem registra Santos (2009):

⁵⁵ Histórias em Quadrinhos (HQ). Anexo D, ilustrações de 7 a 11.

⁵⁶ Conforme mostram os exemplos contidos na figura 3, na figura 4, no anexo D e no anexo E.

Suassuna participa ativamente do primeiro ciclo de debates sobre o Cinema do Nordeste, organizado em 1976 pela Universidade Federal de Pernambuco e o cineclubes *Projeção 16*, e figura na origem de um projeto, para o qual colaboram Pernambuco e Paraíba, visando à produção de uma comédia. O projeto não chegou a ser realizado, mas Suassuna já tinha escrito os roteiros: eram episódios do *Romance d'A Pedra do Reino*, então em elaboração, que a não realização do filme permitiu conservar inéditos para o romance. (SANTOS, 2009, p. 44).

Apesar disso, foi somente entre 1994 e 2000 que Suassuna teve quatro adaptações de seus textos para a televisão: *Uma Mulher Vestida de Sol* (1994); *Farsa da Boa Preguiça* (1995); *O Auto da Compadecida* (2000) e *O Santo e a Porca* (2000). As duas primeiras dirigidas por Luiz Fernando Carvalho e as outras por Guel Arraes e Maurício Farias, respectivamente.

É vasta a quantidade de suas obras autorizadas para adaptação, e as dezenas de milhões de pessoas que consumiam e até hoje consomem seus escritos. Ultrapassando o Cinema e transmutando-se, transpondo-se nas mais diversas formas de mídia e de arte. Como os vídeos e HQs, por exemplo (conforme anexo D).

Para Suassuna (2018a), sua obra como dramaturgo se aproximava e se diferenciava resumidamente pelas características das artes. Na aproximação entre o Teatro e o Cinema, o diálogo é facilitado por se tratarem de espetáculo essencialmente visual, por um lado; e de ação desempenhada por personagens, por outro.

A obra se diferenciava porque tal espetáculo no Teatro é menos importante do que a ação narrada pelas falas e atos dos personagens. Já no Cinema, é mais relevante porque ele é mais visual, enquanto que o Teatro é mais verbal e literário. É por isso que a parte literária é tão importante no Teatro, pois a encenação e a leitura de texto é o que há de mais fundamental na peça (SUASSUNA, 2018a). Até porque, após a obra escrita, o próximo e importante passo da dramaturgia concerne à atuação, à representação desse texto (roteiro e/ou *script*) no palco.

Em Suassuna, além dos aprendizados linguísticos (regionalistas) e literários, é possível apreciar a linguagem e suas possibilidades que adentram os textos filosóficos, sociais e artísticos. Sobre o aspecto das adaptações e releituras, vale observar o que ele escreveu no seu livro de *Iniciação à Estética*:

[...] Mas, sem qualquer desejo de inovar por inovar, não há fortes motivos para manter uma palavra que causa tantos motivos no campo da Arte e no da Estética como a palavra “imitação”. É evidente que a Arte não *imita* a Natureza, motivo pelo qual a *teoria da imitação* deve ser precisada como *teoria da recriação*, ou *da transfiguração*: **A Arte não imita a Natureza, ela a recria e transfigura**. (SUASSUNA, 2018a, p. 187, grifos nossos).

Entendendo que *natureza* faz referência à *vida* em geral, infere-se dizer que a arte não imita a vida, tampouco a vida imita a arte. A arte metamorfoseia a vida. No diálogo dessa alegoria interartística, o roteiro literário apresenta função de casulo da obra cinematográfica. As obras-primas citadas também se diferem de outras, porque as combinações de Suassuna — além de serem esteadas em detalhes interartísticos — apresentam um movimento vívido que nos transpassa do passado larval ao crisálido presente.

No *Auto da Compadecida*, por causa dessas questões em torno da adaptação, a importância do Cinema foi imensurável para o autor. Ele afirmou que se tornou dois escritores: um antes e outro depois da obra adaptada para o Cinema. As Músicas, como tal, seguindo esse aspecto interartístico, são outras que trilham o mesmo caminho com o uso da imagem dos *videoclipes*, tornando-se ferramenta de valorização do intérprete e de explanação da mensagem.

Já a respeito da obra que melhor representa o Movimento Armorial, *O Romance d’A Pedra do Reino*, o diretor fora enfático: “a ideia de adaptação me parece redutora. O que busco é uma espécie de resposta aos textos, uma reação criativa à leitura e à Literatura” (CARVALHO, 2007).

Logo, Cinema e Literatura já possuem um benefício mútuo, em trocas de nuances, de aspectos e de formas de olhar. Por isso, inicialmente definida, a proposta deste texto traçou uma direção entre as veredas interartísticas de Suassuna, para que esse caminho possa inferir uma proficiente leitura literária. Logo, propõe-se que não haja uma leitura pontual, refém da singularidade de uma visão, que haja uma leitura mútua e com múltiplas apreensões interartes, pois:

O jogo de interpretações é uma constatação que faz parte do aprendizado no contraste de leituras. Combate a ideia inicial de que uma obra tem apenas uma significação, sempre e para todo mundo. Através da leitura de obras descobre-se que a Literatura não esgota nunca sua mensagem. Nem todo mundo entende uma obra da mesma maneira. Não se entende igual, segundo o número de vezes que se

leia ou a etapa da vida em que se situem os leitores. E não se entende igual, se estamos interessados em buscar significados de um outro tipo. (COLOMER, 2007, p. 193).

Pela proposta, além de remeter à cultura nas obras de Ariano Suassuna, é preciso extrair dessas produções a crítica de Bakhtin (1997b) à modernidade e a visão delineada por Antonio Candido (1980) sobre a cultura em geral. Para tal intento, fez-se necessário estudar as obras pelo prisma da transtextualidade, em duas de suas relações: a intertextualidade e a hipertextualidade; e promover uma pequena investigação a respeito das adaptações em geral (e das causadas pelo autor), evidentemente, nos termos de Bakhtin, e no âmbito das obras interartísticas de Ariano Suassuna.

Nessa reflexão de características, elementos norteadores e ideias para um caminhar, é apropriado evocar que Literatura e Cinema também se assemelham porque ambos revelam o modo de representação em razão da narrativa. Contudo, ambos se diferenciam quando usam seus próprios meios particulares para fazê-lo.

Dessa forma, torna-se indispensável evidenciar que o romancista dispõe de um canal característico e inerente para a expressão da mensagem, que é a linguagem verbal. O verbo abstraído se configura com a ideia e, dessa forma, pode propor dimensionalidade, aparência, sinestesia, memorialidade, entre outros. Já o cineasta, além da linguagem verbal, escrita, dispõe-se da trilha sonora, do movimento imagético, da tonicidade e da expressão facial (SUASSUNA, 2018a).

Outra diferença entre ambos é em relação ao tempo cronológico. A Literatura comporta o paciente, calmo e subjetivo intervalo de uma leitura, proporcionando tranquilidade a um leitor que oscila entre um capítulo e outro, entre um parágrafo e outro, e até mesmo entre um livro e outro (por vezes), sem terminar ambos (BORGES, 2014). Diferentemente disso, o filme no Cinema ostenta e exerce um tipo de exclusividade temporal contínua.

Para Borges (2014, p. 193), o Cinema é uma arte em constantes transformações e experimentações intrínsecas em si. Desde os filmes participativos, nos quais “o espectador torna-se ativo nas decisões de um enredo e desfecho final (*rpg: role-playing game*), até a falsa sensação de interatividade proporcionada pela tecnologia de três ou mais dimensões (3D, 4D...)”.

O autor também diferencia os espaços na Literatura e no Cinema ao citar que:

A palavra escrita é uma barreira intransponível para simultaneidade. Infere-se que se dois eventos acontecem ao mesmo tempo em um mesmo espaço, na Literatura, necessariamente, cada ação deverá ser escrita uma após a outra. Mesmo que pensemos na técnica do fluxo de consciência, ainda assim a palavra é linear. Não se pode narrar dois fragmentos ao mesmo tempo. É impossível dizer duas coisas ao mesmo tempo. Nessas situações, o narrador opta ora por uma ação/fragmento, ora por outra. (BORGES, 2014, p. 195).

Geralmente, de forma bem sequencial, os episódios narrados são representados em cadeia e etapas lógicas e/ou cronológicas: introdução, desenvolvimento, clímax, desfecho... No Cinema, cada vez mais acontece diverso a isso. A câmera e os seus recursos de foco central podem apresentar simultaneidade na separação de planos, algo praticável ao Cinema e inacessível à Literatura. Pelo juízo de que:

Ação e espaço, dessa forma, estão sempre indissociados. Em verdade, a base do texto fílmico é a imagem e diferentemente do Cinema que trabalha com a imagem, o texto literário trabalha com a palavra. A linearidade da palavra é, sem dúvida, uma das causas da teoria da Literatura ter se interessado tão pouco pela indissociabilidade do tempo-espaço na Literatura. (BORGES, 2014, p. 193).

Igualmente às cenas de Jack Bauer,⁵⁷ o autor exemplifica a divisão de uma tela de jogo eletrônico. A ação ocorre simultaneamente em vários espaços, mas na mesma tela. Pois bem, no Cinema isso também é possível. O narrador em algum plano empregado poderá estabelecer em cena as principais temporalidades: o *zoom*, a ação dos personagens, a época ou o tempo meteorológico, juntamente com o espaço (BORGES, 2014).

Enquanto em uma obra literária há a adjetivação de personagens e ambientes em várias páginas, no Cinema, pela técnica de *zoom*, *close* e entrecorte, é possível fazê-la em alguns segundos. Essa é uma das grandes diferenças⁵⁸ entre a constituição do espaço no Cinema e no texto literário. Em tempo,

⁵⁷ Personagem da série 24 (horas), lançada em 2001 pela *20th Century Fox Television*, a série possuía o diferencial de sincronizar, na tela dividida, várias cenas e ao mesmo tempo.

⁵⁸ Entre outras, uma das principais diferenças entre livros e filmes é que nos primeiros, em geral, há recomendação de leitura pela relação idade e tipo de linguagem, já nos segundos, as recomendações ocorrem em sincronia de idade e cenas (denominadas em próprias ou impróprias também pela idade). Borges (2014) defende, como diferença crucial, o fato de que no Cinema vemos a imagem, na Literatura temos de imaginar. Entre letra (significante) e imagem (significado) existe a imaginação, no caso da Literatura. O Cinema aciona o olhar físico concreto, a Literatura, o olhar abstrato.

É importante ressaltar da descrição. O autor de uma obra literária, dependendo do caso, procura relatar o ambiente de forma minuciosa, colocando acima de tudo, em seu narrar, a riqueza de detalhes, para que o leitor entenda a dimensão e a importância do espaço, por exemplo, para a trama de maneira significativa. O leitor logo percebe que será de importância para algum acontecimento futuro. No Cinema, a descrição se consolida de modo mais detalhado e econômico quando comparada ao que comumente é visto no romance. (DIAS, 2014, p. 128).

Esses são alguns traços de particularidades narrativas. Consoante Borges (2014), vários escritores tentaram se desvencilhar dessa obrigatoriedade sequencial da escrita, contudo, nenhuma técnica literária consegue atingir a simultaneidade da técnica cinematográfica em que ocorrem três ou mais ações ao mesmo tempo e em espaço igual ou diverso.

Portanto, muitas vezes, expressões e sentimentos dependem de o espectador interpretá-los. E é dessa forma que a adaptação amplia e intensifica a leitura múltipla do *Romance d'A Pedra do Reino* e do texto teatral dramático. Mesmo sendo obra assistida no Cinema, ela deve ser reconhecida e de algum modo ligada ao texto literário, porém, com o direito de ser também reconhecida e avaliada na forma de filme ou série.

O pensamento e a proposta de se analisar um filme baseado em uma obra literária e a questão do diálogo entre as teorias do Cinema e da Literatura fizeram-se naturalmente presentes e desafiadoras. Sob essa perspectiva, Gomes (2004) auxilia nesta intermediação, pois reflete que:

A atividade de interpretação e análise de filmes, embora decisiva no âmbito da pesquisa contemporânea em Cinema, aparece como um ofício que pode ser realizado por muitos, de muitos modos e através dos mais variados meios. Pode-se considerar fílmico qualquer texto, *site* de filmes e do que nele está contido, não importando propriamente o seu foco, alcance, profundidade e rigor, num arco que inclui desde o mero comentário, passando-se pela chamada crítica de Cinema de tipo jornalístico, incluindo, por fim, até mesmo o estudo acadêmico, em toda sua variedade. (GOMES, 2004, p. 85).

Conforme Diniz (2001), dessa forma, a análise e/ou interpretação é definida como uma estratégia de busca de equivalentes. Uma busca de sentido no Cinema, daquilo que é pensado, primeiramente, na Literatura. Assim, tendo esse novo olhar e

essa nova leitura de texto é que se pretende um caminho inverso: partir do Cinema para a Literatura e retornar a ambos. Sabe-se que as palavras apenas manifestam sentido se nos ajudarem a ver um mundo melhor. E esse é o caminho a percorrer na relação entre Literatura e Cinema. Nesse âmbito, a tradução é uma entidade de interpretação. Porquanto,

A tradução não é apenas o processo que se conhece de conversão. [...] ela é um processo natural que se realiza no dia-a-dia. Toda tradução está inserida num contexto cultural, já que ela é produto da interpretação feita por um indivíduo que traz consigo sua própria bagagem cultural. Sendo assim, a tradução reflete essa influência cultural de forma mais ou menos evidente, pois está intrínseca ao tradutor. Do mesmo modo que o cirurgião, ao operar o coração, não pode negligenciar o corpo que o circunda, o tradutor correrá risco se tratar o texto isoladamente da cultura. (BASSNETT, 1993, p. 36).

Na adaptação: tradução, transformação e diálogo (DIAS, 2014), e nessa sensibilidade do olhar, é notório que “os melhores filmes⁵⁹ são aqueles capazes de provocar uma reação emocional, fugindo à banalização. Esta é a função da visão cinematográfica” (CORTEZ, 2013, p. 26). O Cinema e a Literatura, dessa forma, são artes mútuas que aproximam suas funções convergentes e provocam essas reações.

A aproximação ocorre pelo tema, pela forma e pelo gênero narrativo. Tendo em vista que o Cinema propõe, em imagens, descrever adjetivos, ambientes e sons, que pela escrita, eram imaginados. Consoante Ricoeur (1990), pode-se afirmar que o Cinema (e a Literatura) é a mediação:

Pela qual nós compreendemos a nós mesmos [...] contrariamente à tradição do código e à pretensão do sujeito de conhecer-se a si mesmo por intuição imediata, devemos dizer que só nós compreendemos pelo grande atalho dos sinais da humanidade depositados nas obras da cultura. (RICOEUR, 1990, p. 57).

Dessa forma, quando se trata da obra de arte, é preciso que haja certa liberdade mediada na interpretação — como ocorreu na série *A Pedra do Reino*⁶⁰ (2007).

⁵⁹ Coincidentemente ou não, os filmes mais premiados (Oscar, Golden Globe, entre outros) são aqueles do gênero drama e/ou adaptados de obras literárias, como ocorrido em *O Auto da Compadecida*.

⁶⁰ O próprio diretor nas filmagens, Luiz Fernando Carvalho, estava preocupado com a autenticidade das cenas, porém, fora tranquilizado porque Ariano Suassuna disse que não importa como seja filmado, mas que seja filmado. Ponderou.

Apesar disso, essa liberdade necessita da prévia autorização do autor, para que esse novo olhar apresente possibilidades de interpretação subjetiva dos valores morais e artísticos da obra adaptada (SILVA, 2007). É preciso compreender a dinâmica estrutural e conteudista que envolve essa categoria que, nas últimas décadas, tem chamado a atenção dos mais variados campos artísticos. Destarte, sem auxese, a atividade fundamental do analista desse tipo de arte é movimentar-se entre o texto e o filme.

Laconicamente, em muitas didáticas de ensino, desconsidera-se o novo formato da obra adaptada e se exclui a possibilidade de analisá-la como obra de arte. Nesses moldes, o filme adaptado, por vezes, possui apenas a finalidade de corroborar a obra literária. No discurso insciente, ele é uma forma de substituição da obra.

É preciso que a análise cinematográfica nas instituições de ensino seja abordada de maneira funcional e fusional no diálogo interartes. Porque, como mostrou Colomer (2007), as imagens e os roteiros, aliadas às gravuras e enredos, possibilitam a apreensão da mensagem e da leitura de forma mais profícua. “Dessa forma, tal leitura caminha em duas direções distintas, para frente, por meio da reformulação das expectativas, e para trás, reinterpretando o que já foi lido” (COSTA, 2009, p. 72).

A maioria das adaptações possui sua origem em uma narrativa. Então, essas adaptações para o Cinema — *O Auto da Compadecida* (2000) e *A Pedra do Reino* (2007)⁶¹ — são a versão cinematográfica de uma obra de ficção. Esse processo de adaptação vem caminhando continuamente, mas não exclusivamente, do literário para o fílmico e priorizando o primeiro em detrimento do segundo.

Ingarden (1965, p. 409) afirmou que a arte literária “existe, vive e atua sobre nós, provocando profundas modificações na nossa vida”. O autor afirma também que o Cinema conserva concatenações com a Literatura. Desse modo, a obra cinematográfica adaptada não é uma obra literária, mas ambas possuem uma predisposição mútua.

Inocentemente, a grande preocupação de alguns críticos era verificar se uma obra cinematográfica era fiel à obra literária que a embasava. Dias (2014, p. 117) confirma que não cabe sobreposição de valor de uma arte à outra, porque “o texto

⁶¹ O primeiro é uma história engraçada, mas embebida dos erros humanos, das pequenas fraquezas e dos grandes pecados. Desde as mentiras de Chicó e as trapaças de João Grilo, até a ganância, a infidelidade, a avareza, a violência e a soberba dos demais personagens. O segundo é uma história de sangue, crime e sofrimento que também possui blasfêmia, mas sem redenção final (TAVARES, 2007, p. 40).

cinematográfico nem sempre tem o intuito de ser fiel ao texto literário, na maioria dos casos”. Assim, sobre a simplificação, a autora explica que:

Com relação à simplificação, no livro *Vidas Secas* (1938) de Graciliano Ramos, por exemplo, o personagem Fabiano vai à cidade em duas ocasiões totalmente diferentes, uma sozinho e outra com a família. Na adaptação do livro para o Cinema, Nelson Pereira, diretor do filme *Vidas Secas* (1963) simplificou essas duas visitas em apenas uma. [...] No filme *O Auto da Compadecida* (2000), O Padre, o Bispo, o Frade e o Sacristão foram simplificados na figura dos dois primeiros personagens. (DIAS, 2014, p. 118).

No entanto, é preciso considerar que se a obra é baseada, já perde seu caráter de fiel, de única, tendo em vista que a licença artística e o olhar particular do adaptador entram em cena, em texto, cotexto e em contexto. Uma crítica equilibrada pode e deve compreender que a adaptação seja, por vezes, vista como tradução, por isso mesmo existe a expressão italiana *traduttore traditore*, ou seja, que todo tradutor é um traidor, no sentido que ele engana um pouco e não é fiel completamente, pois não há com sê-lo.

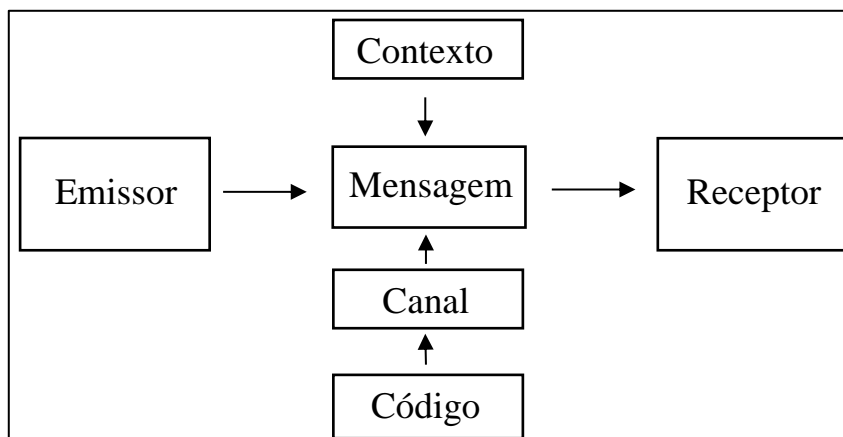
Sabe-se, por isso, que é necessário preocupar-se mais com a relação entre os dois meios, usando a comparação para enriquecer a avaliação das obras, e não o contrário. Essa é outra maneira de contar que leva mais em consideração a especificidade do meio e a objetividade do plano do que a fidelidade da obra.

Isso visa, além da tradução, à transformação:

Para Bazin, o Cinema conseguiu ascender o interesse pela arte, aspecto este que antes, dificilmente, outras áreas fariam com tanta aptidão. Já Diniz (2005) leva em conta que “a maioria das adaptações tem sua origem em uma narrativa (...) a adaptação é, pois, a versão cinematográfica de uma obra de ficção”, ou seja, a adaptação, em seu caráter superficial, é a tradução de uma arte para outra. (DIAS, 2014, p. 114).

Ainda sobre transmitir a mensagem, levando em consideração os elementos da linguagem abaixo e suas funções, há de se questionar, retoricamente, se o código e o canal são intocáveis, intransponíveis e sacros para os oito bilhões de receptores ou se sua alteração e polivalência podem ser plasticamente moldáveis, uma vez que são ferramentas de meta com pressuposto de chegada ao objetivo da tríade: a mensagem.

Figura 6 – Elementos da linguagem



Fonte: elaborado pelo autor

Na figura 6, ficam subentendidas as relações entre as funções da linguagem e os elementos da comunicação lítero-cinematográfica. Elucidando: Emissor (Função Emotiva / autor, roteirista); Receptor (Função Conativa / leitor, espectador); Mensagem (Função Poética / escritor, diretor); Canal (Função Fática / livro, filme); Código (Função Metalinguística / gráfico, imagético) e Contexto (Função Referencial / hipotexto). Expõe-se, ainda, que, independentemente do canal ou do código escolhido, a fruição da mensagem envolvente e não aliviante para o receptor contemporâneo e longínquo é importante.

E é o Cinema que possui essa característica própria: a audiovisual. Que valoriza a palavra escrita na transmissão de si mesma e da mensagem dentro da imagem. Portanto, pelo poder de expansão e difusão nesse diálogo entre as artes, o texto literário de Ariano Suassuna revela seu próprio discurso amplificado por meio da alternância desse tipo de canal e código. Quanto mais ativa e inter-relacionada for a obra, mais facilmente os discentes se encontrarão no espaço literário.

Assim, a análise da adaptação em *O Auto da Compadecida* concentra-se na busca do sistema de equivalências da “mensagem”, de suas formas e de suas funções. Seus recursos representam exemplos de procedimentos de adaptação (cri)ativa, usados pelo cineasta Guel Arraes e Adriana Falcão (no filme *Auto da Compadecida*, 2000) para traduzir aspectos inicialmente sugeridos pelo romance, que nem todo leitor percebe a primeiros olhos.

De maneira que, novamente, apoia-se em Genette, teórico que se dedica ao estudo da transtextualidade, como suporte à proposta de análise das adaptações

fílmicas. Para Genette, a hipertextualidade é um dos conceitos que mais se apresenta como característicos das narrativas adaptadas. Mas, ainda, existe a presença dos outros conceitos nas obras. É ela que une o hipertexto a um texto anterior, o hipotexto. Isso porque, o filme adaptado (hipertexto) desperta e destaca a obra literária (hipotexto), visto que o aspecto visual possui uma grande importância social, além do resgate e da valorização literária.

Nessa identificação entre hipotexto e hipertexto, é constantemente possível desenhar vestígios de um livro em outro, seja ele anterior ou seguinte. Pode-se exemplificar diálogos, aproximações e características semelhantes entre os personagens, tais como: Jor-El e Jeová, Cristo e Clark, Jonas e Pinóquio, Sansão e Hércules, esposa de Ló e Medusa. Do mesmo modo, entre os enredos: *O Antigo Testamento* e a *Ilíada*, *Hamlet* e *O Rei Leão*, *Otelo* e *Dom Casmurro*, *Madame Bovary* e *O Primo Basílio*. Essa percepção de vestígios literários e cinematográficos é um dos princípios do leitor proficiente.

No caso das obras em estudo, o grau de hipertextualidade é maior, pois, a derivação ocorre em partes maiores ou na íntegra. Porém, sua análise dependerá da decisão interpretativa do leitor e do conhecimento prévio do hipotexto (o livro). Caso não haja esse reconhecimento, o hipertexto não será mais considerado hipertexto, ele será inédito aos olhos do leitor. E isso deve ser evitado porque as artes devem ser trabalhadas concomitantemente.

As hipertextualidades destacam as alterações que ocorrem nos hipotextos. “Algumas delas desvalorizam e trivializam os textos pré-existentes, outras os reescrevem em outro estilo; outras reelaboram certos hipotextos, cuja produção é, ao mesmo tempo, admirada e menosprezada” (STAM, 2008, p. 68). Nesses aspectos, há mudança de linguagem, de tamanho, de gênero, de forma e de conteúdo.

Observa-se, por exemplo, que no filme *O Auto da Compadecida* há uma inclusão de *O Santo e a Porca*, outra obra teatral de Suassuna, o que passa despercebido para quem não conhece a produção artística do autor em sua essencialidade. O hipertexto, que é direcionado a partir do hipotexto, agora modifica e cita o próprio hipotexto. Destarte, é visto em Diniz (2018) que antes se procurava entender o que os romances podem fazer, que os filmes não (e vice-versa), conforme título de Chatman (1980). Logo, o primordial agora é saber o que um pode fazer pelo outro.

Segundo Cohen (1980), há uma tendência muito grande dos romances em desenvolver recursos cinematográficos. Ariano Suassuna sabia que isso também traria ao leitor uma construção de esforço, uma informação contextualizada, um prazer da exploração conjunta para individual e a ressignificação de uma leitura compreensiva de si, e do mundo.

Já para Cattrysse (1992), podem-se classificar as adaptações fílmicas de duas maneiras: ou como tradução inovadora (que altera o gênero da obra original) ou conservadora (que o absorve). Contudo, apesar da intertextualidade, seja em *A Pedra do Reino* seja em *O Auto da Compadecida*, a tradução cinematográfica tenta ser conservadora ao máximo, mesmo com a junção e a influência no diálogo de outras obras do autor.

Nos casos citados, os cineastas conservam o gênero da obra literária original ou, durante o processo, a transportam para outro gênero. Pois, o mesmo gênero existente pode ser compartilhado pela Literatura e pelo Cinema (comédia, tragédia, melodrama). No exemplo, relatou-se sobre a Música e suas misturas em *videoclipes*. Também é gratificante relembrar que essas transmutações ocorreram nas peças teatrais de William Shakespeare: que começaram escritas, passaram para o verbal e, depois, foram adaptadas para o Cinema e outras formas de arte, como a Pintura.

Como exposto, apenas para que se faça uma comparação com a temática em estudo, o *Rei Leão* dos estúdios *Walt Disney Pictures*, por exemplo, é um filme adaptado (e apresentou às crianças brasileiras a obra *Hamlet* de William Shakespeare). A narrativa que iniciou no Teatro, já passou pela Literatura, se transpôs em Pintura, depois para o Cinema (em animação 1994, e depois, *live-action* em 2019) e, há anos, tem pertencido ao Teatro musical da *Broadway*.

Em continuidade, sobre os teóricos já citados, cabe destacar a importância que eles inferem à linguagem oral e aos meios de comunicação audiovisuais, pois já se vive em uma cultura imagética, midiática e, predominantemente, visual. Muitos docentes conhecem a importância da obra desses intelectuais, entretanto, nem sempre sabem ou conseguem transpor as ideias deles para suas práticas cotidianas de ensino, o que se torna uma problemática. Assim, reitera-se que a união desses objetos (de livros e filmes, *filvro/lilme*) pertence à fusão de um novo gênero a ser praticado. Pois quando um gênero é retirado de seu universo de origem e transposto para outro universo (o educacional, por exemplo), ocorrem, nas esferas de produção

e de recepção, alterações que acabam por fazer derivar do gênero oficial um novo gênero.

Uma carta individual, exemplificando, ao ser trabalhada com propósito de análise didática para auxiliar na produção de outras cartas, passa a apresentar situações e elementos de recepção diferentes, porque abdica de surgir de uma essencialidade comunicativa para servir a uma necessidade pedagógica, com finalidade intertextual própria, tendo em vista que “[...] um texto não apenas se apoia em uma competência, mas também contribui para criá-la” (ECO, 1981, p. 80).

Dessa forma, as novas cartas escritas possuem interlocutores sólidos, como os próprios jovens ou pessoas fora da instituição educacional. Para Schneuwly e Dolz (1999, p. 10), este é um exemplo dos múltiplos sentidos dos gêneros:

Pelo fato de que o gênero funciona num outro lugar social, diferente daquele em que foi originado, ele sofre, forçosamente, uma transformação. Ele não tem mais o mesmo sentido; ele é, principalmente, sempre [...] gênero a aprender, embora permaneça gênero para comunicar.

O objetivo central, nesse caso, não é a apropriação de um determinado gênero em si, objetiva-se refletir sobre as práticas de linguagem que resultam na produção desse gênero. Os autores ainda comentam:

Textos autênticos, do gênero considerado, entram tais e quais nas instituições. Uma vez dentro destas, trata-se de (re-)criar situações que devem reproduzir as das práticas de linguagem de referência, com uma preocupação de diversificação claramente marcada. O que é visado é o domínio, o mais perfeito possível, do gênero correspondente à prática de linguagem para que, assim instrumentado, o jovem possa responder às exigências comunicativas com as quais ele é confrontado (SCHNEUWLY; HALLER; DOLZ, 2004, p. 79).

Uma alternativa possível e viável de trabalho é a presença de uma âncora para apoiar sua ênfase. Convém pensar em Literatura não apenas como texto ou obra literária, mas como discurso cultural literário, principalmente quanto ao tratamento das relações sociais na Literatura. Logo, acredita-se que será possível pensar a Literatura regional sem deixar de notar suas relações com o nacional e o universal. Dessa forma, a sátira apresentada por Suassuna em *O Auto da Compadecida* pôde alargar-se tematicamente pelo mundo afora, uma vez que instituições religiosas que

deveriam ser modelos de virtude, mas que configuram o seu oposto, não são “privilegiados” brasileiros.

É possível, assim, um estudo comparativo, observando as diferenças de enfoque e as semelhanças quanto aos aspectos descritivos, de demonstração pela analogia, de movimentos de leitura diacrônicos (para trás e para frente da linha do tempo) e sincrônicos (que aproximem autores de diferentes épocas com projetos estéticos semelhantes).

Nesses termos, ampliar o texto literário pela arte, significa agregar valores culturais na valorização dele mesmo. Na obra literária cabem a Música popular,⁶² a Pintura, o Cordel, o Cinema, a Fotografia, o Teatro... todas as expressões artísticas que permitem aperfeiçoar a compreensão do leitor, todas. Pois, de acordo com os pressupostos de Candido (1997, p. 117):

As produções literárias, *de todos os tipos e todos os níveis*, satisfazem necessidades básicas do ser humano, sobretudo através dessa incorporação, que enriquece a nossa percepção e a nossa visão do mundo, o exercício da reflexão, a aquisição do saber, o afinamento das emoções, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor [...].

É relevante reestabelecer as ideias de Colomer (2007), porque o Cinema e outras mídias são um rico material tanto para a aquisição de conhecimento quanto para a discussão e reflexão em torno de temas que envolvem o estar do ser humano no mundo. Eles têm, destarte, um fundamental papel formador e de reflexão. Dessa maneira, percebe-se na autora (2007, p. 93 e 98), que um “curso de Literatura não se constrói apenas com atividades específicas de leitura e no tempo restrito que elas demandam”. Um curso literário é composto por relações e interações mediadas pela diversidade de textos, linguagens e expressões interartísticas. Nos termos citados por Candido, “de todos os tipos e de todos os níveis”, essa é a proposta. É apenas

⁶² Consoante Bráulio Tavares, a Música, outro elemento importante no Teatro épico e no folheto tem grande incidência no Teatro de Suassuna a tal ponto que somente *O Casamento Suspeitoso* deixa de apresentá-la. *O Santo e a Porca* e *O Auto da Compadecida* a introduzem apenas em uma estrofe, porém, nas outras peças a Música é determinante: seja pela influência do Teatro de mamulengo, seja pelo do folheto, citado muitas vezes na *Farsa da Boa Preguiça* ou usado como modelo para *O Castigo da Soberba* e o *Homem da Vaca*, que são obras inteiramente cantadas. Ela marcou o início do ato, após o prólogo, caracteriza o personagem (Joaquim Simão e seu refrão) e atua como coro integrado à ação, comentando-a (*A pena e a Lei*).

uma, ela não é decisiva, tampouco fechada em si. É um caminho aberto entre tantas possibilidades de veredas eficientes.

3.3 Construção do leitor literário através da imagem cinematográfica

Figura 7 – Imagem fílmica



Fonte: Netflix (2019).

Entre os milhares de filmes disponíveis nas plataformas de *streaming* — Netflix, por exemplo —, e dentro da classificação de gêneros mais comuns, como: ação, aventura, infantil, comédia, terror, *western*, romance, ficção científica, drama, documentário, entre outros; existe um que passou claramente a ter a característica explícita, porque antes, apenas os literatos conseguiam identificar seu hipotexto: trata-se dos filmes baseados em Literatura e suas variantes, como exposto (figura 7).

Além dos termos já vistos, eles também são adjetivados como: uma releitura, uma tradução, uma transformação, um diálogo, uma translação, um transporte “para”, uma transposição, um *remake*, uma “ver-são” — no sentido etimológico mesmo de *ver*, de ter um novo olhar — ou, simplesmente, como escolhido, uma adaptação de obra artística literária para obra artística cinematográfica.

O termo “ver-são” se estabelece, porque mesmo quando o roteiro possui características próprias e sólidas na obra literária, ele está submisso a uma visão do diretor, que expressará o tom e o foco da encenação. É o caso das obras literárias adaptadas.

Faz-se aqui um parêntese, porque muitos editores ainda insistem em descrever nos primeiros minutos da tela o lapso de: filme “baseado em fatos verídicos” ou

ainda, o pleonasmo vicioso de: filme “baseado em fatos reais” — pois, se é fato, é verídico, é real —, para que não haja redundâncias nem necessidade de debater as diferenças semânticas entre filmes de documentário ou filmes biográficos, e com o objetivo de agregar valor à obra, ratifica-se apenas: filmes baseados em fatos, ou simplesmente, filmes baseados em história real.

Nesse mesmo raciocínio, seguindo a coerência, salienta-se, igualmente, que a terminologia de “Cinema mudo” siga os mesmos parâmetros de retificação, pois o Cinema em tempo algum foi mudo em totalidade, “mesmo os filmes de Chaplin, por exemplo, de quando em quando, lançavam mão da sonoplastia e/ou de letreiros para explicar situações ou para comunicar diálogos indispensáveis ao entendimento da história” (SUASSUNA, 2018a, p. 277). Até porque, ontem e hoje, a trilha sonora é essencial para a vibração cênica e para a transmissão do significado da mensagem.

Em continuidade, nas palavras de Camargo (2014), ao sugerir para esta análise a vinculação entre livro e filme, as nuances da adaptação (tradução, transformação e diálogo) do texto literário para o Cinema se fazem obviamente presentes, porque, geralmente, quem conhece o livro e assiste ao filme acaba por fazer algumas analogias. No entanto, como bem explica Bomfim (2013, p. 12):

A insistência da ideia de “fidelidade” (que deriva das expectativas que o espectador projeta sobre o filme, baseada na sua leitura particular do texto literário) geralmente ignora o fato de que a Literatura e o Cinema constituem dois campos de produção cultural distintos embora, em algum nível, relacionados.

O autor afirma que são dois campos próprios, porém, eles não são campos divergentes, tendo em vista que se aproximam por serem correlatos. Nesse diálogo, a mensagem literária se completa através da imagem cinematográfica. Imagens e vocábulos preenchem algumas lacunas do entendimento da mensagem que, quando apresentados separadamente, nem sempre são compreensíveis na totalidade e por todos. É uma discussão que se atualiza e ganha novos sentidos a cada realidade na qual se insere, a cada leitura que se faz. É preponderante recordar que:

Há crítica à autoafirmação elitista de setores ilustrados, que contra-põem a leitura culta e suas próprias lembranças da infância à leitura infantil e juvenil atual. A comparação com uma época diferente, na

qual existiam poucos leitores e poucas atividades de lazer, leva, por exemplo, a uma supervalorização dos livros de gerações anteriores.

[...]

Os romances consumidos pelos adolescentes desde o século XIX (como os de Scott, Verne, Stevenson) podem continuar exercendo um papel importante na formação leitora dos adolescentes atuais, mas talvez seja preciso recordar que essas obras foram criadas para um público de espectro amplo, um público que também foi menos-prezado pelas elites que, diante do drama e da poesia, consideraram o romance como uma degradação literária, um gênero próprio de gente sem cultura, gente como mulheres e jovens. (COLOMER, 2007, p. 111).

Consoante a autora, o leitor de antes muito se difere do leitor da contemporaneidade, principalmente, em relação às opções de lazer que substituem o tempo de leitura. No entanto, a desvalorização por partes da elite e as críticas aos jovens pela escolha do gênero literário, do tipo de livro e dos autores externos ao cânone permanecem.

Para os leitores da atualidade, focando nesses recursos de comparação, a transversalidade e a interdisciplinaridade artística e linguística são metas fundamentais, pois permitem a aprendizagem na realidade e da realidade. Dessa maneira: “o processo de leitura define-se como a concretização do objeto artístico (obra) em objeto estético (texto)” (AGUIAR, 2007, p. 30). Por essa interdisciplinaridade artística, os termos grifados ressaltam que:

Constitui uma descoberta que combate a tendência inicial de identificar e valorizar as obras por seus argumentos concretos, quando, pelo contrário, a maioria dos leitores é incapaz de se **lembrar** da trama de uma narrativa depois de certo tempo. Enquanto recorda-se, com **facilidade**, da atmosfera ou do tom utilizados e parte de **detalhes** e **cenas** que o **impressionam**, especialmente quando tentam fazer emergir essa lembrança. A força desse tipo de elemento é o que reverbera na mente humana através das gerações, e o que faz com que se reutilizem e perpetuem os tópicos literários além de seu encaideamento com relatos concretos. (COLOMER, 2007, p. 190, grifos nossos).

É por isso que é tão importante que haja e seja, cada vez mais, perceptível a transposição das figuras literárias em imagens dramatizadas. Assim, nessa fusão, o enredo pode ser transformado em trilha sonora e o roteiro pode tornar-se análise visual dos adjetivos escritos (ditos ou não ditos).

A imagem, os filmes, as fotografias, as séries, os jogos, as redes sociais e o desenvolvimento tecnológico conseguem atrair mais a atenção dos leitores por conta do apelo visual, do fascínio e da expectativa que é criada em torno deles. Dias (2014) remete-se a outros teóricos para exemplificar os aspectos da fascinação e da escopofilia no Cinema.

Mulvey (1997) trata de dois aspectos que o Cinema transmite: a escopofilia e a fascinação. O primeiro termo caracteriza-se pelo ato de olhar como fonte de prazer. Apesar de Freud, segundo o autor, ter associado a necessidade de se olhar à sexualidade do ser humano, percebe-se que a natureza humana, por razões óbvias, precisa do olhar, mesmo que não relacionado ao sexo. O ato de olhar causa prazer e impacto, mostrando que a imagem vista tem grande poder sobre quem a observa.

[...]

A fascinação passa por um processo de semelhança e diferenciação, ou seja, o ser humano mostra-se curioso e necessitado em olhar os outros, pois há um aspecto de (re)conhecimento ou simplesmente a rejeição. O fascínio, sobretudo pela forma humana, não explicita o físico, mas os traços da personalidade e as ações que os complementam. Percebe-se que, ao presenciar a imagem de um filme, o ser se projeta de tal maneira na tela, na história, que acaba muitas vezes por se ver (ou não) na tela, causando aproximação e identificação entre os dois. (DIAS, 2014, p. 110).

Suassuna também reflete sobre essa percepção. Nesses termos, *O Conceito de Horizonte de Expectativas* é um dos postulados básicos da teoria de Jauss (1994). O conceito engloba o limite do que é visível e está sujeito a alterações e mudanças, conforme as perspectivas do leitor. O horizonte de expectativas é responsável pela primeira resposta do leitor à obra literária, porque se encontra na consciência particular, como um conhecimento construído na sociedade em consonância com o código de normas estéticas, ideológicas, morais e filosóficas de uma época.

Sobre essa reação do leitor, cautelosamente, Silva (1996) faz uma importante distinção entre comportamento e conduta. Enquanto o comportamento se refere a uma manifestação visível e externalizada pelo indivíduo (de modo mais ou menos consciente, mas não necessariamente coerente com a pessoa), a conduta traz uma forma de ser em face do mundo (BORGES, 2014).

Para Borges (2014), é preciso reiterar que, quando se trata de arte: Pintura, Dança, Literatura, Música, Arquitetura/Escultura, Teatro, Cinema e Fotografia, inerentemente, nenhuma delas infere função, meta ou objetivo de substituir a outra,

todas possuem seus espaços bem determinados, seus referenciais teóricos estabelecidos e demasiadamente analisados de modo particular.

Portanto, entre tantas veredas, um caminho é analisar o filme como um texto. Porque não é função do filme substituir o livro, todavia, os dois devem se complementar em função de ambos. Pois, da mesma forma, seria inocente e insciente supor que um quadro pudesse substituir uma canção, mas é perfeitamente prazeroso e aceitável que a Dança e a Música atuem concomitantemente.

À primeira vista, os clássicos adaptados em filmes, segundo Jauss,⁶³ são uma das possíveis soluções para diminuir o distanciamento do leitor que se inicia nas obras. Obras que deveriam ser uma descoberta agradável e jamais dolorosa, como algumas têm se tornado.

Como a imagem cinematográfica tem auxiliado didaticamente os regentes de Dança, Teatro, Fotografia e Pintura, a detalharem técnicas pedagógicas de proficiência artística aos seus regidos, isso também é possível ao docente que, nas aulas de Literatura, trate da obra de Ariano Suassuna.

Toma-se, como exemplo prático, uma experiência realizada para esse texto na turma de Letras da AEDA.⁶⁴ O professor visitante, após descrever as principais características do Realismo em Portugal (1860-1871), percebeu a ausência de interesse temático daquela turma. Então, antes da obra literária, ele apresentou primeiramente o filme *O Primo Basílio*,⁶⁵ título homônimo do livro de Eça de Queiroz. O aumento da motivação dos alunos para a leitura da obra se deu em virtude: da identificação com os atores, da atualidade temática, e principalmente, das cenas de relacionamento extraconjugal.

Ao aproximar essas duas artes, Cinema e Literatura, o trabalho docente se estabeleceu mais facilmente naquela turma. A compreensão alegórica tornou-se prazerosa, o debate criou-se na espontaneidade, houve intertextualidade temática e a leitura literária fora exitosamente aplicada e verificada. Em decorrência disso, o convite para lecionar em outro semestre se repetiu.

⁶³ Como o horizonte de expectativas varia no decorrer do tempo, uma obra que surpreendeu pela novidade, pode tornar-se comum e sem grandes atrativos para leitores posteriores; por isso, o autor entende que as grandes obras serão aquelas que conseguirem provocar o leitor de todas as épocas, permitindo novas leituras em cada momento histórico.

⁶⁴ Autarquia Educacional do Araripe, IV período de Letras, ano de 2019/2, Araripina-PE.

⁶⁵ O PRIMO BASÍLIO. Drama. Direção de Daniel Filho. Roteiro: José Maria de Eça de Queirós. Elenco: Débora Falabella, Fábio Assunção, Glória Pires. Rede Globo, 2007 (106min.).

Em ocasião adequada, o mesmo docente realizou sequenciamento cronológico da escola literária, na oportunidade, ao salientar o Realismo no Brasil (1881-1893), ele apresentou respectivamente: *Dom Casmurro* em HQ⁶⁶ (anexo D, ilustração 12), em minissérie,⁶⁷ e em obra literária impressa.

Durante as aulas, fixou-se em comum acordo de que a obra do Bruxo do Cosme Velho não se trata de infidelidade conjugal, mas se refere à dúvida, às condições psicológicas do personagem protagonista. Mesmo assim, os pareceres e juízos de valor direcionados a Capitu, Emma Bovary, Luísa⁶⁸ foram inevitáveis, no entanto, compreensíveis. De toda forma, o imprescindível foi que a proficiência literária e a autonomia discente sobrevieram quando eles, espontaneamente, leram a obra para defender os próprios pontos de vista, analisaram as releituras artísticas e ainda trouxeram uma biografia cinematográfica do autor para a sala de aula (figura 8):

Figura 8 – Machado do Brasil



Fonte: Amazon Prime Video (2021).

⁶⁶ HQ (histórias em quadrinhos). Como ilustração de releituras, escolheu-se a imagem para a composição do anexo. O material, que conta com o roteiro de Ivan Jaf, arte de Rodrigo Rosa (JAF; ROSA, 2012), foi distribuído em 2013 pelo Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBL) e tem contribuído para recentes pesquisas sobre a adaptação, como a de Souto (SOUTO, 2021).

⁶⁷ CAPITU. Minissérie. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 2 DVDs. 2009.

⁶⁸ Assim como no Cinema é possível aproximar *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley com *The Mummy* (1990) de Stephen Sommers, tratando-se das obras escritas, é importante ressaltar a influência que *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert, teve no *Primo Basílio* (1878), de Eça de Queiroz. Tanto na compatibilidade do enredo quanto nas protagonistas: Emma e Luísa, respectivamente.

Justificada na teoria apresentada e considerando êxito das práticas aplicadas, a filmografia de Ariano Suassuna também é uma possibilidade de trabalho transdisciplinar, interartístico e regionalista. Uma estratégia que pode fomentar a leitura literária proficiente.

Pois, semelhantemente ao que foi vivenciado, há outros relatos, por exemplo, de um leitor presenteado com o livro *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, que, ao perceber a quantidade de páginas, sequer abriu a obra. Meses depois, assistindo ao filme homônimo e instigado pelas cenas, partiu, rapidamente, em busca da leitura do livro antes ignorado.

Isso ocorreu também com outras inúmeras obras clássicas da Literatura adaptadas para o Cinema, como: *Anjos e Demônios* e *O Código da Vinci*, de Dan Brown; *Ulisses*, de James Joyce; *Love Story*, de Erich Segal; *1984*, de George Orwell; *Lolita*, de Vladimir Nabokov; *O Mundo de Sophia*, de Jostein Gaarder; *O Mágico de Oz*, de Lyman Frank Baum; *Macbeth*, *Hamlet* e *Otelo*, de William Shakespeare; *Robinson Crusóé*, de Daniel Defoé; *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes; *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen; *O Caçador de Pipas*, de Khaled Hosseini; *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski; *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley; *As Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift; *Um Conto de Natal*, de Charles Dickens; *O Pequeno Príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry; *O Diário de Anne Frank*, de Annelise Maria Frank; *O Processo*, de Fraz Kafka; *O Peregrino*, de John Bunyan; *Os Miseráveis*, de Victor Hugo; *O Gato Preto*, de Edgar Alan Poe, entre tantos outros.

No entanto, esse distanciamento entre leitor e obra ainda é vasto. Por falta de estímulo e direcionamento sobre a leitura desejada, esses exemplos de transmutação de leitor, citados acima, ainda são raros. Pois, mesmo com os níveis de leitura ampliados, o Brasil se estabelece nos últimos lugares no *ranking* Pisa⁶⁹ em proficiência de leitura e compreensão de textos.

Mesmo assim, todas essas obras fizeram o caminho inverso e reverso de abordagem. A disponibilidade delas permite que o espectador (oportunizado), com estímulo adequado, se transmute para leitor e vice-versa. Então, é por isso que as

⁶⁹ Leitura – Cerca de 50% dos pesquisados não atingiram a meta mínima de proficiência que os jovens deveriam adquirir até o final do ensino médio. O Pisa 2018 revela que os estudantes brasileiros estão dois anos e meio abaixo dos países da OCDE em relação ao nível de escolarização de proficiência em leitura (BRASIL, 2018).

bibliotecas, as livrarias e as salas de Cinema caminham, e caminharão, cada vez mais próximas.

Por certo, um apontamento mais favorável nessa abordagem, nesse rastreo para que haja composição de leitores proficientes, é a ocorrência de que o leitor, por mais que esteja recente na leitura literária, não seja menosprezado. Nesse caminhar, tais aproximações são sugestões de instigar que a proficiência leitora de obras literárias seja implementada a partir de dois passos: “no Cinema, a tela, na Literatura, a letra” (BORGES, 2014, p. 192).

Para auxiliar esse entendimento, também é possível traçar paralelos entre os livros contemporâneos e populares com os livros clássicos. Guardadas as devidas proporções, e desde que, os leitores percebam que apenas por possuírem alguns traços, tais livros não se tornam automaticamente clássicos, ou mesmo boa Literatura.

Didaticamente, não há nada de incomum em recomendar, por exemplo, a leitura das sagas *Crepúsculo* ou *Harry Potter* (filme ou livro) para que os jovens percebam os traços do Romantismo nelas presentes, ou que seja citado *Percy Jackson* como referência de uma saga de um herói grego, para se apresentarem poemas épicos, ou até mesmo, indicar o filme *Sociedade dos Poetas Mortos* (figura 7) e, por meio dele, apontar mais claramente as características do Barroco.

Além das obras de Ariano Suassuna, que aqui, são utilizadas como alusivas, modelos e amostras, há outras possibilidades de que, através da linguagem cinematográfica, haja construção do leitor literário proficiente na contemporaneidade (anexo E).

A ideia base dessa estratégia referencial de leitura múltipla é que, por meio do mais simples, chegue-se a um quadro mais complexo de evolução do leitor. Que ele consiga perceber traços do Romantismo em *Crepúsculo*, e passe dele para outros autores renomados (como Aluísio de Azevedo, José de Alencar, Gonçalves Dias), percebendo as diferenças e as semelhanças, como a profundidade da narrativa e a beleza das palavras escritas em si.

O anseio, o estímulo à Literatura, leva não apenas ao conhecimento necessário, ultrapassa a capacidade de análise, compreensão e interpretação de texto. O benefício é mais extenso do que se aparenta. Nessa multiplicidade, “cada leitura é peculiar quando acontece, cada uma pode, pelo menos, ser recuperada desde a

forma física do texto; e as diferenças de leitura constituem uma história informativa” (ZILBERMAN, 2017, p. 17).

Tal busca pela transtextualidade entre determinadas artes é certamente muito íngreme em alguns casos; mas, no caso específico da Literatura e do Cinema, elas devem ser concomitantes em muitas situações, com o apoio de uma e o reflexo social da outra. Logo, Cinema e Literatura são artes comprovadamente complementares em si, e juntas, são facilitadoras inerentes ao entendimento do jovem quando unidas pela imagem.

Tendo em mente que um artista não é necessariamente aquele que se realiza em única, tampouco em várias artes; o Cinema vem como síntese de todas as expressões artísticas, e é uma forma superlativa de introdução, de estímulo teórico e prático na transportação para outras leituras.

Esse estímulo do Cinema à Literatura, por proporcionar prazer e formação de seres humanos conscientes e críticos da sua realidade, salienta a importância da leitura em fusão. Porque se isoladas, essas artes possuem uma visão com sentido em comum, unidas, elas conseguem agregar percepções sensoriais inacessíveis a outras artes. Porquanto,

Como se vê, as técnicas fílmicas são a base da representação ou, reapresentação do espaço real no filme. Isso se aplica inclusive aos gradientes sensoriais, que são os sentidos através dos quais percebemos o mundo ao nosso redor. A Literatura trabalha apenas com um sentido na captação do seu mundo, a visão, ou o tato, no caso dos livros em braile ou do som, no caso dos audiolivros. Já no Cinema, há no mínimo dois sentidos: visão e audição. No entanto, tanto um quanto o outro conseguem evocar os outros sentidos. A Literatura através da palavra, o Cinema, através da imagem e som. É dessa maneira que o cheiro de determinado lugar pode ser mostrado pela imagem ou manifestação verbal ou facial de alguma personagem. (BORGES, 2014, p. 207).

Nessa sensibilização interartes, situa-se um caminho de trabalho. É possível investigar tanto em *A Pedra do Reino* quanto em *O Auto da Compadecida* os cruzamentos, as aproximações entre a imagem, e os temas de sensações internas, externas e extremas: o regionalismo, o sertão, a fome, a morte, a seca, o cangaço, o campo, a comicidade, e as duras diferenças entre “Brasil real” e “Brasil oficial”.

O fato de o leitor ser capaz de se identificar, de aumentar os sentidos na captação do seu mundo através do Cinema, da Literatura, e de detectar aspectos de

sua prática cotidiana de maneira diferenciada, é precisamente o que provoca a experiência estética. Pois “a incumbência social apenas se manifesta na totalidade de suas possibilidades, quando a experiência literária do leitor entra o horizonte de expectativas de sua vida prática” (JAUSS, 1994, p. 50).

Para exemplo dessa identificação, a teoria de Jauss sobre a experiência do leitor é colocada em prática por toda a vida de Ariano Suassuna, que confirmou em entrevista:

Não foi à toa que eu coloquei no *Auto da Compadecida* um **palhaço para me representar**, é porque para mim o palhaço é a figura emblemática do ator e o Circo, até pela forma circular e uterina é o emblema do mundo, é uma metáfora do mundo. Então, foi essa **paixão** da Literatura que me levou, logo que comecei a ler aqueles livros, eu comecei a querer ser um deles, os escritores passaram a ser os meus modelos de vida. (SUASSUNA, 2012a, grifos nossos).

Por meio desse citado trecho interacional, pode-se incorporar ao universo cognitivo do educando, a sua dimensão formadora própria e independente. Cumprindo, assim, uma função educacional decisiva e mais direcionada, interagindo diretamente com o processo estratégico do docente.

Isso ocorre porque, a elaboração cinematográfica é capaz de levar o educando a realizar um conjunto de reflexões complementares sobre o assunto tratado naquele momento, de modo a multiplicar a visualização das experiências que estão em foco. Uma lista de obras cinematográficas baseadas em Literatura (anexo E) ou uma lista de filmes com características dos períodos literários são formas dinâmicas e didáticas de complementação dessas reflexões.

A preocupação não é apenas o repasse de conhecimento de forma unilateral e verticalizada, mas proporcionar uma reflexão estudantil sobre novas e mais eficazes formas de aprendizado. Como visto, as imagens operam como ferramentas facilitadoras de entendimento. A interatividade das imagens, o som, as cenas (em três ou mais dimensões) são formas de encantamento que promovem a compreensão mais humana, significativa, interartística e afetiva.

O diálogo entre essas duas artes ainda é um processo interdisciplinar parco na maioria dos estabelecimentos de ensino. É preciso refletir e almejar enriquecer seus conteúdos com a prática interdisciplinar. De modo que esse diálogo deve-se fazer presente nas práticas pedagógicas em sala de aula. Além disso, reconhecer o

jogo de intencionalidades, constituído pela relação entre essas diversas linguagens artísticas, também promove uma apreensão mais significativa dos sentidos históricos e ideológicos nessas instituições.

Percebe-se que as ideias de Jauss (1994), citadas por meio da *Estética da Recepção*, contribuíram para a reformulação dessas reflexões literárias de caráter estético e historiográfico. Atribuindo, cada vez mais, ao leitor, enquanto entidade coletiva, a tarefa de estabelecer os parâmetros de recepção de cada época. Pois, na visão de muitos estudantes, mídias, jogos, músicas, fotos, teatros e filmes são recursos muito mais atrativos e receptivos do que a leitura tradicional.

Alguns desconhecem, por exemplo, que o filme *O Auto da Compadecida* vincula-se como base a uma obra literária homônima. Contudo, ao descobrirem isso, passam a ter interesse em sua leitura. Espera-se essa mudança de foco e de hábito.

Destarte, é possível que haja aprimoramentos em projetos pedagógicos prolongados do uso da sétima arte como estratégia de incentivo à leitura e aos princípios filosóficos e sociais.

[...] Se se consegue produzir mudança qualitativa na gestão do tempo didático, se se concilia a necessidade de avaliar com as prioridades do ensino e da aprendizagem, se se redistribuem as responsabilidades de professores e alunos em relação à leitura para tornar possível a formação de leitores autônomos, se se desenvolvem na aula e na instituição projetos que deem sentido à leitura, que promovam o funcionamento da escola como uma micro sociedade de leitores e escritores, da qual participem crianças, pais e mestres, então sim, é possível ler na escola. (LERNER, 2001, p. 164).

Então, de acordo com o ponto de vista de historicidade, determinados temas ou concepções podem ressurgir em épocas futuras, mediante as necessidades socioculturais daquele momento; do mesmo modo, certas formas e gêneros da Literatura podem modificar-se, ganhar elementos novos, que atendam às necessidades de expressão de um novo momento histórico, bem como podem se transformar em formas e gêneros completamente diferentes dos originais.

Com base no pressuposto de que a Literatura e o Cinema são partes dinâmicas do processo cultural, fora aqui promovido um estudo de caso aprofundado, de texto e filme, que se contemplam e se complementam, para que se possa comparar e transferir conhecimentos de uma arte à outra. Logo, será possível buscar a conjugação entre o que se aprendeu sobre as linguagens e a discussão sobre a produção

cultural nos diferentes modos. Porque, “encerrar uma obra na sua época [...] não permite compreender a vida futura que lhe é prometida nos séculos vindouros” Bakhtin (1997b, p. 364). Como essa ótica:

Assim, o texto literário deixa de ser peça de museu, deixa de se assemelhar a obituário ou a álbum velho de Fotografias, para transformar-se em desafio, em conquista, em conhecimento significativo, que faz o leitor compreender melhor a si e o mundo em que vive (CEREJA, 2005, p. 321).

Conforme fora percebido, os conteúdos tendem à digitalização. Ela conecta na mesma rede o Cinema, o jornalismo, a Música e as telecomunicações, deixando o tratamento físico dos dados em segundo plano. Destarte, "ao entrar em um espaço interativo e reticular de manipulação, associação e leitura múltipla, a imagem e o som adquirem um *status* de quase-textos" (LÉVY, 1993, p. 33), o que amplia as ferramentas de discussão e diálogo.

Esse tipo de abordagem literária com uso de imagens, sons e estímulos, era apreciada pelo próprio escritor Ariano Suassuna. O autor sabia que não se tratava de enrijecer a obra, ou apenas moldá-la, prima-se por fornecer suporte, alternativas de interpretação e, por consequência, auxiliar e incentivar a prática de leitura.

Sabe-se que a prática da leitura se confunde com a do ensino-aprendizagem. Então, para os estudantes supracitados nesse tópico, que passam tanto tempo apreciando as telas (televisores, celulares, cinemas, computadores), é necessário que se faça o caminho inverso: indo das telas aos livros, para que, assim, demonstre-se conhecimento das formas contemporâneas de linguagem e cultura. Logo, por ele mesmo e por se fundir com a Literatura, o Cinema valida-se como estratégia pedagógica, um promotor das outras artes, de síntese da história, da cultura e do conhecimento.

Como visto, perante tantos clássicos da Literatura exemplificados que serviram de base para as obras cinematográficas, novelas, seriados e músicas e que estão profundamente vinculados à vida cultural e social, demanda-se a reflexão sobre tal gênero com um olhar diferenciado. As obras, tratadas aqui, servem como exemplificação de que os filmes adaptados apontam um caminho objetivo e alternativo para as abordagens e para as práticas literárias. Como visto, elas estão sintonizadas entre as mais diversas artes e contribuem, entre outros, para o desenvolvimento da

capacidade leitora e, por consequência, para o aumento do questionamento e da reflexão.

Como objetivo, usar a metalinguagem literária na obra de Ariano Suassuna permite à leitura reflexiva construir referentes coletivos de sentido. Exemplificou-se que, ilustrando pela arte — e não apenas citando as principais características do Realismo —, é possível a formação de leitores proficientes pela transposição artística. Como ocorreu no filme brasileiro *O Primo Basílio* (2007), baseado em obra homônima de Eça de Queiroz, escritor português.

Ainda tratando-se do Realismo e suas nuances, é interessante como que se bem direcionados e instigados, estudantes tendo assistido à série *Capitu* (Globo, 2008), depois migraram para a leitura de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis e, posteriormente, também procuraram adquirir *Otelo*, de Shakespeare.⁷⁰

Novamente exemplificando Shakespeare, o mesmo ocorreu no filme *Romeu + Julieta* (1996), tendo Leonardo DiCaprio como protagonista. O filme ganhou onze prêmios, porque, mesmo sendo uma história conhecida, houve, na adaptação, uma modernização alegórica e temporal do enredo. Espadas viraram armas de fogo, cavalos transformaram-se em carros velozes... e, como resultado do sucesso da identificação e empatia pelos protagonistas, atraiu cinéfilos que se converteram em jovens leitores.

Tais obras adaptadas, também levam em consideração o jovem leitor e algumas de suas barreiras de estímulo à leitura literária, como: aulas monótonas, a linguagem de época dos textos, a escolaridade e o poder aquisitivo dos pais, a ausência de livros apropriados, a quantidade/qualidade das aulas de leitura e escrita, o fator econômico e cultural de cada região, o difícil acesso às bibliotecas, e às livrarias defasadas de estados e municípios. Mas, principalmente, políticas públicas que se transmutam em raras políticas de governo e não em políticas de Estado.

Sobre essas dificuldades de acesso à arte, Ariano Suassuna exemplificou, em entrevista ao *site Assunto Principal*, uma experiência pessoal, que retoma a temática em sua própria obra:

Até faço justiça à televisão. Ela tem uma parte de comunicação e outra de entretenimento. O que reclamo é que, às vezes, no momento

⁷⁰ Helena Caldwell em seu livro *O Otelo Brasileiro: um estudo em Dom Casmurro* cita que Machado de Assis usa William Shakespeare como modelo em personagens, ideias, trama e enredo.

da arte coloca-se uma coisa ruim. Mas devo coisas à televisão, sempre digo isso. Como não gosto de viajar, nunca viajei, um dia eu liguei a televisão às onze e meia da noite e vi um espetáculo belíssimo. Vi o Balé Petruska na televisão, dançado por Rudolf Nureyev, um dos maiores bailarinos do século XX. Jamais teria acesso a esse espetáculo se não fosse a televisão. Eu seria até um ingrato se eu esquecesse o papel importantíssimo que a televisão pode ter, inclusive na divulgação da Literatura brasileira. Guel Arraes, por exemplo, fez um seriado belíssimo sobre um grande romance brasileiro, *O Coronel e o Lobisomem*, de José Cândido de Carvalho. Mas só posso ficar triste vendo *Robocop* (TAVARES, 2007, p. 169).

[...]

— Pois eu não me admiro de que Quaderna tenha achado pouco não! — disse Clemente. — Não me admiro de jeito nenhum, porque eu também pensei que o poema tinha somente começado! Do jeito que você disse, Samuel, não presta de jeito nenhum! Nem presta, nem tem sentido! É por isso que o Povo deixa de lado a Poesia! Como é que o Povo brasileiro pode prestigiar seus poetas, se eles se isolam na torre-de-marfim, deixando de lado os problemas humanos, nacionais e coletivos, para armar essas pequenas charadas, piores ainda do que as de Quaderna, Samuel? (SUASSUNA, 2017, p. 276).

Nos trechos exemplificados acima, o escritor descrevia sobre sua capacidade de acesso e também sobre o poder de escolha, inerente ao leitor e/ou espectador. Ele cita que não gostava de viajar (mesmo podendo fazê-lo) e, por isso, não tinha acesso a alguns espetáculos de arte. Então, nesse mesmo sentido, as telas podem mostrar meios de entrada, bem direcionados aos estudantes que, mesmo gostando, mesmo querendo, pelos diversos motivos já expressos aqui, não conseguem ter acesso às obras literárias ou aos poetas.

Na citação, esses limites impostos e reconhecidos pelo paraibano de Recife fomentam a ideia de que todas as artes revelam suas restrições, fenômenos de exclusão, desigualdade de oportunidades e particularidades de inacessibilidade. Sem esquecer dos ignorados problemas humanos, coletivos e nacionais.

Contudo, a sétima arte, por ser a mais completa, e pelo poder de agregar em si mesma as outras artes, contém uma força motriz de difusão e alcance cada vez mais veloz, interativo e dinâmico. Isso auxilia a Literatura em sua função e o produto do Cinema (o filme, agora difundido pelas plataformas de *streaming*) na ampla propagação da mensagem.

A maioria dos artistas (escritores, dançarinos e pintores) reconhece a importância e as vantagens da televisão e da *internet*, por elas possuírem ágil e amplo

potencial de alcance geográfico. Como visto, o próprio Ariano Suassuna afirmou que fora dois escritores: um antes e outro depois de sua obra ir para o Cinema.

Colomer (2007) é uma das autoras que reconhece a necessidade de mudança de postura ao estimular a leitura nos jovens através da imagem audiovisual. Ela defende que:

É também evidente que o **acesso** às obras de referência cultural compartilhada pode ampliar-se na escola em formas diferentes da leitura direta. **A leitura de boas adaptações**, que as façam mais acessíveis, é uma alternativa. Pode tratar-se de adaptações que visem unicamente a modernizar a linguagem utilizada ou abreviar o texto, ou ainda uma **mudança** maior que leva em conta as capacidades infantis e juvenis. É um tema que tem motivado muitas polêmicas e existe um escasso consenso sobre a conveniência de utilizá-las, embora isso dependa com frequência da existência de adaptações feitas por autores de reconhecida qualidade **literária**. Embora possa pensar-se em outras possibilidades: algumas obras podem ser narradas ou lidas pelos professores, outras podem ser introduzidas fragmentariamente com uma simples prova, algumas podem andar por aí em projetos de trabalho e, inclusive, em muitos casos, pode-se confiar em uma primeira apresentação através de **versões** audiovisuais. (COLOMER, 2007, p. 157, grifos nossos).

Se para Butor (1982) o texto decorre da morte, e o livro é uma forma que o escritor encontrou de manter sua alma viva, então, o filme adaptado alarga essa noção, e mantém, além da alma do escritor, sua imagem e seu corpo vivos, presentes na perenidade.

Viu-se, por meio de Suassuna, que existe a tendência em explicar um escritor e sua obra a partir de seu tempo histórico e de seu passado imediato (em geral, nos limites da época, tal como a entendemos). Receia-se aventurar no tempo, afastar-se do fenômeno estudado. Por isso, não era muito desejável “estudar a Literatura independentemente da totalidade cultural de uma época” (BAKHTIN, 1997b, p. 364), e, além disso, é mais prejudicial fechar a Literatura exclusivamente em si mesma (privando as outras arte), somente no seu tempo, na sua contemporaneidade.

Instigado por essas considerações, este texto definiu-se com a contribuição de referencial teórico sobre o tema das adaptações e/ou releituras interpretativas, citando os pensamentos de Antonio Candido, Mikhail Bakhtin e Hans Robert Jauss sobre cultura, Cinema literário, discurso e estética. Tendo como base bibliográfica, biográfica e ideológica do trabalho, duas obras de Ariano Suassuna.

Wittgenstein (1987) dizia que ética e estética são iguais, porque procuram a mesma coisa: a virtude, e a virtude pode vir pelo que é belo na estética. Portanto, é público que as adaptações literárias para o Cinema precisam ser mais vistas como virtuosas obras de arte, em caráter de análise de um ponto a outro, como um novo caminho, não substitutivo, complementar.

Posto na epígrafe deste texto, mover-se interartes é uma oportuna trilha para melhor ler o mundo, essa é a principal *vereda para a leitura literária*, um caminho direcionado e inspirado por Ariano Vilar Suassuna:

O que eu diria aos jovens de hoje é que, se possível, eles não deixem a leitura de lado. Porque foi a leitura que me abriu para o mundo. A leitura foi uma coisa fundamental. Eu não posso entender o mundo sem Literatura. Tanto para ler quanto para escrever. Eu leio todos os dias e escrevo todos os dias. **Não faço distinção entre a Literatura e a vida.** (SUASSUNA, 2012a, grifos nossos).

[...]

Agora, para a juventude de hoje e para os professores de hoje, como os meios de comunicação estão muito diferentes, eu acho que um caminho seria... eu vou dar um exemplo prático: Guel Arraes fez uma adaptação muito bonita do livro pelo qual eu tenho uma grande admiração *O Coronel e o Lobisomem* (de José Cândido de Carvalho)... Então, eu tenho certeza de que se um professor exhibe o filme, no aparelhinho de televisão na classe, e dá o livro para os estudantes lerem, eu tenho certeza que eles vão se **apaixonar** pelo livro. Eu acho que seria **um caminho**. (SUASSUNA, 2012a, grifos nossos).

Como se percebe, a obra adaptada é fruto do Cinema e da Literatura. No Cinema ela prova que o olhar sobre a originalidade literária capacita a criatividade cinematográfica. Da mesma forma que ocorreram as relações de diálogo entre Poesia e Música, Pintura e Fotografia ou Literatura e Teatro. São manifestações e aproximações que permitem se apaixonar pela leitura e escrita das artes.

Então, *A Pedra do Reino* e *O Auto da Compadecida* surgem como apaixonantes filmes de alma “literária”, que apresentam nas páginas do livro, um romance “cinematográfico” — não em sua composição, mas na inspiração que já suscitou dois brilhantes textos para se observar os valores humanos na contemporaneidade.

Em suas obras, Ariano Suassuna representa a complexidade do ser humano pleno de diversidade, de indefinições, de contradições. Capta a multiplicidade de caracteres e a natureza da vida e do homem social. Seus filmes e seus livros mostram que essa complexidade é atemporal — como visto, o mais interessante nas

obras de Suassuna é esse clássico conceito de atemporalidade —, assim como a temática, como o autor.

Destarte, os estudos de adaptação das obras citadas (hipertexto e hipotexto) mostraram como a intertextualidade é essencial para evitar generalizações contra a transposição de obras literárias para a arte que celebra a imagem em movimento. E, principalmente, como essa imagem em movimento faz o caminho inverso, possibilitando ao espectador maior eficácia na leitura literária.

Tais transposições imagéticas têm proporcionado mais aproximações do que afastamentos na leitura e na escrita. No pensamento de Haroldo de Campos (1989), é importante identificar se houve transcrição do texto (hipotexto) ou recriação do extratexto (hipertexto). Todavia, o debate sobre haver ou não fidelidade denotativa e literal de uma arte à outra já fora superado pela própria licença criativa e pelos múltiplos conceitos: de modernização do contexto histórico, de intertextualidade, de metalinguagem, de criatividade e de fusão artística, vistos até aqui.

Com esse respaldo, espera-se, além desse, que surjam novas estratégias na abordagem de Ariano Suassuna. Enseja-se que se abra espaço para novas perspectivas na abordagem do Cinema *versus* Literatura, de forma que se possa contribuir e fomentar o debate interdisciplinar sobre a ótica dessas linguagens, sob o prisma educacional da leitura literária e da leitura das artes.

Pois, a imagem e a sonoridade são importantes para a apreensão das sensações. Por causa delas, das sensações, é que não nos limitamos apenas a ler um roteiro de uma peça, precisamos ir ver e ouvir seus atores no Teatro. Não nos limitamos a ler um refrão musical, carecemos de ouvir seus intérpretes, de preferência de perto e ao vivo, como faziam os antigos, como faziam os clássicos, como fazia, Ariano Vilar Suassuna.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao abordar os recursos de releitura para qualidade literária, investigou-se como o Cinema em Ariano Suassuna consegue levar o espectador à proficiência literária por meio de um único movimento: fusionar telespectador e leitor.

Insistiu-se também na adaptação como releitura, porque o elemento de metamorfose esteve estático tanto no livro quanto no filme de Suassuna. Foi o leitor quem mudou, a cada parágrafo relido e a cada cena reprisada. Na Literatura, trata-se de uma alternativa de estratégia para o docente, e de uma mudança de postura e de visão do discente.

Para esse intento, foram inter-relacionadas em três capítulos as seguintes proposições: I. Escritor — o uso da intertextualidade, do Cordel e da memória de Ariano Suassuna para transformar a cultura popular nordestina em erudita; II. Escrita — como os personagens e metaliterários de Suassuna trafegam entre as diferentes linguagens artísticas e III. Leitura — a importância da imagem para o leitor contemporâneo de Ariano Suassuna.

Sobre o escritor, averiguou-se que a obra deixa transparecer o interior de quem a escreve. O uso de certos personagens e a escolha peculiar de adjetivação são fontes, muitas vezes, da psique do próprio autor que produz e conduz o texto. Assim, Ariano Suassuna compartilha suas visões internas para o mundo externo. Não é uma justificativa geral, é uma explicação particular de que, para Suassuna, em toda sua sensibilidade, escrever é produto de uma angústia pessoal que se frutifica em uma denúncia social, pois, nas palavras de seu personagem e *alter ego*, Quaderna: “como é que o povo brasileiro pode prestigiar seus poetas, se eles se isolam na torre-de-marfim, deixando de lado os problemas humanos, nacionais e coletivos?” (SUASSUNA, 2017, p. 276).

O nome Ariano Suassuna frutifica-se também porque sua força está na profundidade de suas raízes. E suas raízes são fixadas no povo, em experiências de outros e dele mesmo. Ser um grande observador foi a fundamentação que lhe atribuiu ser um grande escritor.

A respeito da escritura, nessas linhas lacônicas, ratifica-se que a adaptação das páginas para as telas resgata a obra do esquecimento, valoriza o escritor e promove a Literatura. As adaptações, em suas nuances de abordagens, são novas

formas de ver que possibilitam novos posicionamentos e sensações sobre a (re)leitura da obra escrita. A obra adaptada não se aproxima apenas da obra na qual se baseia, ela a transpõe, a recria, a transfigura, faz referências, evoca e se relaciona no diálogo entre todos os atores da Literatura (escritor, leitor e escritura).

Essa tradução (inter)textual de uma arte para outra é valorizada principalmente no Cinema, porque ele consegue agregar valor de interesse a todas as artes com maestria e síntese. Então, por causa da dimensão geográfica do Brasil, pelas abissais diferenças nos seus determinantes sociais, para muitos, seria impossível (re)conhecer as obras de Ariano Suassuna (e de outros) sem a presença do Cinema. O Cinema fomenta o acesso à arte. Principalmente à arte literária, pois, a imagem (filme) direciona a imaginação (leitura) e, conseqüentemente, a representação (escrita). O Cinema auxilia que a Literatura se solidifique na leitura.

Tratando-se da leitura, salientou-se que o interesse dos leitores contemporâneos emerge quando eles se identificam com a obra, quando eles conseguem relacioná-la com seu próprio mundo, o que os torna protagonistas do próprio enredo. Visto que as imagens são facilitadoras e mediadoras no entendimento cognitivo e na interpretação do leitor, e que as obras adaptadas de Suassuna estruturam uma aproximação além de um aperfeiçoamento na compreensão dessa realidade leitora.

O texto exemplificou-se do diálogo entre as artes para justificar uma reversão estratégica, e o conceito de horizonte de expectativas esteve em consonância com as perspectivas do leitor. Ou seja, se para ele, a deficiência de interpretação se percebe em direcionar o processo da leitura para a imaginação, é possível que seu entendimento se concretize no processo direcionado da imagem para leitura.

A fusão artística e suas estratégias são possibilidades e potencialidades dessa nova leitura. Essa interação amplia o campo de atuação docente e aumenta o processo de proficiência literária discente. Além da decodificação do texto, a utilização das artes permite êxito compreensivo, tanto no tema quanto na forma, porque se utiliza muito da interação dos cinco sentidos como ferramenta didática da memória.

Destarte, como o diálogo entre o Teatro e o Cinema, a Pintura e a Fotografia ou a Música e a Dança, a importância dessas linhas ratifica-se pelas possibilidades didáticas exemplificadas, uma vez que as contribuições do Cinema criam aproximações à leitura literária. Tais contribuições fazem um caminho reverso, pois, se antes a Literatura fornecia suporte ao Cinema, agora o Cinema faz resgate e retorno às

obras literárias. Pois como a sétima arte comporta todas as outras, ela é fundamental para a divulgação e para a valorização de suas artes irmãs. Comprovadamente, nas obras de Ariano Suassuna, é dessa forma que tem sido a relação simbiótica entre Cinema e Literatura.

Foi visto que, o objetivo primeiro da educação literária é contribuir com a formação do leitor, por meio do paralelismo que mostre como a humanidade abordava sua própria relação humana via linguagem. Isso é uma prática de sensibilização, de debates e de novas posturas entre os seus principais envolvidos.

Nessas veredas, é perceptível que ainda há em muitas instituições: um currículo cada vez mais fragmentado, ausente de ousadias e de ressignificações, com textos avulsos, textos repetitivos que não fomentam essa sensibilidade e, junto a esses, aulas resumidas à historiografia literária em detrimento da leitura e do debate da obra literária.

Pela sentença que explica que “a Literatura não permite caminhar, mas permite respirar” (BARTHES, 2007, p. 171), os dados apresentados mostram que muitas instituições têm apenas suspirado na linguagem escrita e sintética, sem enfatizar a atividade de leitura, que há tempos, claudica. De maneira que se torna árduo haver proficiência, uma vez que ler e escrever são ações conjuntas, inerentes, faces de uma mesma moeda. Não há linguagem escrita sem leitura. Primeiro aprende-se a ler, e depois, a escrever.

Por isso, defendeu-se aqui que, em ambiente ativo e prazeroso, a leitura literária tende a encaixar-se nas diferentes formas da arte. E como solução para a problemática de despertar o prazer pela leitura literária, existe o Cinema: uma nascente de competência, de entendimento mais próximo da verdade e das pessoas para conseguir melhorar si e a sociedade. O Cinema é uma arte de percepção e encantamento, um conector de ideias e ideais entre o indivíduo e o público. Ele está constantemente em evolução, em um processo mais subjetivo, mais sentido do que explicado. Ele é um dos meios mais poderosos de entendimento e de grande difusão cultural de um povo.

Nesses termos, o que se deseja é que, por meio da obra cinematográfica adaptada de Ariano Suassuna, os educandos possuam mais um motivo prazeroso para lê-lo. Isso auxiliará o desenvolvimento das habilidades leitoras, de compreen-

são do texto, e estabelecerá melhores condições para aperfeiçoar suas habilidades de escrita e de proficiência em leitura.

Se a maioria dos jovens gosta, gasta e lota muito mais as salas de Cinema em comparação com as salas de biblioteca; se assistem muito mais a filmes do que leem livros; se a formação de leitores também não é a força motriz das instituições de ensino e se a academia ainda tem feito muito pouco pela formação de leitores proficientes... o mediador de Literatura, então, pode mostrar que a disciplina abrange além do prazer estético. É visto que não é comum, na própria graduação, a disciplina “Literatura e Ensino”, por exemplo. E é essa complexidade que associa distâncias entre escritor, escritura, e leitura em unicidade.

Em reflexão, foi assim que Ariano Suassuna, entre o rural e o urbano, conseguiu sua emancipação acadêmica e literária: passou da advocacia para as aulas de estética, da Constituição para Cervantes, dos romances para o Teatro, do Teatro para o Cinema; em suma, de leitor para escritor. E é nessa transformação, que o Cinema se traduz em estratégia que auxilia na prática da leitura múltipla.

Ensinar a ler é outra função primordial das aulas de Literatura. Contudo, ler em sua amplitude, com o desenvolvimento das habilidades essenciais para uma formação autônoma e competente. Nessas linhas, ler literatura realmente consiste de: observar, interpretar, analisar, deduzir, comparar, levantar hipóteses, justificar, explicar, transferir, selecionar, inferir, sintetizar, classificar, memorizar, identificar, organizar e compreender. Como algumas dessas habilidades são mais complexas do que outras, faz-se preciso ampliar os meios midiáticos e usá-los como estratégia para abordá-las nessa leitura múltipla.

Em suas obras e em suas aulas-espetáculo, Suassuna provou que a verdadeira relação entre Literatura e educação é quando ficção e conhecimentos são fundidos. Nessa fusão — base da proposta do Movimento Armorial — é perceptível, em Ariano Suassuna, não apenas as contribuições que a Literatura forneceu ao Cinema, mas principalmente, as contribuições únicas que os filmes adaptados em suas obras proporcionaram às obras de outros e, por conseguinte, à educação.

No que Dias (2014) exemplificou: corriqueiramente filmes de sucesso têm percorrido por seus produtores uma conveniência sequencial da história, estendendo-se a um segundo, a um terceiro ou mais. No entanto, se a Literatura em Suassuna é envolvente e aliviante, o filme (adaptado nela) é único e atemporal. Nesse caso,

o filme não segue a tendência de trilogia, ele auxilia o surgimento de interesse dos produtores em adaptar muitas obras suas para outras artes, ocasionando que os telespectadores convertam-se em leitores.

Entre tantos elementos tratados aqui, Cinema e Literatura têm em comum a alternância da posição retangular (horizontal e vertical) e a procura pelo olhar. Porque antes de olhar para si, o ser humano olha para o semelhante em busca de reconhecimento e pertencimento. Essas buscas pelas projeções, pelo reconhecimento interior, se bem orientadas, tendem a construir um leitor proficiente, autônomo, crítico e criativo.

Esse primeiro movimento, de dimensão e amplitude nas telas, em horizontal, na posição paisagem, de telespectadores, consegue seu efeito artístico-pedagógico de êxito quando se transforma em segundo movimento, aquele de reflexão e interiorização, em vertical, na posição retrato, de leitores. Como ocorreu no trabalho de Ariano Suassuna e outros escritores como J.K. Rowling.

Respaldou-se em Vassallo (1993), que os temas do escritor paraibano de Recife são variados e fecundos, em alguns casos, esses temas são melhores aplicados em estudos que abordem o regionalismo como vertente. Em geral, a depender do objetivo, há amplas possibilidades de trabalhar suas obras adaptadas, porque o Movimento Armorial, a Literatura de Cordel, o Cinema e a Literatura de Suassuna permitem caminhos diversos de abordagem.

O pensamento de Wittgenstein (1987, p. 23): “os limites da minha linguagem significam os limites do meu mundo” define bem o que é a linguagem cinematográfica adaptada em *O Auto da Compadecida* e em *A Pedra do Reino*. Não é uma linguagem estabilizada, ela é narrativa e contínua, jamais é a do juízo incompreensível, ela preocupa-se em ser a linguagem do entendimento diligente, valoroso, popular, cultural e de fácil acesso.

Essa linguagem narrativa citada possui ao menos uma clara utilidade: proporcionar uma melhor compreensão da realidade, contribuindo para a construção da identidade pessoal e leitora. Essa é uma das funções da imagem através da sétima arte, agregar possibilidades didáticas pelo uso imagético da sensibilidade, do fantástico, do extraordinário e do transcendente.

E essa é umas das maiores similaridades que o Cinema possui com a Literatura de Ariano Suassuna. Para o diretor Allio (1976), quando as pessoas estão no

Cinema, o tempo torna-se paralisado. Os espectadores fixam o olhar e permanecem no pêndulo temporal do filme. Antes, o homem raramente conseguia parar seus olhos. Era preciso mantê-los em movimento, a fim de evitar que um predador lhe acabasse a vida. Com a descoberta do fogo (posteriormente, da Literatura e do Cinema), o olhar petrificado teve repouso e proporcionou ao homem a possibilidade de reflexão sobre os seus atos e valores. Agora, os olhos voltaram a se dispersar por meio do efêmero tempo, e por vezes, negligenciam a existência de outros perigos (como a leitura ausente e/ou ineficiente).

Toda essa polifonia de referenciais respaldados e a presença constante de alegorias em Ariano Suassuna se apresentam como fonte inesgotável de recursos intersemióticos. Por isso, as falas dos personagens Chicó e João Grilo até hoje são repetidas em âmbito nacional (*É ou, não é? / Não sei, só sei que foi assim*). Isso ocorre porque eles foram a representação de desejos e ideias do homem interiorano. Esse prazeroso e petrificado deslumbre é o que ajuda a transferência de olhares da tela para a página.

Como o universo das práticas de Ariano Suassuna é muito extenso, salienta-se, aqui, que o texto se delimitou às duas obras supracitadas. Buscou-se refletir, na prática, os primórdios e o embasamento desses estudos bibliográficos. Baseado nisso, foi refletido sobre tais teorias e também sugeridas práticas lítero-cinematográficas, pois, a maioria dos jovens ainda apresenta dificuldade para reconhecer o que é específico na arte literária. E pouquíssimos deles (na universidade) veem a Literatura como um tipo de arte que faz um uso especial da linguagem verbal e transcende os muros das instituições de ensino. Da mesma forma, nem todo professor de Literatura se reconhece como professor de arte.

Foi necessário saber, como afirma Colomer (2007), que como se estrutura uma obra ou como se lê um texto não é um objetivo prioritário em si mesmo, mas um canal para partilhar mais completamente do experimento literário, um instrumento a serviço da construção do sentido e da interpretação pessoal das (re)leituras.

Conclui-se que as artes visuais possuem uma aceitação estética muito forte, e esse é o respaldo defendido ao escolher as artes de Ariano Suassuna como tema. Mas, caso fosse outro autor, não se poderia esquecer que o Cinema e outras mídias também são um rico material, tanto para a aquisição de conhecimento — nesse ca-

so, o literário — quanto para a discussão e reflexão em torno de temas que envolvem o estar do ser humano no mundo. O Cinema tem, então, um papel formador e de reflexão fundamental.

Logo, da imagem para a leitura, sugere-se que os leitores vivenciem ou pratiquem concretamente o que deve ser apreendido teoricamente, e esse é um caminho entre tantas veredas. Pois, outros dos desígnios da Literatura são a produção de conhecimentos, de investigação e de autonomia intelectual. Essa formação poderá ocorrer por trabalhar Suassuna na unidade fusionada de teoria e prática.

Ao apresentar todo o referencial teórico supracitado e que foi utilizado como base deste texto, repete-se que a análise se direcionou ao processo educacional literário e aos porquês da fragmentação e fragilidade do fazer literário. Analisou-se que as barreiras literárias podem ser ultrapassadas tendo a transtextualidade e as aproximações nas duas artes — Cinema e Literatura em Ariano Suassuna —, como objeto condutor. Pois, além do Cinema ser arte, ele também é instrumento de comunicação, é alternativa educacional e é estratégia pedagógica. E isso ocorre porque as imagens são capazes de impactar as pessoas.

Pois bem, conclui-se que as adaptações de Ariano Suassuna são uma ponte do individual para o coletivo, e vice-versa. Quando o futuro leitor do *Romance d'A Pedra do Reino* e de *O Auto da Compadecida* entrar em contato com o texto escrito, depois de assistir aos filmes, que têm essas obras literárias como suporte, estará mais aberto, mais motivado, e a interação com a realidade estimulada pelas narrativas far-se-á com mais intensidade, com maior naturalidade de leitura e escrita.

Como salienta De Camargo (2014), ademais, sempre que pertinente e necessário, o texto literário será renovado para o propósito explicado: contribuir para o enriquecimento e proficiência dos estudos relacionados à leitura literária eficaz. Então, as obras de Ariano Suassuna podem, nesse *corpus*, romper, interferir e modificar a subjetividade de separação do leitor/espectador, conectando-os e fusionando-os.

Pela conhecida perspectiva, da leitura para a imaginação, aponta-se para a necessidade de outra estratégia didática: da imagem para a leitura. Que isso possa aprofundar a compreensão das relações entre filme e identidade, filme e identificação, filme e subjetividade, filme e educação, filme e construção de valores e, aqui, filme e livro, ou seja, pela junção Cinema e Literatura.

Por essa via, é fundamental perceber a extensão pedagógica do Cinema em Ariano Suassuna como uma possibilidade pouco trabalhada no ensino de Literatura. O Cinema, pelo potencial de distração, de exposição e de divertimento no realismo e regionalismo empregados, consegue diminuir as dificuldades entre ensino abstrato e concreto, possibilita configurar-se como estratégia didática, para que se alcance a proficiência da leitura literária.

Esse é um caminho apontado por Ariano Suassuna, essa é uma luta pela democratização literária. As artes que transbordam da Literatura (Música, Teatro, Cinema) e outras que são, por vezes, como nós, alimentadas por ela, procuram o ápice pela fusão, ressignificando a si mesmas, e ao mesmo tempo, auxiliando a Literatura a destacar-se cada vez mais. Nessas veredas suassunas, é coerente reiterar que essas artes não precisam de nós, somos nós que precisamos delas.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *et al. Posição do narrador no romance contemporâneo*. Notas de Literatura I. São Paulo: Duas Cidades, v. 34, 2003. p. 55-64.
- AGUIAR, Vera Teixeira. *Leitura e conhecimento*. Santa Cruz do Sul: Signo, v. 32, n. 53, 2007. p. 26-41.
- ALLYN, Pam. *Reading is Like Breathing in. Writing is Like Breathing*. 2018. Disponível em: <<https://edublog.scholastic.com/post/reading-breathing-writing-breathing-out>>. Acesso em: 18 set. 2020.
- ARCOVERDE, Silmara Lídia Moraes. *A importância do teatro na formação da criança*. Anais do VIII Congresso Nacional de Educação da PUC-PR. – EDUCERE, Curitiba-PR. 2008.
- ARROYO, Miguel G. *Os jovens, seu direito a saber-se e o currículo*. 1ª ed. In: DAYRELL, Juarez; CARRANO, Paulo; MAIA, C. V. V. L. (Org.). *Juventude e Ensino Médio: sujeitos e currículos em diálogo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 153-203.
- ATHAYDE, João Martins de. *O cavalo que defecava dinheiro*. In: FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *A Literatura popular em verso: Estudos*. Rio de Janeiro [s.n.], 1973.
- AZERÊDO, G. *Literatura, Cinema, adaptação*. *Graphos*. Revista de Pós-Graduação em Literatura da UFPB. João Pessoa: EDUFPB, ano I, v. 2, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail *et al. Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini *et al.* São Paulo: Martins Fontes, v. 3, 1997a.
- BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Estética da criação verbal. Tradução de Maria Ermantina G. G. Pereira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997b.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Traduzido de Paulo Bezerra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail *et al. O discurso no romance*. In: *Questões de Literatura e de Estética – A teoria do romance*. São Paulo: Hucitec/EDUNESP, v. 3, 1988. p. 71-210.
- BARROS, Leandro Gomes de; SILVA, João Melquíades Ferreira da; ASSARÉ, Patativa do. *Feira de versos: poesia de cordel*. São Paulo: Ática, 2005.
- BARTHES, Roland. *A câmera clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Julio Castañon Guimarães. 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARTON, David. HAMILTON, Mary. *La literacidad entendida como práctica social*. In: ZAVALA, V.; NIÑOMURCIA, M. e AMES, P. *Escritura y sociedad: nuevas perspectivas teóricas y etnográficas*. Lima: Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2004. pp. 109-139.

BASSNETT, Susan. *Comparative-literature: a critical introduction*. Oxford-UK; Blackwell, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre Literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNSTEIN, Basil.; Manzano, P. *La estructura do discurso pedagógico: classes, códigos e controle*. Tradução de Tomáz Tadeu da Silva e Luiz Fernando Gonçalves Pereira. 2ª ed. Madri: Morata, 1993. p. 236-236.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. 27ª impressão. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2012.

BOMFIM, Julio Cesar Borges. *Vidas secas, do livro ao filme: estudo sobre o processo de adaptação*. 2013. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo.

BORGES FILHO, Ozíris; BARBOSA, Sidney. *O espaço na literatura e no cinema*. Espaço, literatura & cinema. São Paulo: Todas as Musas, 2014. p. 181-209.

BOSI, Éclea. *Memória e Sociedade: lembrança dos velhos*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRASIL, INEP. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. Ministério da Educação. *Enem*. [S.l.: s.n.] 2019.

BRASIL, INEP. Instituto Nacional De Estudos E Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. Ministério da Educação. In: *Confira o relatório final do Pisa 2018*. Disponível em: <https://download.inep.gov.br/publicacoes/institucionais/avaliacoes_e_exames_da_educacao_basica/relatorio_brasil_no_pisa_2018.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2020.

BRASIL, INEP. Instituto Nacional De Estudos E Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. Ministério da Educação. In: *IDEB: Resultados de 2019*. Digital. Brasília-DF, 2020. Disponível em: <https://download.inep.gov.br/educacao_basica/portal_ideb/documentos/2020/Apresentacao_Coletiva_Imprensa_Saeb_2019.pdf>. Acesso em: 14 dez. 2020.

BRITO, João Batista de. *Imagens amadas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

BUTOR, Michel. D'où ça vous vient. *Répertoire V*. Paris: Minuit, v. 33, 1982. p. 7-22.

CAMARERO, Jesús. Las estructuras formales de la metaliteratura. In: LAS HERAS, Ignacio I.; CASCANTE, Maria J. S. (Coord.). *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*. Universidad de La Rioja, 2004. p. 457-472.

CANCLINI, Néstor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. Tradução de Cláudio N. P. Coelho. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem*. Revista do Instituto de estudos brasileiros, n. 8, 1970. p. 67-89.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à Literatura brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Humanitas, 1997.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 6ª ed. São Paulo: Nacional, 1980.

CANDIDO, Antonio *et al.* *Literatura e subdesenvolvimento*. A educação pela noite e outros ensaios. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. *Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco*. Vol. 27. Governo de Pernambuco, Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes, Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, Diretoria de Assuntos Culturais, 1986.

CARVALHO, Luiz Fernando *et al.* *A Pedra do Reino: da obra de Ariano Suassuna; Diário de elenco e equipe*. São Paulo: Editora Globo, 2007.

CATTRYSSE, Patrick. Film (adaptation) as translation: Some methodological proposals. Target. *International Journal of Translation Studies*. [S.n.] v. 4, n. 1, 1992. p. 53-70.

CEIA, Carlos; GOMES, Helder. Metaliteratura. E-dicionário de termos literários. 2010. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metaliteratura>>. Acesso em: 13 set. 2020.

CEREJA, William Roberto. *Ensino de Literatura*. São Paulo: Atual, 2005.

CHATMAN, Seymour Benjamin. *What novels can do that films can't (and vice versa)*. Critical inquiry. Chicago: Press, v. 7, n. 1, 1980. p. 121-140.

COHEN, Keith. *Fiction and film: the dynamics of exchange*. New Haven: Yale University Press, 1980.

COLOMER, Teresa *et al.* *Andar entre livros: a leitura literária na escola*. Tradução de Laura Sandroni. 1ª ed. São Paulo: Global, 2007.

CORTEZ, Luis Cláudio dos Santos. *Os vídeos do youtube como recurso didático*. 2013.

CLÜVER, Claus. *Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos*. Literatura e sociedade, v. 2, n. 2, 1997. p. 37-55.

DA SILVA COSTA, Márcia Hávila Mocci. *Estética da recepção e teoria do efeito*. 2010.

DE ANDRADE, Carlos Drummond de. In: SUASSUNA, A. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

DE CAMARGO, Luciana Moura Colucci. *De San Francisco a Bramasole*. BARBOSA, Sidney; BORGES FILHO, Oziris (Org.). *Espaço, literatura & cinema*. São Paulo: Todas as Musas, 2014.

DE CAMPOS, Haroldo. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. 2ª ed. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

DE LYRA, Carlos Tavares. *As quarenta horas de Angicos: uma experiência pioneira de educação*. Cortez Editora, 1996.

DE PERNAMBUCO, Diário. *Estudante pernambucano atinge nota mil na redação do Enem 2020*. 31 mar. 2021. Fabson Gabriel. Disponível em: <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/vidaurbana/2021/03/estudante-pernambucano-atinge-nota-mil-na-redacao-do-enem-2020.html>>. Acesso em: 07 abr. 2021.

DIAS, Daise Lilian Fonseca; PAULINO, José Kelson Justino. *Cinema e Literatura: artes em diálogo*. Rio grande do Norte: Revista Colineares, v. 2, n. 1, 2014.

DESSOIR, Max. *Aesthetics and theory of art*. Wayne State University Press, 1970.

DIMITROV, Eduardo. *O Brasil dos espertos: uma análise da construção social de Ariano Suassuna como "criador e criatura"*. 1ª ed. São Paulo: Alameda, 2011.

DINIZ, Thais Flores Nogueira (Org.). *Cadernos de Tradução: Tradução INTERSEMÍOTICA*. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Núcleo de Tradução. n. 7, 2001.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Intermedialidade*. São Paulo: Rumores, v. 12, n. 24, 2018. p. 41-60.

DURKHEIM, David Émile. *A Sociologia de Durkheim*. In: Durkheim Sociologia. José Albertino Rodrigues (Org.). São Paulo: Ática, 1984.

ECO, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona: Lumen, 1981.

ESPINAL, Luis. *Cinema e seu processo psicológico*. São Paulo: LIC Editores, 1976.

FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. *O Sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: Espaço regional, messianismo e cangaço*. Recife: Universitária da UFPE, 2006.

FERREIRO, Emilia. A cerca de las no previstas pero lamentables consecuencias de pensar sólo em la lectura y olvidar la escritura cuando se pretende formar al lector. Tradução de Laura Sandroni. *Lecturas sobre lecturas*. México: Dirección General de Publicaciones, v. 3, 2002.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler em três artigos que se completam*. São Paulo: Cortez editora, v. 22, 2017.

GALVÃO, Ana Maria Oliveira. *Oralidade, memória e a mediação do outro: práticas de letramento entre sujeitos com Baixos níveis de escolarização – O caso do cordel (1930-1950)*. *Educ. Soc.*, Campinas, vol. 23, n. 81, 2002. p. 115-142.

GAUDÊNCIO, Bruno; XAVIER, Megaron. *Ariano Suassuna em quadrinhos*. Ilustrações de Megaron Xavier. 2ª ed. João Pessoa: Patmos, n. 5, 2018. 36 pp.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: A Literatura de segunda mão*. Paratextos Editoriais. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GENETTE, Gérard; MARTINS, Fernando Cabral; SEIXO, Maria Alzira. *Introdução ao arquitrato*. 1986.

GOMES, Wilson. *La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico*. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 31, n. 21, 2004. p. 85-105.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Edusp, 1994. 333 pp.

GUERRA, José Augusto. *O mundo mágico e poético de Ariano Suassuna*. Brasília: MEC, jul-set, 1973.

HAIR, Joseph F. *et al. Análise multivariada de dados*. Tradução de Adonai Schlup Sant'Anna. 6ª ed. Porto Alegre: Bookman, 2009.

HARARI, Yuval Noah. *Lições para o século 21*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HOEK, Leo H. *A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. Poéticas do visível: Ensaio sobre a escrita e a imagem*, 2006. p. 167-189.

INGARDEN, Roman *et al. A obra de arte literária*. 1965.

JAF, Ivan; ROSA, Rodrigo. *Dom Casmurro*. Adaptado de Machado de Assis. Ilustrações de Rodrigo Rosa. PNBE. São Paulo: Ática, 2012.

JAKOBSON, Roman. *A metalinguagem como um problema linguístico*. 1988.

JAUSS, Hans Robert. *A história da Literatura como provocação à crítica literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert. *A Literatura e o leitor. textos da estética da recepção*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

JENNY, Laurent *et al.* *Intertextualidades*. Poétique 27. Coimbra: Almedina, 1979.

JORNAL DA GLOBO. *Entrevista com Ariano Suassuna O autor de O Auto da Compadecida e Romance d'a Pedra do Reino conversa com o Jornal da Globo*. 2007. On-line. Disponível em: <<http://g1.globo.com/jornaldaglobo/0,,MUL879161-16021,00-ENTREVISTA+COM+ARIANO+SUASSUNA.html>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

KLEIMAN, Angela B.; ASSIS, Juliana A. *Significados e ressignificações do letramento: desdobramentos de uma perspectiva sociocultural sobre a escrita*. Campinas: Mercado de Letras, 2016.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica do Romance*. Tradução de Fernando Cabral Martins. 2ª ed. Lisboa: Arcádia, 1978.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Feraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: UNICAMP, 1990. p. 366-419.

LEITE, Ricardo Lopes. *Isotopia e metaforização textual*. 2009.

LERNER, Delia. *Leer y escribir en la escuela: lo real, lo posible y lo necesario*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura. As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. 1993. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999. 264 pp.

LIMA, Ana Paula Campos. *O Movimento Armorial e suas Fases*. Relatório de bolsa de iniciação científica, período: 01/09/1999 a 31/07/2000, 2000.

LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1979.

LOUVEL, Liliane. *A descrição "pictural": por uma poética do iconotexto*. Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 191-220.

MACHADO, Ana María. *Lectura, escuela y creación literaria*. Madrid: Grupo Anaya, 2014.

MAGALDI, Sábato. *Sabato Magaldi apresenta o jovem Suassuna* - Do Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo – 09/03/1957 Disponível em: <<https://jornalgggn.com.br/cultura/sabato-magaldi-apresenta-o-jovem-suassuna>>. Acesso em: 11 out. 2020.

MAURIAC, François. *Le romancier et ses personnages*. Paris: Éditions Correa, 1952. Apud CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

MEEK, Margaret. Ajudant a llegar. In: COLOMER, T. (Coord.), *Ajudar a llegir*, Barcelona: Barcanova, 1992. p. 132.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia crítica*. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1982.

MINARELLI, Enzo. *Il Manifesto della Polipoesia*. Valência: Tramesa D'Art, 2005.

MORAES, Maria Thereza Didier de. *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-1976)*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Editora Universitária, 2000.

NÉDONCELLE, Maurice. *Introdução à estética*. FeniXX, 1967.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. *O Circo da Onça Malhada: iniciação à obra de Ariano Suassuna*. Recife: Artelivro, 2000.

PAVÃO, Luiz Carlos. *Enem: 28 candidatos atingem a nota mil e mais de 87 mil zeraram a redação*. O Estado de S. Paulo, São Paulo – SP, 29 de março de 2021. Disponível em: <<https://educacao.estadao.com.br/noticias/geral,enem-28-candidatos-alcancam-nota-mil-e-86-mil-zeram-redacao,70003664592>>. Acesso em: 30 de Mar. 2021.

PESSOA, Fernando. In: revista *Nova Escola*, 172: 70, 2004 apud DA SILVA, Maria Julia Paes. *Qual o tempo do cuidado*. Edições Loyola, 2004. p. 49.

POLO, Marco. Ariano Suassuna: Cabras e Mamulengos versus Super-homem. *Revista Continente Multicultural*. Recife: CEPE, ano II, n. 20, 2002. p. 05-17.

PONDÉ, Danit Falbel. *Cinema no divã: grandes filmes em análise*. São Paulo: Leya, 2015.

QUEIROZ, Rachel de. Um romance picaresco? In: SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. 10ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

RAMALHO, Fabíula Martins. Ariano Suassuna: um pensador no Teatro brasileiro: análise da trajetória intelectual do dramaturgo e da peça Farsa da boa preguiça. 2012.

REIS, Carlos. Lectura literaria y didáctica de la Literatura: confrontaciones y articulaciones. In: FILLOLA, Antonio M.; CASTRO, Célia R.; SERENA, Francisco J. C. (Coord.). *Didáctica de la lengua y la Literatura para una sociedad plurilingüe del siglo XXI*. Barcelona: Servicio de Publicaciones, 1997. p. 113-118.

REIS, Carlos. Texto Literário e Arquitextualidade. In: _____. *O Conhecimento da Literatura: introdução aos estudos literários*. 2ª ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p. 227-301.

REVISTA PREÁ —, Natal, n. 14, set/out de 2005. In: Gustavo Porpino e Racine Santos. Disponível em: <http://www.fja.rn.gov.br/arquivos/Prea_14.pdf>. Acesso em: 03 dez. 2019.

RICCIOTTO, Canudo. *Manifeste des Sept Arts*, Paris. Przedruk (w:) L'Usine aux images, Paris, 1927. Disponível em: <http://www.artandpopularculture.com/Ricciotto_Canudo>. Acesso em: 18 dez. 2021.

RICOEUR, Paul. *A função hermenêutica do distanciamento*. Interpretação e ideologias. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. p. 43-60.

RODRIGUES, Emer Merari. *Ironia. Sarcasmo. Pessimismo*. v. 2, e-book, publicação independente, 2017.

SAGRADA, Bíblia. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. *Revista e atualizada no Brasil*. v. 2, 1993.

SANTIAGO, Silviano (Org.). *Seleção em prosa e verso*. Situação de Ariano Suassuna. In: SUASSUNA, Ariano. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

SANTOMÉ, Jurjo Torres. *Globalização e interdisciplinaridade: o currículo integrado*. Porto Alegre: Artes Médica, 1998.

SANTOS, Idelette Fonseca. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. 2009.

SCHNEUWLY, Bernard; DOLZ-MESTRE, Joaquim. Os gêneros escolares: das práticas de linguagem aos objetos de ensino. Traduzido de Glaís Sales Cordeiro. *Revista Brasileira de Educação*, n. 11, 1999. p. 5-16.

SCHNEUWLY, Bernard; DOLZ-MESTRE, Joaquim; HALLER, Sylvie. Tradução de Roxane Helena Rodrigues. O oral como texto: como construir um objeto de ensino. *Gêneros orais e escritos na escola*. Campinas: Mercado das Letras, v. 2, 2004. p. 125-158.

SÊNECA, Lúcio Anneo. O homem que sofre antes de ser necessário sofre mais que o necessário. 2019. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/ideias/o-homem-que-sofre-antes-de-ser-necessario-sofre-mais-que-o-necessario-seneca/>>. Acesso em: 11 jan. 2020.

SHAKESPEARE, William. *The Oxford Shakespeare: Othello, the moor of Venice*. Imprensa da Universidade de Oxford, v. 21, 2006.

SILVA, Maria de Lourdes Ramos. *Mudanças de Comportamento e atitudes: implicações para a prática escolar*. São Paulo: Moraes, 1996.

SILVA, Roseli Pereira. *Cinema e Educação*. São Paulo: Cortez, 2007.

SOUTO, Milena de Andrade. O lugar da adaptação na formação de leitores de literatura: o caso de “Dom Casmurro” adaptado para HQ. 2021.

STAM, Robert. *Para além da fidelidade: a dialógica da adaptação*. Adaptação para o cinema. In: NAREMORE, James. (org.). *Film Adaptation*. New Jersey: Tutgers University Press, 2000. p. 54-76.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

SUASSUNA, Ariano. *Torturas de um Coração*. Rio de Janeiro: Saraiva, 1950.

SUASSUNA, Ariano. *O movimento armorial*. Universidade Federal de Pernambuco, Departamento de Extensão Cultural, Pró-Reitoria para Assuntos Comunitários, Editora Universitária, 1974.

SUASSUNA, Ariano. *O santo e a porca; O casamento suspeito*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

SUASSUNA, Ariano. *Fernando e Isaura*. 1ª ed. Recife: Edições Bagaço, 1994.

SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

SUASSUNA, Ariano. *O Auto da Compadecida*. 35ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005a. 184 p.

SUASSUNA, Ariano. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2005b. p. 147-180.

SUASSUNA, Ariano. Ariano Suassuna se emociona em homenagem prestada pelo TRT. 2007. Disponível em: <https://www.trt13.jus.br/informe-se/noticias/2007/07/ariana-suassuna-se-emociona-em-homenagem-prestada-pelo-trt>. Acesso em: 23 jul. 2020.

SUASSUNA, Ariano; JÚNIOR, Carlos Newton. *Almanaque armorial*. José Olympio, 2008a.

SUASSUNA, Ariano. Desfolhando - Série de programas de incentivo à leitura. 2012a. Acesso em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lefoHx3fdgU>>. Disponível em: 28 nov. 2019.

SUASSUNA, Ariano. Tribunal Superior do Trabalho - Aula Espetáculo de Ariano Suassuna no TST. 2012b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8ieVa2tV Pac&ab_channel=TribunalSuperiordoTrabalho>. Acesso em: 07 jan. 2020.

SUASSUNA, Ariano. Última Aula Espetáculo (Garanhuns-PE, 18/7/2014). 2014a. Acesso em: <[https://www.youtube.com/watch?v=cgTqYoGg1u8&ab_channel=Ma noelGuimar%C3%A3es](https://www.youtube.com/watch?v=cgTqYoGg1u8&ab_channel=Ma%20noelGuimar%C3%A3es)>. Disponível em: 23 fev. 2021.

SUASSUNA, Ariano. *Seleta: em prosa e verso*. SANTIAGO, Silvano (Org.); ilustrações: Zélia Suassuna. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014b.

SUASSUNA, Ariano. O encantador de plateias. 2014c. Disponível em: <<https://luciointhesky.wordpress.com/tag/joao-grilo-e-o-auto-da-compadecida/>>. Acesso em: 24 out. 2020.

SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vae-Volta*. 16. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética*. Fixação de texto e prefácio: Carlos Newton Júnior. 15ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018a.

SUASSUNA, Ariano. *As Conchambranças de Quaderna*. Posfácio: Carlos Newton Jr. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018b.

SUASSUNA, Ariano. Mentiras e Mentirosos. 2019. Disponível em: <<https://youtu.be/R1IUt-CAgSw?list=PLyvMMekyJGJZBp2Lip2JZ8Xrmisv2jxSU>>. Acesso em: 12 jul. 2020.

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

TAVARES, Braulio. Mundo Fantasma. 2017. Disponível em: <<https://mundofantasma.blogspot.com/2016/8/4142-alma-e-o-corpo-do-cordel-282016.html>>. Acesso em: 07 jul. 2020.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009. 96 pp.

VASSALLO, Ligia. *O sertão medieval: origens europeias do Teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1993.

VERRUMO, Marcel. *História Bizarra da Literatura Brasileira*. 1ª ed. São Paulo: Planeta, 2017.

VIANA, Klévisson. *Os miseráveis em cordel*. São Paulo: Nova Alexandria, 2008.

WITTGENSTEIN, Ludwig. Tratado Lógico-Filosófico/Investigações Filosóficas. Tradução de Manuel António dos Santos Lourenço. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. PELLEGRINI, Tânia *et al.* *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac, 2003. p. 61-90.

ZILBERMAN, Regina. *Fim dos livros, fim dos leitores?*. São Paulo: Senac, 2001.

ZILBERMAN, Regina. *Leitura: dimensões culturais e políticas de um conceito*. *Nota Letras em Revista*. Porto Alegre, 2012.

ZILBERMAN, Regina; PEREIRA, Danglei de Castro *et al.* *Nas linhas de Ariadne: Literatura e ensino em debate*. São Paulo: Pontes, 2017.

ZUMTHOR, Paul. Permanência da voz. Tradução de Maria Inês Rolim. *A palavra e a escrita*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, O Correio, ano 13, n. 10, 1985. p. 4-8.

FILMOGRAFIA

A COMPADECIDA. Comédia. Direção de George Jonas. Norcine Indústria Cinematográfica – Recife; Unifilme Cinematográfica – SP, 1969 (104min.).

A FARSA da Boa Preguiça. Drama/Comédia. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Elenco: Antônio Nóbrega, Patricia França, Marieta Severo. Rede Globo, 1995 (56min.).

BASÍLIO, O. PRIMO. Direção: Daniel Filho. Roteiro: Gilberto Braga e Leonor Bassères. Rio de Janeiro: Globo Marcas, v. 3, 2007 (106min.).

LISBELA e o prisioneiro. Comédia. Direção de Guel Arraes. Brasil: Globo Filmes, 2003 (106 min.).

O AUTO da Boa Preguiça. Comédia. Direção de José Eduardo Belmonte. Produtor Associado: Guel Arraes. Elenco: Leandro Hassum, Rocco Pitanga, Nanda Costa. Globo Films; Cine Group, 2021 (100min.).

O AUTO da Compadecida. Comédia. Direção de Guel Arraes. Roteiro: Guel Arraes, João Falcão, Adriana Falcão. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2000. 1 DVD (104min.).

O ENGENHO de Zé Lins. Documentário. Direção de Vladmir Carvalho. Elenco: José Lins do Rego, Othon Bastos, Ariano Suassuna. Urca Filmes; Vertovisão, 2007 (80min.).

O SERTÃO MUNDO de Suassuna. Documentário. Direção de Douglas Machado. Elenco: Ariano Suassuna, Rachel de Queiroz, Antônio Nóbrega, 2004 (80min.).

OS TRAPALHÕES no Auto da Compadecida. Comédia. Direção de Roberto Farias. Diretor de Fotografia: Walter Carvalho. Elenco: Renato Aragão, Dedé Santana, Mussum. Produções Cinematográficas R.F. Farias Ltda; Embrafilme, 1987 (96min).

PRINCESA do Sertão. Documentário. Direção de Deraldo Goulart. Elenco: Ariano Suassuna. TV Senado, 2010 (125min.).

QUADERNA. Documentário. Direção de Alexandre Montoro. Elenco: Ariano Suassuna, Francisco Brennand, Luiz Fernando Carvalho, Antônio Madureira. GNT, Matizar, 2007 (47min.).

UM FILME de Cinema. Documentário. Direção de Walter Carvalho. Produção de Marcello Ludwing Maia. Bretz Filmes, 2015. 1 DVD (111min.).

UMA MULHER Vestida de Sol. Drama. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Elenco: Teresa Seiblit, Floriano Peixoto, Raul Cortez. Rede Globo, 1994 (52min.)

ANEXOS**Anexo A – A Fazenda Acauhan — A Malhada da Onça****(LEMBRANÇA DE MEU PAI)**

Com mote de Janice Japiassu

Aqui morava um Rei, quando eu menino:
vestia ouro e castanho no gibão.
Pedra da sorte sobre o meu Destino,
pulsava, junto ao meu, 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.

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 ensangüentado.

(Ariano Suassuna, 1980)

Anexo B – História do cavalo que defecava dinheiro

Na cidade de distante,
Antigamente, existia
Um Duque velho invejoso
Que nada o satisfazia
Pois desejava possuir
Todo objeto que via

Esse duque era compadre
De um pobre muito atrasado
Que morava em sua terra
Num rancho todo estragado
E sustentava seus filhos,
Tendo vida de alugado.

Se vendo o compadre pobre
Naquela vida apertada,
Foi trabalhar num Engenho,
Longe da sua morada.
Na volta, trouxe um cavalo
Que não servia pra nada

Disse o pobre à mulher:
— Como é que se há de passar?
O cavalo é magro e velho,
Não pode mais trabalhar!
Vamos inventar um plano
Pra ver se o querem comprar.

Foi na venda e de lá trouxe
Três moedas de cruzado,
Sem dizer nada a ninguém,

Para não ser censurado:
No fiofó do cavalo
Foi o dinheiro guardado...

Do fiofó do cavalo
Ele fez um mealheiro.
Saiu dizendo: — Sou rico,
Inda mais que um fazendeiro,
Porque possuo um cavalo
Que só defeca dinheiro.

Quando o velho Duque soube
Que ele tinha esse cavalo,
Disse pra velha Duquesa:
— Amanhã vou visitá-lo.
Se o animal for mesmo assim,
Faço um jeito de comprá-lo!

Saiu o duque vexado
Fazendo que não sabia,
Saiu percorrendo as terras
Como quem não conhecia
Foi visitar a choupana,
Onde o pobre residia.

Chegou, salvando o compadre,
Muito desinteressado:
— Compadre, como lhe vai?
Onde tanto tem andado?
Há dias que não lhe vejo
Certo que anda melhorado!

— É quase certo, compadre:

Ainda não melhorei,
Porque andava por fora,
Faz três dias que cheguei.
Mas, breve, farei fortuna,
Com um cavalo que comprei.

— Se for assim, meu compadre,
Você está muito bem.
É bom guardar o segredo,
Não dizer nada a ninguém.
Me conte qual a vantagem
Que este seu cavalo tem!

Disse o pobre: — Ele está magro,
Só tem o osso e o couro.
Porém, tratando-se dele,
Meu cavalo é um tesouro:
Basta dizer que defeca
Níquel, prata, cobre e ouro!

Aí chamou o compadre
E saiu, muito vexado,
Para o lugar onde tinha
O cavalo defecado.
O Duque ainda encontrou
Três moedas de cruzado.

Aí, exclamou o Duque:
— Só pude achar estas três!
Disse o pobre: — Ontem, de tarde,
Ele botou dezesseis!
E até já tem defecado,
Dez mil-réis, mais de uma vez.

Enquanto ele está magro,
Me serve de mealheiro.
Só tenho tratado dele
Com baguge do terreiro,
Porém, depois dele gordo,
Não há quem vença o dinheiro!

Disse o Duque: — Meu compadre,
Você não pode tratá-lo!
Se for trabalhar com ele,
Com certeza é pra matá-lo!
O melhor que você faz
É vender-me este cavalo!

— Meu compadre, este cavalo,
só posso negociar,
Só se for por uma soma
Que dê bem para eu passar
Com toda minha família,
Sem precisar trabalhar.

Disse o Duque — Meu compadre,
assim não é que se faz!
Nossa amizade é antiga,
do tempo dos nossos pais
Dou-lhe seis contos de réis!
Acha pouco? Inda quer mais?

— Compadre, o cavalo é seu!
Eu nada mais lhe direi,
Ele, por este dinheiro
Que agora me sujeitei,

Para mim, não foi vendido:
Faço de conta que dei!

O Duque, pela ambição,
Que era descomunal,
Deu-lhe seis contos de réis,
Tudo em moeda legal.
Depois, pegou no cabresto,
saiu puxando o animal!

Quando ele chegou em casa,
Foi gritando no terreiro:
— Eu sou o homem mais rico
Que habita no mundo inteiro,
Porque possuo um cavalo
Que só defeca dinheiro!

Pegou o dito cavalo,
Botou-o na estrebaria,
Milho, farelo e alfafa
Era o que o bicho comia.
O velho Duque ia vê-lo,
Dez, doze vezes por dia...

Logo no primeiro dia,
O Duque desconfiou,
Porque, na presença dele,
O cavalo defecou
E ele, remexendo tudo,
Nem um tostão encontrou.

Aí, o velho zangou-se,
Começou logo a falar:

— Como é que meu compadre
Se atreveu a me enganar?
Eu quero ver, amanhã,
O que ele vem me contar.

Porém o compadre pobre,
Bicho do *quengo* passado,
Fez, depressa, um outro plano
Inda mais bem arranjado
Esperando o velho Duque,
Quando viesse, zangado...

O pobre foi na farmácia
Comprou uma borrachinha
Depois, mandou encher ela
Com o sangue de uma galinha
E ficou olhando a estrada
Pra ver quando o velho vinha.

O pobre disse à mulher:
— Faça o trabalho direito!
Segure essa borrachinha,
Amarre em cima do peito,
Para o velho não saber
Como o trabalho foi feito!

Quando o velho aparecer
Na volta daquela estrada,
Você começa a falar
Eu grito: — Oh, mulher danada!
Quando ele estiver bem perto,
Eu lhe dou uma facada.

Porém eu dou-lhe a facada
E em cima da borrachinha,
E você fica lavada
Com o tal sangue da galinha.
E eu grito: — Esta danada
Nunca mais come farinha!

Quando ele ver você morta
Parte para me prender,
Eu, então, digo para ele:
— Eu dou jeito a ela viver!
O remédio eu tenho aqui:
Faço para o senhor ver!

— Eu vou buscar a rabeca,
Começo logo a tocar.
Você, então, se remaxe
Como quem quer melhorar.
Com pouco diga: — Estou boa!
Já posso me levantar.

Foi-se acabando a conversa
E, na mesma ocasião,
O Duque veio chegando:
Aí, travou-se a questão.
O pobre passou-lhe a faca,
Botou a mulher no chão.

Aí, o Duque gritou,
Quando viu a mulher morta:
— Você está preso, bandido!
E tomou conta da porta.
Disse o pobre: — Eu vou curá-la:

Pra que é que o senhor se importa?

— O senhor é um bandido
Infame de cara dura
Todo mundo apreciava
Esta infeliz criatura
Depois dela assassinada,
O senhor diz que tem cura?

— Compadre, não admito
O senhor dizer mais nada,
Não é crime se matar
Sendo a mulher malcriada
E mesmo com dez minutos,
Eu dou a mulher curada!

Correu, foi ver a rabeca,
Começou logo a tocar.
De repente o Duque viu
A mulher se endireitar
Depois dizer: — Estou boa,
Já posso me levantar...

O Duque ficou suspenso
De ver a mulher curada,
Porém, como estava vendo
Ela muito ensanguentada,
Corregeu ela, e não viu,
Nenhum sinal de facada.

O pobre entusiasmado,
Disse-lhe: — Já conheceu?
Quando esta rabeca estava

Nas mãos de quem me vendeu,
Tinha feito muitas curas
De gente que já morreu!

No lugar onde eu estiver,
Não deixo ninguém morrer,
Como eu adquiri ela,
Muita gente quer saber.
Mas ela me está tão cara
Que não me convém dizer.

O Duque, que tinha vindo
Somente propor questão,
Porque o cavalo velho
Nunca botou um tostão,
Quando foi vendo a rabeça
Quase morre de ambição.

— Compadre, você desculpe
Eu ter-lhe tratado assim!
Agora, estou mais que certo
Que eu mesmo fui o ruim.
Mas olhe: a sua rabeça
Só serve bem é para mim.

Como sabe, eu sou um homem
De muito grande poder!
O senhor é muito pobre:
Ninguém o quer conhecer.
Perca o amor da rabeça,
Responda se quer vender!

Porque a minha mulher

Também é muito estouvada.
Mas eu, comprando a rabeça,
Dela não suporto nada:
Se quiser teimar comigo,
Também dou-lhe uma facada!

— Ela se vê quase morta,
Sente medo do castigo,
Mas eu, com esta rabeça,
Salvo ela do perigo.
E ela, daí por diante,
Não quer mais teimar comigo!

Responde o compadre pobre:
— O senhor faz muito bem!
Quer me comprar a rabeça?
Não venderei a ninguém!
Custa seis contos de réis:
Por menos, nem um vintém!

O Duque, muito contente,
Disse, de si para si:
— A rabeça já é minha
Eu preciso a possuir!
Ela, para mim foi dada,
Ele nem soube pedir!

Pegou a rabeça e disse:
— Vou já mostrar à mulher!
A velha zangou-se e disse:
— Vá mostrar a quem quiser!
Eu não quero ser culpada
Do prejuízo que houver.

O senhor é mesmo um velho
Avarento e interesseiro...
Que é que fez do tal cavalo
Que defecava dinheiro?
— Meu velho, dê-se a respeito!
Seja menos trapaceiro!

O Duque, que confiava
Na rabeça que comprou
Disse a ela: — Cale a boca!
A coisa, agora, virou!
Dou-lhe quatro punhaladas:
Já você sabe eu quem sou.

Ele findou as palavras,
A velha ficou teimando.
Disse ele: — Velha dos diabos,
Você inda está falando?
Deu-lhe quatro punhaladas
E ela ficou arquejando!

O velho Duque, ligeiro,
Foi buscar a rabequinha.
Ia tocando e dizendo:
— Acorde, minha velhinha!
Porém a pobre da velha,
Nunca mais comeu farinha!

O Duque estava pensando
Que sua mulher inda tornava.
Ela acabou de morrer,
Porém ele duvidava.

Depois, então, conheceu
Que a rabeça não prestava.

Quando ele ficou ciente
Que a velha tinha morrido,
Botou os joelhos em terra
E deu tão grande gemido
Que o povo daquela casa
Ficou todo comovido.

Ele dizia, chorando:
— Esse crime hei de vingá-lo!
Seis contos desta rabeça,
Com outros seis do cavalo!
Eu, lá, não mando ninguém!
Eu mesmo quero matá-lo.

Mandou chamar dois capangas
E seguiu no outro dia.
Prendeu o compadre pobre,
Trancou-o numa enxovia,
Para exercer a vingança
Da forma que pretendia.

Disse ele aos dois capangas:
— Me façam um surrão benfeito!
Façam isto com cuidado!
Quero ele um pouco estreito
Com uma argola bem forte,
Pra levar este sujeito!

Quando acabarem a coisa,
Mande este bandido entrar,

Para dentro do surrão
E acabem de costurar
E levem para o rochedo,
Sacudam dentro do mar!

Os homens eram dispostos,
Findaram no mesmo dia.
O pobre entrou no surrão,
Pois era o jeito que havia
Botaram o surrão nas costas,
Saíram numa folia.

Adiante, disse um capanga:
— Não aguento o rojão!
Já estou muito cansado:
Botemos isto no chão!
Vamos tomar uma pinga,
Arriemo o tal surrão.

— Está muito bem, companheiro!
Vamos tomar a bicada! —
Assim falou o capanga
Dizendo pro camarada.
E seguiram para a venda
Que ficava além da estrada.

Quando os capangas seguiram,
O preso ficou dizendo:
— Não caso porque não quero!
Me acabo aqui, padecendo!
A moça é milionária,
Mas o resto, eu bem estou vendo!

Foi passando um boiadeiro
Quando ele dizia assim,
O boiadeiro pediu-lhe:
— Arranje isso pra mim?
Não me importa que a moça
Seja boa ou seja ruim!

Continuou o boiadeiro:
— Eu dou-lhe, de mão beijada,
Todos os meus possuídos
Vão aqui nessa boiada:
Fica o senhor como dono,
Pode seguir a jornada!

Ele, condenado à morte,
Não fez questão, aceitou.
Descoseu-se o tal surrão,
Nele o boiadeiro entrou,
E o pobre, morto de medo,
Num minuto o costurou.

O pobre, quando se viu
Livre daquela enrascada,
Montou-se num bom cavalo
E tomou conta da boiada.
Saiu por ali dizendo:
— A mim, não me falta nada.

Os capangas nada viram,
Que o serviço foi ligeiro.
Pegaram o dito surrão
Com o pobre do boiadeiro:
jogaram de serra abaixo,

Não ficou um osso inteiro!

Fazia dois ou três meses
Que o pobre negociava.
A boiada que lhe deram
Cada vez mais aumentava.
Foi ele, um dia passear,
Onde o compadre morava.

Quando o Duque viu ele,
De susto empalideceu;
— Compadre, por onde andava?
Só hoje me apareceu?!
Muito me engano, ou você
Já é mais rico do que eu!

— Aqueles seus dois capangas
Voaram-me num lugar.
Eu caí de serra abaixo,
Até a beira do mar.
Ali, vi tanto dinheiro,
Quase não posso ajuntar!

— Quando me faltar dinheiro,
Eu prontamente vou ver.
O que eu trouxe, não é pouco:
Vai dando para eu viver;
Junto com a minha família,
Passarei bem até morrer.

— Compadre, a sua riqueza
Diga que fui eu quem dei!
Mas pra você recompensar-me

Tudo quanto lhe arranjei,
É preciso que me bote
No lugar que lhe botei!

Disse-lhe o pobre: — Pois não!
Estou pronto pra lhe mostrar!
E é mesmo com seus capangas:
Nós mesmo vamos levar
E o surrão de serra abaixo
Sou eu que quero empurrar!

O Duque, no mesmo dia,
Mandou fazer um surrão.
Depressa, meteu-se nele,
Já cego pela ambição.
E disse: — Compadre, estou
à sua disposição!

O pobre foi procurar
Dois cabras de confiança,
Se fingindo satisfeito,
Fazendo a coisa bem mansa:
Só assim ele podia,
Tomar a sua vingança.

Saíram, com o velho Duque,
Na carreira, sem parar.
Subiram de serra acima
Até o mais alto lugar:
Dali soltaram o surrão,
Deixaram o velho embolar!

O Duque ia pensando

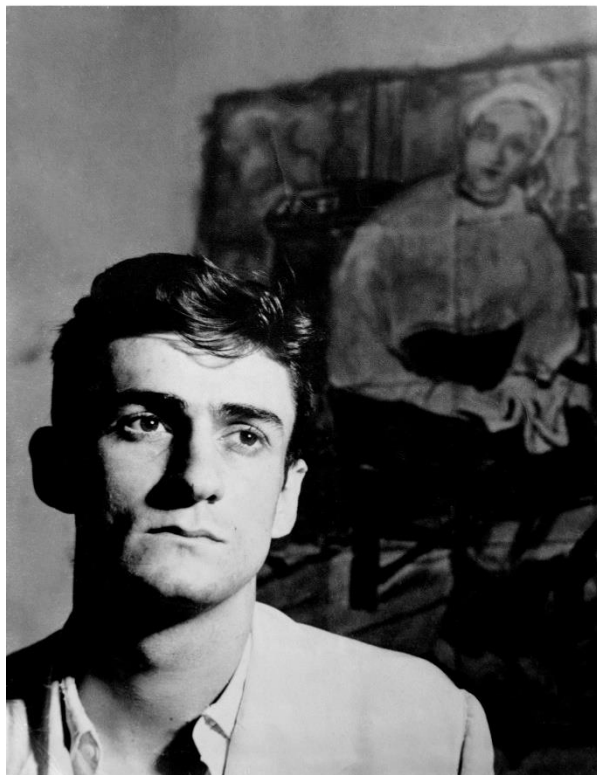
De encontrar muito dinheiro,
Porém sucedeu com ele
Do jeito do boiadeiro,
Que, quando chegou embaixo,
Não tinha um só osso inteiro.

Aprenda, lá, quem quiser,
Que a ambição nada convém
Todo homem ambicioso
Nunca pode viver bem,
Arriscando o que possui
Em cima do que já tem.

“Cada um faça por si,
Eu também farei por mim!”
É este um dos motivos
Que o mundo está ruim,
Porque estamos cercados
De homens que pensam assim.

(SUASSUNA, 2014b, p. 261-276)

Anexo C – Diálogo fotográfico



Fonte: ABC de Ariano Suassuna (2007)

Ilustração 1 – Ariano Suassuna (TAVARES, 2007, p. 136).

No Recife, em 1954, com 27 anos. É nessa época que escreve a peça *O Rico Avarento* e tem início às atividades da editora *O Gráfico Amador*.



Fonte: ABC de Ariano Suassuna (2007)

Ilustração 2 – Ariano Suassuna e Barbosa Lima Sobrinho (TAVARES, 2007, p. 141).

Cumprimento a Ariano Suassuna durante a cerimônia de posse na Academia Brasileira de Letras, que passa a ocupar a cadeira de número 32 (Rio de Janeiro, 09 de agosto de 1990).



Fonte: ABC de Ariano Suassuna (2007)

Ilustração 3 – Engenho do Pombal, em Tapera-PE, 1960 (TAVARES, 2007, p. 138).
Em Tapera-PE, 1960. A vida no Sertão foi grande inspiração nos seus textos.



Fonte: Fabíula Martins Ramalho (Dissertação, 2012)

Ilustração 4 – Elementos do Movimento Armorial.

O pífano e a rabeca, elementos fundamentais ao Movimento Armorial. “Ariano Suassuna durante uma das apresentações do Quinteto Armorial, por ele enquanto Diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, década de 1970” (Fabíula Martins Ramalho, 2012, p. 34).



Ilustração 5 – Pedra do Reino – São José do Belmonte-PE (2019).

Assim, aos poucos, ia se formando no meu sangue o projeto de eu mesmo erguer, de novo, poeticamente, meu Castelo pedregoso e amuralhado. Tirando daqui e dali, juntando o que acontecera com o que ia sonhando, terminaria com um Castelo afortalezado, de pedra, com as duas torres centradas no coração do meu Império. Este, espinhoso e meio adesertado, era integrado astrologicamente por sete Remos: o dos Cariris Velhos, o da Espinhara, o do Seridó, o do Pajeú, o de Canudos, o dos Cariris Novos e o do Sertão do Ipanema. Era o Quinto Império, profetizado por tantos Profetas brasileiros e sertanejos, e cortado por sete Rios sagrados: o São Francisco-Moxotó, o Vaza-Barris, o Ipanema, o Pajeú, o Taperoá-Paraíba, o Piancó-Piranhas e o Jaguaribe. Ali eu reergueria, sem perigo de vida, as Torres de lajedo do meu Castelo, para que ele me servisse de trono, de pedra-de-ara, de ninho de gaviões, onde eu pudesse respirar os ares das grandes alturas. Seria um Reino literário, poderoso e sertanejo, um Marco, uma Obra cheia de estradas empoeiradas, caatingas e tabuleiros espinhosos, serras e serrotes pedreguentos, cruzada por Vaqueiros e Cangaceiros, que disputavam belas mulheres, montados a cavalo e vestidos de armaduras de couro. Um Reino varrido a cada instante pelo sopro sangrento do infortúnio, dos amores desventurados, poéticos e sensuais, e, ao mesmo tempo, pelo riso violento e desembandeirado, pelo pipocar dos rifles estralando guerras, vinditas e emboscadas, ao tropel dos cascos de cavalo, tudo isso batido pelas duas ventanias guerreiras do Sertão: o cariri, vento frio e áspero das noites de serra, e o espinhara, o vento queimoso e abrasador das tardes incendiadas. Nas serras, nas

caatingas e nas estradas, apareceriam as partes cangaceiras e bandeirosas da história, guardando-se as partes de galhofa e estradeirice para os pátios, cozinhas e **veredas**, e as partes de amor e safadeza para os quartos e camarinhas do Castelo, que era o Marco central do Reino inteiro (SUASSUNA, 2017, p. 120-121, grifo nosso).



Ilustração 6 – Portal da Cidade – São José do Belmonte-PE (2021).

São José do Belmonte é uma pequena cidade que fica a 473km da capital Recife-PE e a 20km de distância do Vilarajo Carmo, local da Pedra do Reino. A cidade de 30 mil habitantes tem a economia movimentada durante os festejos do mês de maio (Cavalgada) e esporadicamente recebe turistas (pesquisadores e curiosos) que procuram se aprofundar sobre a história da cidade e do monumento da Pedra do Reino. Por conta do difícil acesso, o turismo ainda é precário, mesmo assim, a hospitalidade de seus habitantes é tão intensa quanto o clima do Sertão. A pousada Santa Terezinha, a Igreja Matriz, o Castelo e a Casa da Cultura exalam características do Movimento Armorial e da Literatura de Ariano Suassuna.

Anexo D – Outras adaptações

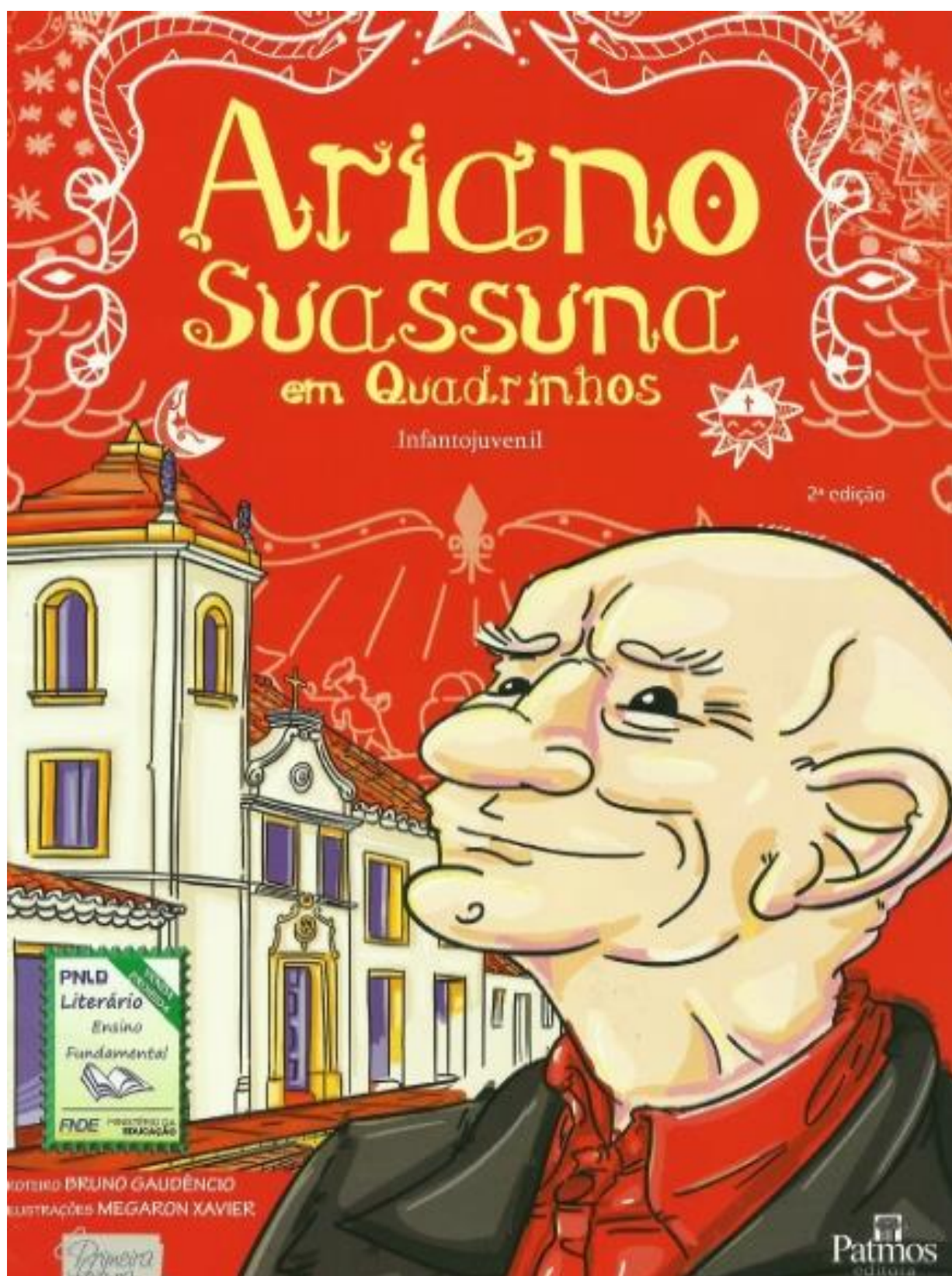


Ilustração 7 – Outras Adaptações
Roteiro: Bruno Gaudêncio / Ilustrações: Megaron Xavier (Editora Patmos, 2018)



Ilustração 8 – Outras Adaptações
 Roteiro: Bruno Gaudêncio / Ilustrações: Megaron Xavier (Editora Patmos, 2018)



Ilustração 9 – Outras Adaptações
Roteiro: Bruno Gaudêncio / Ilustrações: Megaron Xavier (Editora Patmos, 2018)



Ilustração 10 – Outras Adaptações
 Roteiro: Bruno Gaudêncio / Ilustrações: Megaron Xavier (Editora Patmos, 2018)



Ilustração 11 – Outras adaptações
Roteiro: Bruno Gaudêncio / Ilustrações: Megaron Xavier (Editora Patmos, 2018)



Ilustração 12 – Clássicos em HQ (2013, p. 15)
 Roteiro: Rodrigo Rosa / Ilustrações: Ivan Jaf (Editora Ática, PNBE, 2013)

Anexo E – Alguns filmes homônimos adaptados
(Literatura Nacional)

- A Cartomante (2004) (baseado no conto de Machado de Assis)
- A Causa Secreta (1994) (adaptação do conto de Machado de Assis)
- A Dama da Lotação (1978) (da peça de Nelson Rodrigues)
- A Estrela Sobe (1974) (do romance de Marques Rebelo)
- A Falecida (1965) (da peça de Nelson Rodrigues)
- A Hora da Estrela (1985) (romance de Clarice Lispector)
- A Hora e a Vez de Augusto Matraga (1965) (da obra de João Guimarães Rosa)
- A Lenda de Ubirajara (1975) (do romance *Ubirajara* de José de Alencar)
- A Madona de Cedro (1968) (baseado no livro de Antônio Callado)
- A Máquina (2006) (baseado no livro de Adriana Falcão)
- A Marvada Carne (1985) (da obra de Carlos Alberto Sofredini)
- A Moreninha (1915) (do romance de Joaquim Manuel de Macedo)
- A Moreninha (1970) (do romance de Joaquim Manuel de Macedo)
- A Moreninha (1971) (do romance de Joaquim Manuel de Macedo)
- A Pedra do Reino** (2007) (minissérie do Romance d'A Pedra do Reino de Ariano Suassuna)
- A Terceira margem do rio (Conto do livro *Primeiras Estórias*, de João Guimarães Rosa)
- A Vida dos Capitães de Areia (2011) (da obra *Capitães de Areia*, de Jorge Amado)
- Agosto (1993) (do romance de Rubem Fonseca)
- Ana Terra (1972) (da obra de Érico Veríssimo)
- As Confissões de Frei Abóbora (1971) (da obra de José Mauro de Vasconcelos)
- As Meninas (1995) (da obra de Lygia Fagundes Telles)
- As Três Marias (2002) (da obra de Rachel de Queiroz)
- Azylo muito louco (1970) (do conto *O Alienista* de Machado de Assis)
- Benjamim (2003) (da obra de Chico Buarque)
- Boca de Ouro (1962) (baseado na peça de Nelson Rodrigues)
- Boca de Ouro (1990) (baseado na peça de Nelson Rodrigues)
- Bonitinha, mas Ordinária (1981) (da peça de Nelson Rodrigues)
- Bonitinha, mas Ordinária (2008) (da peça de Nelson Rodrigues)

Brás Cubas (1985) (do romance de Machado de Assis)

Budapeste (2009) (da obra de Chico Buarque)

Cabaret Mineiro (2008) (da obra de Guimarães Rosa)

Capitu (1968) (da personagem do livro *Dom Casmurro*, de Machado de Assis)

Caramuru – a invenção do Brasil (2001) (do poema épico do Frei Santa Rita Durão)

Cazuza – O Tempo não Para (2004) (Inspirado na vida do cantor. Título de Música)

Cristo de Lama (de João Felício dos Santos. Vida e obra de Aleijadinho, escultor barroco)

Deus é Brasileiro (2003) (baseado no conto *O Santo que não Acreditava em Deus* de João Ubaldo Ribeiro)

Dom (2003) (inspirado em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis)

Dona Flor e seus Dois Maridos (1976) (do romance de Jorge Amado)

Engraçadinha (1981) (da obra de Nelson Rodrigues)

Enigma para Demônios (1974) (do conto *Flor, telefone, moça* de Carlos Drummond de Andrade)

Estrela Nua (1985) (baseado num conto de Clarice Lispector)

Faca de Dois gumes (1989) (baseado num conto de Fernando Sabino)

Feliz Ano Velho (1987) (do romance de Marcelo Rubens Paiva)

Fogo Morto (1976) (do romance de José Lins do Rego)

Gabriela (1983) (do romance de Jorge Amado)

Grande Sertão: Veredas (1964) (da obra de João Guimarães Rosa)

Guerra de Canudos (1997) (inspirado na obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha)

Incidente em Antares (1994) (do romance de Érico Veríssimo)

Inocência (1983) (do romance de Visconde de Taunay)

Iracema (1917) (do romance de José de Alencar)

Iracema (1949) (do romance de José de Alencar)

Iracema, a Virgem dos lábios de mel (1979) (do romance de José de Alencar)

Jeca Tatu (1959) (da obra de Monteiro Lobato)

Jorge, um Brasileiro (1989) (do romance de Oswaldo França Jr.)

Jubiabá (1983) (da obra de Jorge Amado)

Jubiabá (1987) (da obra de Jorge Amado)

Kiss Me Goodbye (1982) da obra de Jorge Amado)

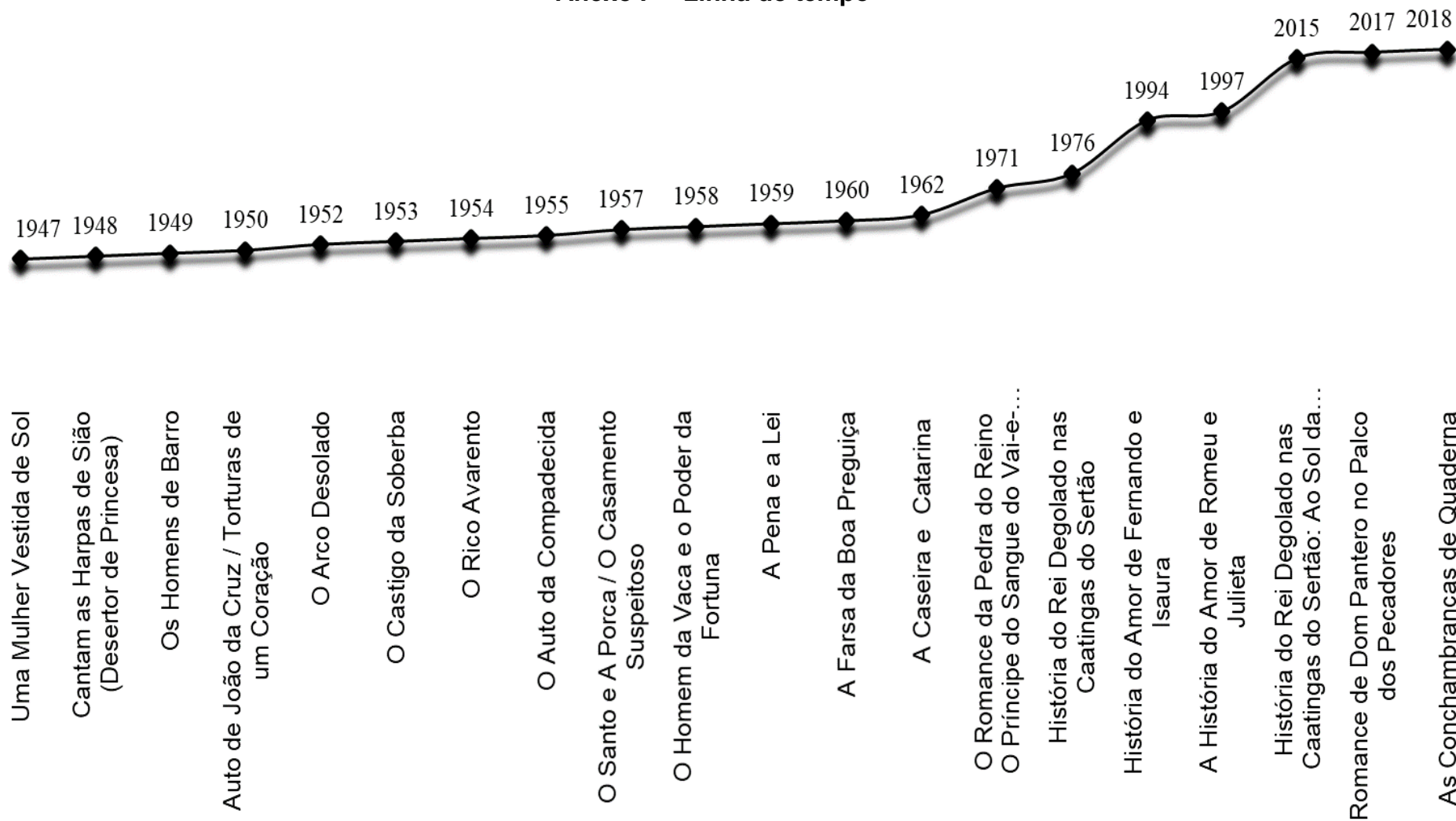
Kuarup (1988) (do romance *Quarup*, de Antônio Callado)

- Lavoura Arcaica (2001) (da obra de Raduan Nassar)
- Lição de Amor (1976) (da obra *Amar, Verbo Intransitivo*, de Mário de Andrade)
- Lisbela e o Prisioneiro (2003) (da obra de Osman Lins)
- Lucíola, o Anjo Pecador (1975) (do romance de José de Alencar)
- Luzia Homem (1984) (trechos do romance de Domingos Olímpio)
- Macunaíma (1969) (do romance de Mário de Andrade)
- Memorial de Maria Moura (1994) (do romance de Rachel de Queirós)
- Memórias do Cárcere (1984) (do romance de Graciliano Ramos)
- Memórias Póstumas (do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis)
- Meu Pé de Laranja Lima (2012) (do romance de José Mauro de Vasconcelos)
- Meu Tio Matou um Cara (2005) (da obra de Jorge Furtado)
- Miracoli e Peccati di Santa Tieta D'Agreste (1982) (da obra de Jorge Amado)
- Morte e Vida Severina e Quincas Berro D'água (1977) (do poema de João Cabral de Melo Neto e do romance de Jorge Amado)
- Navalha na Carne (1997) (da obra de Plínio Marcos)
- Noites do Sertão (1984) (da obra de João Guimarães Rosa)
- O Auto da Compadecida** (1999) (minissérie da obra de Ariano Vilar Suassuna)
- O Auto da Compadecida** (2000) (filme da obra de Ariano Vilar Suassuna)
- O Auto da Boa Mentira** (2021) (filme das aulas-espetáculo de Ariano Vilar Suassuna)
- O Beijo no Asfalto (1980) (da obra de Nelson Rodrigues)
- O Boca do Inferno (1974) (sobre o poeta baiano Gregório de Matos)
- O Bom Burguês (1982) (da obra de Oswaldo Caldeira)
- O Caçador de Esmeralda (1979) (do poema de Olavo Bilac. História de Fernão Dias)
- O Casamento (1975) (por Arnaldo Jabor. Baseado no romance de Nelson Rodrigues)
- O Corpo (2001) (do conto de Clarice Lispector)
- O Cortiço (1978) (do romance Aluísio de Azevedo)
- O Crime do Padre Amaro (2005) (da obra de Eça de Queirós)
- O Grande Mentecapto (1989) (do romance de Fernando Sabino)
- O Guarani (1979) (do romance de José de Alencar)
- O Guarani (1996) (do romance de José de Alencar)

- O Homem Nu (1997) (da obra de Fernando Sabino)
- O Menino e o Vento (1966) (do conto *O Iniciado do Vento*, de Aníbal Machado)
- O Meu Pé de Laranja Lima (1970) (da obra de José Mauro de Vasconcelos)
- O Pagador de Promessas (1962) (da obra de Dias Gomes)
- O Que É Isso, Companheiro? (1997) (da obra de Fernando Gabeira)
- O Saci (1953) (baseado na obra de Monteiro Lobato, *Pica-Pau Amarelo*)
- O Seminarista (1977) (da obra de Bernardo Guimarães)
- O Sobrado (1956) (da obra de Érico Veríssimo)
- O Tempo e o Vento (1985) (da obra de Érico Veríssimo)
- O Vestido (2003) (do poema *O caso do vestido*, de Carlos Drummond de Andrade)
- O Xangô de Baker Street (2001) (do romance de Jô Soares)
- Orfeu (1999) (da peça *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes)
- Orfeu Negro (1959) (obra-prima de Marcel Camus; versão da peça *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes)
- Outras Estórias (1999) (da obra de João Guimarães Rosa)
- Paixão de Gaúcho (1957) do romance *O gaúcho* de José de Alencar)
- Para Viver um Grande Amor (1984) (inspirado no musical *Pobre Menina Rica* de Vinícius de Moraes)
- Pastores da Noite (2003) (da obra de Jorge Amado)
- Perdoa-me por me traíres (1980) (da peça de Nelson Rodrigues)
- Policarpo Quaresma, herói do Brasil (1998) (da obra de Lima Barreto)
- Presença de Anita (2011) (da obra de Mário Donato)
- Primo Basílio (2007) (da obra de Eça de Queirós)
- Quanto Vale ou é Por Quilo? (2005) (livre adaptação do conto *Pai Contra Mãe*, de Machado de Assis)
- Quincas Berro D'Água (2010) (do romance de Jorge Amado)
- Quincas Borba (1986) (do romance de Machado de Assis)
- Sagarana – O Duelo (1973) (da obra de João Guimarães Rosa)
- São Bernardo (1971) (do romance de Graciliano Ramos)
- Sargento Getúlio (1983) (da obra de João Ubaldo Ribeiro)
- Senhora (1955) (do romance de José de Alencar)
- Senhora (1976) (do romance de José de Alencar)
- Sinhá Moça (1952) (baseado no romance de Maria Dezonne Pacheco Fernandes)

Soledade (1976) (da obra *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida)
Sonhos Tropicais (2002) (baseado no romance de Moacyr Scliar)
Tabu (1982) (encontro de Oswald de Andrade e o compositor Lamartine Babo)
Tati (1973) (da obra *Tati, a garota*, de Aníbal Machado)
Tenda dos Milagres (1977) (da obra de Jorge Amado)
Tieta do Agreste (1996) (baseado na obra de Jorge Amado)
Um Certo Capitão Rodrigo (1969) (da obra de Érico Veríssimo)
Um Copo de Cólera (1998) (da obra de Raduan Nassar)
Um Só Coração (2004) (Rede Globo, drama envolvendo os modernistas brasileiros)
Vestido de Noiva (2006) (baseado na peça de Nelson Rodrigues)
Viagem aos Seios de Duília (1964) (do conto de Aníbal Machado)
Vidas Secas (1963) (do romance de Graciliano Ramos)

Anexo F – Linha do tempo



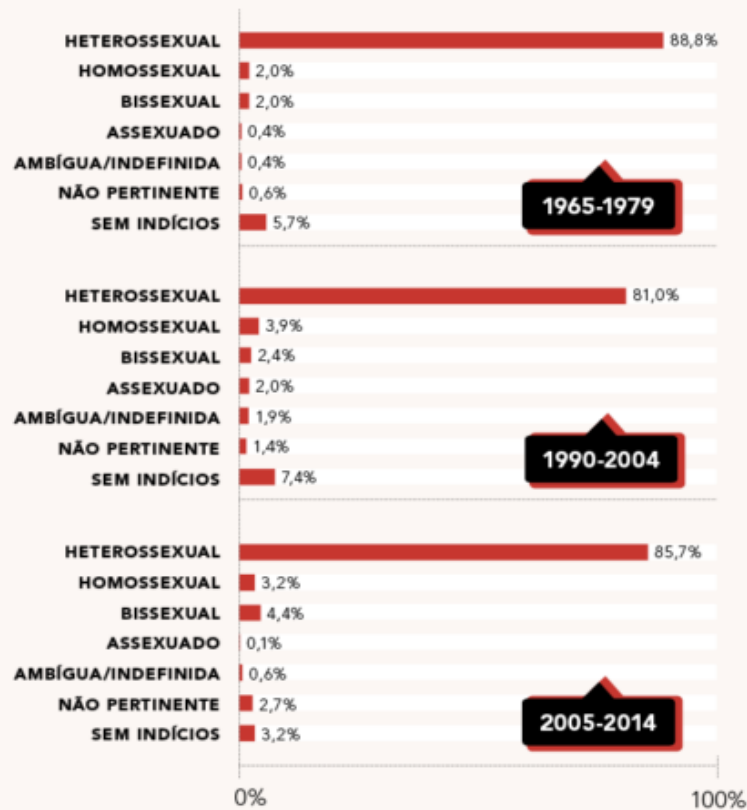
Anexo G – Obras mais vendidas em 2019

	FICÇÃO	NÃO-FICÇÃO	INFANTOJUVENIL	AUTOAJUDA
1	A garota do lago – Charlie Donlea	Sapiens: Uma Breve História da Humanidade – Yuval Noah Harari	Eleanor & Park – Rainbow Rowell	Como Fazer Amigos e Influenciar Pessoas – Dale Carnegie
2	Textos Cruéis Demais Para Serem Lidos Rapidamente – Igor Pires da Silva	Escravidão – Vol. 1 – Laurentino Gomes	O Pequeno Príncipe – Antoine de Saint-Exupéry	O Poder da Autorresponsabilidade – Paulo Vieira
3	O Homem de Giz – C. J. Tudor	Prólogo, Ato, Epílogo – Fernanda Montenegro	O Mundo Segundo Felipe Neto – Felipe Neto	Do Mil ao Milhão – Thiago Nigro
4	A Princesa Salva a Si Mesma Neste Livro – Amanda Lovelace	21 Lições Para o Século 21 – Yuval Noah Harari	Fazendo Meu Filme – Lado B – Paula Pimenta	A Sutil Arte de Ligar o F*da-se – Mark Manson
5	A Bruxa não vai para a fogueira nesse livro – Amanda Lovelace	Por Que Lutamos? – Manuela D'Ávila	O Grande Livro de Ciências do Manual do Mundo – Workman Publishin	Seja F***! – Caio Carneiro
6	Box – H.P. Lovecraft: Os Melhores Contos	A Filosofia Explica Bolsonaro – Paulo Ghiraldelli Jr.	O Diário de Gravity Falls – Vol. 3 – Alex Hirsch	O Poder Oculto – Pe. Reginaldo Manzotti
7	Amor Sob Encomenda – Carina Rissi	O Livro da Psicologia – Vários Autores	A Cinco Passos de Você – Rachael Lippincott	O Milagre da Manhã – Hal Elrod
8	O Conto da Aia – Margaret Atwood	Elis e Eu – João Marcello Bôscoli	Stranger Things: Raízes Do Mal – Gwenda Bond	Mais Esperto que o Diabo – Napoleon Hill
9	Histórias Extraordinárias – Edgar Allan Poe	O oráculo da noite: A história e a ciência do sonho – Sidarta Ribeiro	As Crônicas de Nárnia – C. S. Lewis	Pai Rico, Pai Pobre – Robert Kiyosaki
10	Essa Gente – Chico Buarque	Homo Deus – Yuval Noah Harari	Para Todos os Garotos que Já Amei – Jenny Han	Mindset – Carol S. Dweck
11	Os Testamentos – Margaret Atwood	Tudo O Que Você Precizou Desaprender Para Virar Um Idiota – Meteoro Brasil	P.S. Ainda Amo Você – Jenny Han	O Poder da Ação – Paulo Vieira
12	A Revolução dos Bichos – George Orwell	O Corpo Fala – Pierre Weil e Roland Tompakow	As Aventuras na Netoland com Luccas Neto – Luccas Neto	Minutos de Sabedoria – C. Torres Pastorino
13	1984 – George Orwell	Só Para Um: Alimentação Saudável para Quem Mora Sozinho – Rita Lobo	Harry Potter e a Pedra Filosofal – J.K. Rowling	Ansiedade – Augusto Cury
14	Mitologia Nórdica – Neil Gaiman	O Diário de Anne Frank – Anne Frank	Coleção Harry Potter – J.K. Rowling	Os Segredos da Mente Milionária – T. Harv Eker
15	Eva – William Young	Minha História – Michelle Obama	Box – Corte de Espinhos e Rosas – Sarah J. Maas	Enfodere-se! – Caio Carneiro
16	Me Encontre – André Aciman	Breves Respostas Para Grandes Questões – Stephen Hawking	A Culpa É das Estrelas – John Green	Quem Pensa Enriquece – Napoleon Hill
17	Prisioneiros da Mente – Augusto Cury	O Livro da História – Vários autores	Agora e Para Sempre, Lara Jean – Jenny Han	O Poder do Hábito – Charles Duhigg

Anexo H – Estrato socioeconômico das personagens

Fonte: <https://revistacult.uol.com.br/home/quem-e-sobre-o-que-escreve-o-autor-brasileiro>

Orientação sexual das personagens



Estrato sócioeconômico das personagens

