



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA-PROLING

JANIELLY SANTOS DE VASCONCELOS VIANA

**A UNIVERSALIDADE DA CULTURA NORDESTINA: O PASTO
INCENDIADO, DE ARIANO SUASSUNA, EM RELAÇÕES
DIALÓGICAS**

JOÃO PESSOA

2022

JANIELLY SANTOS DE VASCONCELOS VIANA

**A UNIVERSALIDADE DA CULTURA NORDESTINA: O PASTO
INCENDIADO, DE ARIANO SUASSUNA, EM RELAÇÕES
DIALÓGICAS**

Texto da Tese de Doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Linguística – PROLING da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, em cumprimento aos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Linguística.

Área de concentração: Linguística e Práticas Sociais

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Fátima Almeida.

JOÃO PESSOA

2022

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

V614u Viana, Janielly Santos de Vasconcelos.

A universalidade da cultura nordestina : o pasto incendiado, de Ariano Suassuna, em relações dialógicas / Janielly Santos de Vasconcelos Viana. - João Pessoa, 2022.

176 f. : il.

Orientação: Maria de Fátima Almeida.

Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Poesia. 2. Relações dialógicas. 3. Cultura. 4. Vozes sociais. 5. Contexto extraverbal. 6. Poética suassuniana. I. Almeida, Maria de Fátima. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82-1(043)

JANIELLY SANTOS DE VASCONCELOS VIANA

**A UNIVERSALIDADE DA CULTURA NORDESTINA: O PASTO INCENDIADO, DE
ARIANO SUASSUNA, EM RELAÇÕES DIALÓGICAS**

Texto da Tese de Doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Linguística – PROLING da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, em cumprimento aos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Linguística.

Área de concentração: Linguística e Práticas Sociais

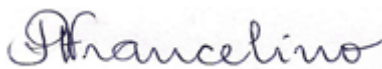
Orientadora: Profa. Dra. Maria de Fátima Almeida.

Data da aprovação: 25 / 02 / 2022.

BANCA EXAMINADORA



Prof^a. Dr^a. Maria de Fátima Almeida (UFPB/CCHLA/ PROLING)
Orientadora/Presidente



Prof. Dr. Pedro Farias Francelino (UFPB/PROLING)
Examinador Interno



Prof^a. Dr^a. Eliete Correia dos Santos (UEPB)
Examinadora Externa



Prof^a. Dr^a. Marianne Carvalho B Cavalcante (UFPB)
Examinadora Interna – Suplente



Prof^a. Dr^a. Juciane dos Santos Cavalleiro (UEA)
Examinadora Interna – Suplente

Aos meus avós maternos (*in
memoriam*), Jonas Job dos Santos e
Maria das Mercês Santos,

Dedico,
ofereço,
e agradeço.

AGRADECIMENTOS

A Deus, dono de toda ciência, a minha vida é Dele.

Aos meus pais Luiz e Rejane, por todas as oportunidades e renúncias, pelo apoio incondicional em todas as situações, pela presença viva em minha vida, vocês sempre estarão em meu coração.

Ao meu esposo, Bruno Viana, pelo amor, compreensão, respeito, paciência e cumplicidade, não sou eu mesma sem você. Gratidão pela empatia, apoio e companheirismo nos dias mais atribulados e mais felizes dessa caminhada acadêmica.

Ao meu irmão, Luiz Fernando, pelas palavras e torcida de sempre. Pela partilha e escutas amorosas, mesmo de longe, nossa conexão é ímpar e jamais será rompida.

Aos meus avós, pela contribuição valiosa para a concretização da minha caminhada. Jonas e Mercês, *in memoriam*, partilham juntos a morada divina e, tenho certeza, olham por mim nesse momento mais que especial.

Aos professores Pedro Francelino, Maria de Fátima Almeida, Maria Bernardete da Nóbrega, Regina Baracuh, Francisco Eduardo Vieira, Marianne Cavalcante, Evangelina Faria, Gustavo Lopes, Oriana Fulaneti, José Ferrari Neto, Rubens Marques e Elaine Cristina, gratidão pelos ensinamentos que marcaram o doutorado, e por todo conhecimento dialogicamente construído nas disciplinas, estágios e minicursos, no Programa de Pós-Graduação em Linguística/UFPB.

À Profa. Dra. Maria de Fátima Almeida, minha querida orientadora, pelo apoio e amizade de sempre, pelas leituras e críticas para o desenvolvimento da pesquisa e pelas orações dedicadas em todos os momentos. Gratidão! Que Deus a abençoe e Nossa Senhora de Fátima ilumine seus caminhos.

À banca examinadora da Defesa Final, Profa. Dra. Maria de Fátima Almeida (orientadora), Prof. Dr. Pedro Farias Francelino, Profa. Dra. Marianne Carvalho B Cavalcante e Profa. Dra. Maria Bernardete da Nóbrega (examinadores internos/UFPB), Profa. Dra. Eliete Correia dos Santos/UEPB, Profa. Dra. Juciane dos Santos Cavaleiro/UEA e Profa. Dra. Roseane Batista Feitosa Nicolau/UFPB-IV (examinadoras externas), agradeço as contribuições singulares e a leitura dialógica e imprescindível para o aprimoramento desta pesquisa.

Ao grupo de Pesquisa Grupo de Pesquisa em Linguagem, Interação e Enunciação – GPLEI, pelas manhãs e tardes de interações únicas e irrepetíveis no grande tempo acadêmico da UFPB e da vida. Obrigada por me constituírem.

Aos amigos Ramísio Vieira e Alixandra Guedes, gratidão pela amizade, companheirismo e parceria no doutorado e na vida.

Aos amigos queridos Vitória Bino, Janaína Aires, Cecília Noronha, Michel Bernardo, Mari Gomes, joias inestimáveis da UFPB. Louvo e agradeço a Deus por me apresentar vocês.

Aos amigos Aymmee Silveira, Ediclécia Melo, Elias Coelho, Danieli Silva, Dorinha Albuquerque, Jackeline Albuquerque, Júlia Costa, Karol Guedes, Ludmila Kemiak, Manassés Xavier, Patrícia Gomes, Symone Nayara, Terezinha Nascimento, Verônica Edmundson, Vera Lúcia, Wilder Santana, gratidão pelas vivências dialógicas.

Às amigas Lucilene, Livia, Patrícia, gratidão por todos os diálogos e interações.

Ao programa de Pós-Graduação em Linguística – PROLING/UFPB: coordenação biênio 2022/2024 – Jan Edson Rodrigues e Giorvan Alves, aos coordenadores dos biênios anteriores e aos secretários Ronil Ferraro e Valberto Cardoso, grata pela atenção e suporte constantes.

À CAPES, pelo financiamento que possibilitou o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos demais familiares, amigos e colegas, enfim, a todos que torceram e acreditaram na concretização dessa conquista. Aos lembrados e aqui citados e aos esquecidos e lembrados pelo coração, minha gratidão pela sua importância em minha trajetória.

“É justo que muito custe o que muito vale”
Santa Teresa D’Ávila.

Os otimistas são ingênuos, e os pessimistas, amargos. Eu me considero um realista esperançoso. Sou um homem da esperança. Sonho com o dia em que o sol de Deus vai espalhar justiça pelo mundo todo.
(Ariano Suassuna, 2011)

Cumpriu sua sentença. Encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é a marca do nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo, morre.
(Suassuna, Auto da Compadecida, 2005)

RESUMO

Esta pesquisa tematiza as relações dialógicas que constituem os poemas da coletânea *O pasto Incendiado* (1999), de Ariano Suassuna (1927-2014), a partir das orientações de Bakhtin e o Círculo, para quem todo enunciado é um elo pleno de ecos e ressonâncias de enunciados outros, enformados e atravessados pelos elementos extralinguísticos. Assim, compreendemos a intrínseca conexão entre a poesia e o princípio das relações dialógicas. Tal ligação é firmada e inserida na linha do grande tempo, nos contextos literário, social e cultural, e oportuniza a valorização e o conhecimento de uma faceta de Ariano Suassuna pouco explorada, mas de grande valor e influência em toda a sua obra e para criação e consolidação do Movimento Armorial. Em vista disso, objetivamos investigar as relações dialógicas que constroem o sentido de universalidade da cultura nordestina, nos poemas da coletânea *O Pasto Incendiado* (1999), de Ariano Suassuna. Os nossos dados decorrem da categorização dos poemas, a partir das recorrências e singulares que originam e revelam as 1) *raízes suassunianas*; 2) *poemas-carta*, 3) *poemas-ode* e 4) *experiências poéticas*. Em função do objeto de estudo, desenvolve-se uma pesquisa de natureza qualitativa, exploratória, descritivo-interpretativista, e as análises empreendidas tomam por base teórico-metodológica a Análise Dialógica do Discurso. Os pressupostos teóricos se constituem da revisão literária das obras de Bakhtin (2011, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017), Volochínov (2018, 2019), Brait (2006, 2016), Tezza (2003), entre outras relacionadas ao campo da cultura. Com base na compreensão de cultura popular de Bakhtin (2013), entendemos que em uma cultura considerada pelas suas características unificadoras, excludentes e homogeneizantes, detentora de uma ideologia oficial, é possível coexistirem expressões populares correspondentes em mesmo grau de importância e complexidade, mas caracterizadas pela livre apresentação, pela obstinação, pelo avesso, pela resistência e singularidade que floresce na praça pública. A ideia de um nordeste particularmente cheio de riquezas naturais e culturais e, sobretudo, literárias ganha vida e é universalizada na poesia suassuniana, que é entendida a partir da materialização das relações dialógicas que o autor-criador constrói quando mobiliza a diversidade entre culturas. A poesia de Ariano Suassuna não é sinônima de síntese ou de mistura, mas de atravessamento e de diálogo com todos os outros que já transitaram na linha do grande tempo do autor-criador, pelas leituras dos clássicos literários e folhetos de cordel, até as narrativas das emboladas e repentes, contos, causos e crenças populares. O desenvolvimento desta pesquisa nos possibilita compreender a inseparável conexão entre a poesia e as relações dialógicas. Tal ligação, circunscrita em um contexto literário-cultural, permitiu-nos oportunizar e reconhecer a obra de Ariano Suassuna e o seu contexto de criação representado pelo Movimento Armorial.

Palavras-chave: Poesia. Relações dialógicas. Cultura. Vozes sociais. Contexto extraverbal. Poética suassuniana.

ABSTRACT

This research thematizes the dialogic relationships that constitute the poems of the collection *O pasto Incendiado* (1999), by Ariano Suassuna (1927-2014), based on the guidelines of Bakhtin and the Circle, for whom every utterance is a link full of echoes and resonances. of other utterances, shaped and crossed by extralinguistic elements. Thus, we understand the intrinsic connection between poetry and the principle of dialogic relations. Such a connection is established and inserted in the line of great time, in the literary, social and cultural contexts, and provides an opportunity for the appreciation and knowledge of a little explored facet of Ariano Suassuna, but of great value and influence in all his work and for creation. and consolidation of the Armorial Movement. In view of this, we aim to investigate the dialogic relations that build the sense of universality of the Northeastern culture, in the poems of the collection *O Pasto Incendiado* (1999), by Ariano Suassuna. Our data derive from the categorization of the poems, from the recurrences and singulars that originate and reveal the 1) Suassunian roots; 2) letter-poems, 3) ode-poems and 4) poetic experiences. As a function of the object of study, a qualitative, exploratory, descriptive-interpretivist research is developed, and the analyzes undertaken are based on the theoretical-methodological Dialogical Analysis of Discourse. The theoretical assumptions consist of the literary review of the works of Bakhtin (2011, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017), Volochínov (2018, 2019), Brait (2006, 2016), Tezza (2003), among others related to the field of culture. Based on Bakhtin's (2013) understanding of popular culture, we understand that in a culture considered for its unifying, excluding and homogenizing characteristics, with an official ideology, it is possible for corresponding popular expressions to coexist in the same degree of importance and complexity, but characterized for the free presentation, for the obstinacy, for the opposite, for the resistance and singularity that flourishes in the public square. The idea of a northeast particularly full of natural and cultural and, above all, literary riches, comes to life and is universalized in Seussian poetry, which is understood from the materialization of the dialogical relationships that the author-creator builds when he mobilizes the diversity between cultures. Ariano Suassuna's poetry is not synonymous with synthesis or mixture, but crossing over and dialogue with all the others who have already traveled in the line of the great time of the author-creator, through the reading of literary classics and cordel pamphlets, to the narratives of emboladas and repentes, tales, stories and popular beliefs. The development of this research allows us to understand the inseparable connection between poetry and dialogic relationships. This connection, circumscribed in a literary-cultural context, allowed us to create opportunities and recognize the work of Ariano Suassuna and its context of creation represented by the Armorial Movement.

Keywords: Poetry. Dialogical relationships. Culture. Social voices. Extraverbal context. Seussian poetics.

REANUDAR

Esta investigación tematiza las relaciones dialógicas que constituyen los poemas del poemario *O pasto Incendiado* (1999), de Ariano Suassuna (1927-2014), a partir de los lineamientos de Bajtín y el Círculo, para quienes cada enunciado es un vínculo lleno de ecos y resonancias de otros enunciados, formados y atravesados por elementos extralingüísticos. Así, entendemos la conexión intrínseca entre la poesía y el principio de las relaciones dialógicas. Tal conexión se establece e inserta en la línea de la gran época, en los contextos literario, social y cultural, y brinda una oportunidad para la apreciación y conocimiento de una faceta poco explorada de Ariano Suassuna, pero de gran valor e influencia en toda su obra. trabajo y para la creación y consolidación del Movimiento Armorial. Frente a eso, nos proponemos investigar las relaciones dialógicas que construyen el sentido de universalidad de la cultura nororiental, en los poemas del poemario *O Pasto Incendiado* (1999), de Ariano Suassuna. Nuestros datos derivan de la categorización de los poemas, de las recurrencias y singulares que originan y revelan las 1) raíces suasuníes; 2) cartas-poemas, 3) odas-poemas y 4) experiencias poéticas. Según el objeto de estudio, se desarrolla una investigación cualitativa, exploratoria, descriptiva-interpretivista, y los análisis realizados se basan en el Análisis Dialógico teórico-metodológico del Discurso. Los supuestos teóricos consisten en la revisión literaria de las obras de Bajtín (2011, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017), Volochínov (2018, 2019), Brait (2006, 2016), Tezza (2003), entre otros relacionados con el campo de la cultura. Con base en la comprensión de la cultura popular de Bajtín (2013), entendemos que en una cultura considerada por sus características unificadoras, excluyentes y homogeneizadoras, con una ideología oficial, es posible que coexistan expresiones populares correspondientes en el mismo grado de importancia y complejidad, pero caracterizado por la libre presentación, por la obstinación, por lo contrario, por la resistencia y singularidad que aflora en la plaza pública. La idea de un nordeste especialmente rico en riquezas naturales, culturales y, sobre todo, literarias, cobra vida y se universaliza en la poesía seusuniana, que se entiende desde la materialización de las relaciones dialógicas que construye el autor-creador cuando se moviliza. la diversidad entre culturas. La poesía de Ariano Suassuna no es sinónimo de síntesis o mezcla, sino de cruce y diálogo con todas las demás que ya han transitado en la línea de la gran época del autor-creador, pasando por la lectura de clásicos literarios y panfletos de cordel, hasta las narrativas. de emboladas y arrepentimientos, cuentos, cuentos y creencias populares. El desarrollo de esta investigación nos permite comprender la conexión inseparable entre poesía y relaciones dialógicas. Esta conexión, circunscrita en un contexto literario-cultural, nos permitió generar oportunidades y reconocer la obra de Ariano Suassuna y su contexto de creación representado por el Armorial Movement.

Palabras clave: Poesía. Relaciones dialógicas. Cultura. Voces sociales. Contexto extraverbal. poética seusuniana.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Integrantes do TEP.....	70
Figura 2	Convite Inauguração.....	70
Figura 3	Convite para o Espetáculo.....	70
Figura 4	Ariano Suassuna em ambiente familiar.....	72
Figura 5	Programação de lançamento do Movimento Armorial.....	78
Figura 6	Caracterização da pesquisa.....	82
Figura 7	Organização da análise.....	86
Figura 8	Ilumiera Pedra do Reino.....	97
Figura 9	Nuvem <i>O Reino</i>	101
Figura 10	Fortaleza de Santa Catarina – PB.....	104
Figura 11	Fortaleza de Santa Cruz – PE.....	104
Figura 12	Arpão utilizado na caça às baleias.....	105
Figura 13	Iluminogravura suassuniana da cabra.....	111
Figura 14	Os animais suassunianos.....	114
Figura 15	Capela de Santa Catarina - Cabedelo-PB.....	116

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Categorização dos poemas.....	85
Quadro 2	Classificação temática do Romanceiro Popular do Nordeste.....	88
Quadro 3	Relações dialógicas, cultura e nordeste em síntese.....	154

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ADD	Análise Dialógica do Discurso
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
PUC	Pontifícia Universidade Católica
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina
FCLAR-UNESP	Faculdade de Ciências e Letras. Também é denominada de Unesp Araraquara
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
SCIELO -	Scientific Electronic Library Online
CAPES -	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
TEDE -	Sistema de Publicação Eletrônica de Teses e Dissertações
DEC	Departamento de Extensão Cultural da UFPE
TEP	Teatro do Estudante de Pernambuco

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	15
2	ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO: PARA ALÉM DA LINGUÍSTICA.....	24
2.1	Linguagem em diálogo: uma metalinguística bakhtiniana.....	25
2.2	O enunciado é elo: o caminho de realização enunciativa da linguagem.....	29
2.3	A palavra é roteiro: o trajeto da palavra-enunciado.....	34
2.4	Estilo: expressividade e heterodiscurso.....	36
2.5	As relações dialógicas: os fios do tecido do sentido.....	42
3	A TRANSFORMAÇÃO NA ORDEM TEMÁTICA DA ABORDAGEM POÉTICA: A POESIA ENTRE TENSÕES E APROXIMAÇÕES.....	46
3.1	A gênese poética: breve trajetória da poesia.....	46
3.2	O estatuto da poesia no pensamento bakhtiniano.....	50
4	ARIANO SUASSUNA EM CULTURA, ESTILO: O POETA ERUDITO- SERTANEJO.....	62
4.1	Apontamentos sobre a cultura: o cultivo do social.....	62
4.2	Ariano Suassuna, a cultura popular nordestina e o Movimento Armorial: traços de um poeta.....	68
5	UM OLHAR METODOLÓGICO À LUZ DO PENSAMENTO BAKHTINIANO: O PASTO INCENDIADO SUASSUNIANO.....	81
5.1	Caracterização da Pesquisa: natureza e campo empírico.....	81
5.2	População - Universo e Amostra: contextualização do objeto de estudo.....	83
5.3	O contexto de organização dos dados: procedimentos de coleta e análise.....	84
6	O PASTO INCENDIADO EM RELAÇÕES DIALÓGICAS: A UNIVERSALIDADE DA CULTURA NORDESTINA	87
6.1	As raízes suassunianas.....	90
6.2	Os poemas-carta.....	127
6.3	Os Poemas-ode.....	131
6.4	Experiências poéticas.....	139
6.5	O <i>Pasto Incendiado</i> em síntese: as relações dialógicas.....	152
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	156
	REFERÊNCIAS.....	160
	APÊNDICES.....	172

1 INTRODUÇÃO

A Ciência Linguística, numa perspectiva dialógica, nos permite entrecruzar caminhos, transpondo fronteiras que se estabelecem na integridade concreta e viva da linguagem (BAKHTIN, 2011) que integra, interage, abrange e compreende outras ciências, como a Literatura, a Arte, a Filosofia, a Antropologia, que em interação contribuem para os estudos da esfera discursiva.

No campo do discurso, especificamente, da “Análise Dialógica do Discurso” (BRAIT, 2006), doravante ADD, vêm sendo desenvolvidos estudos expressivos que desvelam a manifestação da língua em sua realização dialógica, interativa e social. A ADD, que toma por base teórico-metodológica os apontamentos de Bakhtin e o Círculo¹, fundamenta um vasto compêndio de pesquisas que garantem a expansão científica da área, nacional e internacionalmente, instigando a busca por novos conhecimentos.

Essa disseminação empreendida pela ADD se torna cada vez mais real, tendo em vista o comprometimento de Bakhtin com uma concepção de linguagem, como afirma Brait (2005a, p. 88) “não com uma tendência linguística ou uma teoria literária, mas com uma visão de mundo [...] na busca das formas de construção e instauração do sentido”. Assim, essa dimensão bakhtiniana distancia-se de uma análise/teoria/tendência fechada e se aproxima de um embasamento contextual, de modo que língua, linguagens, metodologias, sujeitos, culturas, histórias e diferentes teorias estão contextualmente situados.

Nesse ínterim, um indivíduo se faz fundamental para compreender e revelar, em vozes, as relações que constituem o tecido da linguagem: o pesquisador. Tal como o artesão de tecelagem, ele parte da materialidade, o dado, que é a própria realidade materializada e viva da linguagem e, para formar este tecido, escolhe as diferentes linhas, as ciências, para, em fios de tramas e urdiduras, cruzá-las e definir o ligamento desse tecido. As linhas podem traçar diferentes direções, misturarem-se aos fios da vida social, da história, dos métodos mais heterogêneos que possam existir, no entanto, o interesse maior do pesquisador/artesão está nas relações que compõem o tecido completo, no todo de textos que reverberam as “condições concretas da vida dos sujeitos” (BAKHTIN, 2011, p. 319).

O enunciado é cotidianamente moldado pelo contexto oriundo das relações dialógicas. Nessa perspectiva, na visão de Bakhtin (2016a, p. 20), “os enunciados são correias

¹ Seguimos a orientação de Grillo, nas recentes traduções (2018, 2019), quanto à configuração e denominação do chamado Círculo de Bakhtin. Traduções: *Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem* (VOLÓCHINOV, 2018); *A palavra na vida e a palavra na poesia: Ensaios, artigos, resenhas e poemas* (VOLÓCHINOV, 2019).

de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem” e, como tal, não existem em neutralidade e em isolamento, enquanto gêneros discursivos, uma vez que pressupõem a existência de enunciados anteriores e refletem enunciados outros, relação basilar para a constituição dos sentidos.

Iniciamos nossa tese, *A universalidade da cultura nordestina: O pasto incendiado, de Ariano Suassuna, em relações dialógicas*, contextualizando e apresentando o fio que orienta a trajetória das pesquisas que constituem dialogicamente o elo teórico-temático que retomam os estudos que sustentam e embasam as motivações iniciais que resultam de um trajeto que antecede o período do doutorado.

Advém da graduação (2010-2014), o lugar de entrecruzamento de leituras de obras da literatura nacional e universal, a partir das disciplinas de Literatura Brasileira (I, II, III, IV, V), Literatura Portuguesa (I, II, III, IV) e outras, de grandes e saudosos mestres. No entanto, a defesa de um encontro teórico-temático entre Bakhtin e Ariano Suassuna volta-se, inicialmente, ao Trabalho de Conclusão de Curso (2014), em *O discurso pedagógico do professor: uma Aula Magna de Ariano Suassuna*, que objetivou propor reflexões sobre a prática docente, a partir da aula proferida por Suassuna, em 1992, na Universidade Federal da Paraíba. E, posteriormente, em 2017, defendemos a Dissertação de Mestrado intitulada *As relações dialógicas no romance A história do amor de Fernando e Isaura (1994)*, também de autoria de Ariano Suassuna, etapa em que adentramos no estudo do gênero romance, trabalhando com as categorias de gêneros do discurso, das relações dialógicas e do plurilinguismo.

O Pasto Incendiado, escrito em 1955, nomeia a coletânea de quarenta poemas pertencentes à obra *Poemas* (1999), de Ariano Suassuna, pensada, inicialmente, para ser publicada em formato de livro tradicional, mas que pelos diversos acontecimentos, não revelados diretamente por Suassuna² e pelo organizador Newton Júnior, não foi publicada de forma individual, mas em conjunto com outras seções – *Odes, Vida-Nova Brasileira, Vida-Nova Sertaneja e Outros*.

A trajetória de Ariano Suassuna se concretizou a partir da poesia e da dramaturgia, elementos centrais da sua consciência criadora e visivelmente observada em seu legado cultural. Todas as suas influências sertanejo-medievais estavam arraigadas em sua escrita e,

² Em entrevista ao Jornal Folha de São Paulo, quando indagado sobre o manuscrito do *Pasto Incendiado* que nunca havia sido publicado, Suassuna (1991) declara que a não publicação do livro deve-se boa parte à culpa dos editores, a outra parte é dele. “Os editores não se interessam muito por poesia não, principalmente quando eles sabem que a gente escreve outras coisas. Quando eles sabem que a gente escreve teatro, romance e conto, perguntam logo se não temos algo nesses gêneros, não é? Porque poesia vende pouco”.

como afirma Queiroz (1998), as escolhas de Suassuna ressignificam os velhos moldes, recriam os significados e oportunizam à realidade nordestina um olhar novo sobre a natureza, uma denúncia social, uma valorização do que, até então, persistia em figurar, apenas, as manchetes e as conversas que descreviam as tristezas e as perdas de um povo que lutava pelo que havia de mais precioso e sagrado: a sua identidade cultural.

O trajeto teórico-metodológico que a poesia percorreu no âmbito dos estudos bakhtinianos parte de uma “dialogicidade comprometida” (BAKHTIN, 2015), da visão de uma linguagem, com uma única orientação, para uma poesia que observa o contexto, a história, a realidade, o tempo, a compreensão, a transgrediência, a alteridade: “onde o poeta achou esse ponto? Onde ele encontra e de onde observa?” (BAKHTIN, 2016b, p. 197).

Nesse sentido, os apontamentos aqui reunidos tomam os poemas suassunianos como enunciados concretos, orientados socialmente e que possibilitam a articulação dos princípios que fundamentam a constituição da metalinguística bakhtiniana. São eles: o enunciado, a expressão e a entonação, o contexto extraverbal, o gênero do discurso, as vozes sociais, as relações dialógicas. Desse modo, o referencial que subsidiou as reflexões teórico-metodológicas dessa tese, parte de Bakhtin (2011, 2013, 2014, 2015a, 2015b, 2016a, 2016b, 2017), Volóchinov (2018, 2019), Brait (2006, 2016), Tezza (2003) e outros.

Os poemas pertencentes à obra *Poemas* (1999), de Ariano Suassuna, organizada por Carlos Newton Júnior³, representam mais da metade do tesouro poético de originais datilografados, os quais o organizador teve acesso. Eles revelam um lado pouco reconhecido, apesar de amplamente observado no mundo do teatro popular e da prosa suassuniana: o poeta Ariano.

Dos 88 poemas do livro, foram selecionados para compor a amostra desta pesquisa aqueles que integram a seção *O pasto incendiado*. Tal subdivisão é considerada pelo organizador “a única reunião de poemas feita pelo próprio Suassuna para uma publicação em formato tradicional” (NEWTON JÚNIOR, 1998, p. 7). Essa seção conta com 40 poemas que apresentam características comuns que constituem a categorização dos dados em: 12 poemas sobre as raízes suassunianas, 13 poemas-carta, 4 poemas-ode e 11 poemas denominados de experiências poéticas. Na poesia em que nos apresenta seu Reino e seu povo, sua terra e suas riquezas, seus amigos e sua cultura, sua fé, seus amores e suas perdas, Suassuna (1999) convoca cordelistas, artistas, tocadores, através dos motes, das interações e das diversas

³ Carlos Newton Junior, natural de Recife-PE, professor titular da Universidade Federal de Pernambuco, também é poeta, ficcionista, ensaísta. Possui Pós-doutorado em Artes Visuais UFRJ e Já integrou diversos conselhos de cultura a nível estadual e regional. Tornou-se grande amigo de Ariano Suassuna desde 1988, organizando e prefaciando livros, além de construir sua própria riqueza bibliográfica.

relações dialógicas que realiza, possibilitando-nos uma visão de cultura que é sinônimo de representatividade e história.

Em função do objeto de estudo, as relações dialógicas, a partir de um contato inicial para leitura prévia e orientação quanto aos princípios e apontamentos a serem resenhados sobre os fundamentos teórico-metodológicos da pesquisa, algumas questões surgem com o intuito de orientar o desenvolvimento da tese: que relações dialógicas constituem a poética suassuniana? Qual o sentido de universalidade da cultura nordestina que Suassuna constrói, a partir dos diálogos que estabelece?

Essas indagações nos levam a estabelecer o seguinte objetivo geral: *investigar as relações dialógicas que constroem o sentido de universalidade da cultura nordestina, nos poemas da coletânea O Pasto Incendiado (1999), de Ariano Suassuna*. Nesse contexto, de modo específico objetivamos: 1) Analisar a materialização das relações dialógicas nos poemas considerando os traços estilístico-composicionais, as vozes sociais e o contexto extraverbal; 2) Evidenciar a influência do Romanceiro Popular do Nordeste na constituição da poética suassuniana; e 3) Apresentar o diálogo intercultural entre o erudito e o popular, e o consequente resgate dos elementos do imaginário mítico popular.

Como forma de justificativa da relevância desta pesquisa, destacamos alguns pontos: a) ao discutimos sobre uma abordagem que apresente a aproximação e não o afastamento entre a prosa e a poesia, estamos refletindo sobre um Bakhtin que não concordava com a abordagem, elaboração e análise poética da estilística tradicional, e que não rejeitou a poesia, mas a valorizou, assim como a todo e qualquer gênero do discurso. Em vista disso, no campo dos estudos da linguagem, tal determinação ganha importância, em razão do contexto de oposição que a poesia vivencia, ao longo dos estudos linguístico-literários, em relação à prosa; b) os resultados desta pesquisa poderão ser utilizados por aqueles que se interessarem em conhecer a o caráter dialógico da poesia suassuniana e cotejo com os elementos culturais e constitutivos do enunciado na perspectiva bakhtiniana – tom, expressão, avaliação, responsividade, relações dialógicas e c) conhecer o contexto de produção poética de Ariano Suassuna permite-nos entender as origens dos seus diálogos, das suas expressões, bem como perceber os seus ritmos e sonoridades explícitas e implícitas ao longo de sua obra, que retomam aspectos sertanejos, populares, ibéricos, indígenas, barrocos, junto aos valores abandonados e subestimados em nossa sociedade, que relegam ao nordeste características de desvalorização.

Não são inéditas as pesquisas que analisam as obras de Ariano Suassuna sob a ótica dos apontamentos de Bakhtin e do Círculo. A partir do levantamento de pesquisas realizadas

em diferentes bases de dados é possível observar a existência de um número reduzido de investigações que se propõem a aproximar o pensamento bakhtiniano dos ideais de Ariano Suassuna.

No entanto, através de um levantamento realizado na base de dados de artigos indexados *Scientific Electronic Library Online* – SCIELO, do Banco de teses e dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES⁴ e dos Repositórios Institucionais da Universidade Federal da Paraíba – UFPB (TEDE), da Universidade Estadual Paulista – UNESP e da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC, a partir das palavras-chave/descriptores: Ariano Suassuna, Pasto incendiado, Poemas e Bakhtin, foi possível encontrarmos um número consideravelmente pequeno de produções.

Os termos selecionados como descritores de busca estavam presentes nos resumos dos trabalhos ou ao longo dos textos e, especificamente, o termo “Pasto incendiado” aparecia, apenas, no desenvolvimento das pesquisas, com poucas ocorrências. A busca na base de dados Scielo retornou 4 artigos⁵, que se afastam do nosso objetivo investigativo, tendo em vista estarem associados à apenas 2 ou 3 descritores: Ariano Suassuna, Poemas e, em alguns casos, somente ao termo “pasto”. Foram encontrados 6 trabalhos de dissertações e 2 teses que atendem a pelo menos 3 descritores selecionados para a busca, apresentados no Quadro 5.

O primeiro deles, o artigo *No lugar dos pastores: sobre algumas obras esparsas de Ariano Suassuna*, de Fábio José Santos de Oliveira (2020) objetiva analisar as gravuras produzidas por Ariano, enquanto artista plástico, mais especificamente, a iluminogravura Presépio e nós – Poema de Natal, do ponto de vista literário e artístico. *Literatura brasileira e dramaturgia nacional: fronteiras e passagens*, produzido por André Dias (2020), discute a relação das fronteiras entre a literatura brasileira e a dramaturgia nacional a partir das peças *O noviço*, de Martins Pena, *Auto da compadecida*, de Ariano Suassuna e *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnier, sob o viés da Literatura Comparada.

Quaderna, personagem-mosaico d' A pedra do reino e a construção de memória sincrônica no romance, de Renailda Ferreira Cazumbá e Edvania Gomes da Silva (2017), diferente dos artigos anteriores, traz uma pequena relação das análises sobre a obra suassuniana e a concepção de homem literário de Bakhtin, que estaria intrinsecamente ligado à questão do herói, bem como observa a relação autor-personagem no romance. Contudo, também se afasta do nosso horizonte, tendo em vista a metodologia e objetivos de análise que

⁴ A consulta ao Banco de Teses e Dissertações da Capes retornou 4 trabalhos de diferentes instituições: UFPE, UFMG, UERJ, UFSC.

⁵ Os resumos com as principais informações dos artigos, das dissertações e das teses, encontram-se detalhados nos Apêndices.

versam sobre a análise das composições narrativas. As autoras objetivam analisar a personagem Quaderna como uma personagem-mosaico, capaz de agregar visões, memórias e aspectos históricos do Brasil.

Por último, *Mimetismo e Recriação do Imaginário Medieval em Auto da Compadecida de Ariano Suassuna e em La Diestra de Dios Padre de Enrique Buenaventura*, de Tereza Aline Pereira de Queiroz (1998), relaciona-se ao descritor Ariano Suassuna e objetiva discutir a presença do imaginário medieval ibérico no continente americano, partindo das peças *Auto da Compadecida*, de Suassuna e *La Diestra de Dios Padre*, de Buenaventura.

Por conseguinte, na ordem das pesquisas encontradas, a primeira dissertação intitulada *Aspectos da literatura de cordel em A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna*, produzida por Juliana Bevilacqua Maioli, na Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, em 2008, analisa o romance *A Pedra do Reino* sob os aspectos que integram a malha textual da narrativa de Suassuna partindo das concepções de paródia (Hutcheon) e carnavalização (Bakhtin). Apesar da aproximação teórica, o seu objeto de estudo se difere do nosso, bem como as categorias que fundamentam as análises empreendidas.

A segunda dissertação *Os tons do trágico em Ariano Suassuna: uma leitura de Uma mulher vestida de sol*, de autoria de Teresinha de Oliveira Ledo Kersch, realizada pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica – PUC/SP, em 2012, objetiva compreender, na referida obra, a construção do trágico e a performance intencional da voz poética inscrita no corpo leitor do texto. Esta pesquisa parte da Poética Aristotélica e da concepção de performance de Paul Zumthor, o que não condiz com os apontamentos teóricos desta tese e com o objeto de estudo.

A morte, o feminino e o sagrado: uma leitura intersemiótica das iluminogravuras de Ariano Suassuna, de Ester Suassuna Simões, pertencente ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, de 2016, tece uma relação intersemiótica entre os poemas iluminogravados de Ariano Suassuna, a partir dos temas da morte, do feminino e do sagrado. Dentre as pesquisas, esta é a que mais se aproxima da nossa proposta, tendo em vista as materialidades poéticas de ambas estarem presentes na obra *Poemas* (1999), mas em seções diferentes (*O pasto incendiado* e *Sonetos Iluminogravados*). Contudo, apesar da proximidade de objetos, a linha teórica e o objeto específico de estudo eleitos pela pesquisadora também se afastam dos nossos objetivos.

Em continuidade, a quarta dissertação, de Daniella Carneiro Libânio Rodrigues, *A arte segundo Ariano Suassuna: a intermedialidade e a poética armorial*, realizada no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais

– UFMG, em 2015, apresenta e reflete recriação de modelos textuais, textos e mídias, e como estreita relação entre as mídias na obra de Ariano Suassuna, representada pelas Iluminogravuras. O viés teórico aborda questões relacionadas à Literatura Comparada, ao Desing e à Intermedialidade, o que, também, afasta esta pesquisa da proposta desta tese.

A quinta dissertação intitulada *As Relações entre Design e o Armonial de Suassuna*, produzida em 2013 por Francisco Beltrão do Valle e realizada no Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ, se propõe a investigar as produções visuais de Ariano Suassuna e suas relações com o desing. Tal estudo pela via teórico-metodológica se diferencia e se fastas das nossas proposições.

A sexta e última dissertação, produzida no ano de 2010, *Sertão mundo Território mito-poético cultural de Ariano Suassuna*, de Reginaldo Aparecido de Freitas, do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC buscou compreender o posicionamento suassuniano partindo de um discurso mistificador, essencial para a construção de sua brasilidade. Sob o viés literário, os objetivos deste autor também se afastam dos nossos, já que se configuram com uma análise literária que elenca as principais temáticas populares que fundamentam as obras de Ariano, o amor, a arte, a mulher e o sertão.

Na sequência das pesquisas encontradas, a tese *Metaficção e história na espiral narrativa de Ariano Suassuna: leitura poético-alegórico do Romance da Pedra do Reino*, produzida no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – FCLAR-UNESP, em 2008, por Eguimar Simões Vogado, faz apenas uma referência ao pasto incendiado de Ariano, enquanto elemento da construção do seu reino, ora fragmento de felicidade, ora fragmento de memórias e tristezas. Tal abordagem não se aproxima do nosso objeto, tendo em vista que não se refere à seleção de poemas feita por Ariano Suassuna. O autor se propõe a analisar o romance *A Pedra do Reino* sob o viés da circularidade narrativa e pelo efeito abissal, recurso utilizado para observar a sensação de estranhamento provocada na narrativa.

A segunda tese intitulada *Literatura popular de cordel: dos ciclos temáticos à classificação bibliográfica*, produzida por Maria Elizabeth Baltar C. de Albuquerque, em 2011, no Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPB), analisou os temas tratados nos folhetos de cordel para criar uma classificação bibliográfica. Apesar da aproximação teórica pela abordagem do conceito de gêneros do discurso de Mikhail Bakhtin, assim como em todos os trabalhos anteriores, esta tese também se afasta dos nossos objetivos, pela diferença de objetos, de categorias e do horizonte teórico que delineia.

O caráter inédito desta pesquisa consiste na compreensão das relações dialógicas no discurso poético de Ariano Suassuna, a partir da leitura dos poemas de *O Pasto Incendiado*

(1999). Tal compreensão se dá com base na determinação do enunciado concreto bakhtiniano, no sentido de entender, conforme Bakhtin (2016a), a complexa e dinâmica relação que reflete de modo imediato, preciso e, ao mesmo tempo, flexível, as mudanças da vida social, da história e da linguagem.

Propomo-nos, então, a investigar os sentidos tecidos pelas relações dialógicas nos poemas de Ariano Suassuna, observando os traços que singularizam a escrita suassuniana. Acreditamos que uma pesquisa que verse sobre a poesia, sob a ótica bakhtiniana, resgatando obras e temas do imaginário da cultura nordestina, que é, a partir de Ariano Suassuna, universalizada, eleve destaque ao discurso literário, que se configura como um dos mais importantes campos de atividade de formação humana.

Esta tese está estruturada em sete capítulos. A partir da introdução, primeiro capítulo, foram delimitados nossos objetivos, questionamentos e procedimentos de análise em torno do objeto de estudo. Posteriormente, no segundo capítulo intitulado *Análise Dialógica do Discurso: para além da Linguística*, tratamos dos fundamentos teóricos da ADD, partindo da criação da metalinguística bakhtiniana e dos fundamentos do pensamento, abrangendo os princípios da palavra, do enunciado, do gênero do discurso, da entonação, do contexto, do estilo e das relações dialógicas.

No terceiro, denominado *A transformação na ordem temática da abordagem poética: a poesia entre tensões e aproximações*, desenvolvemos uma reflexão sobre o gênero poesia. Partimos das particularidades da poesia na teoria bakhtiniana, enquanto gênero discursivo, e de um breve resumo sobre a gênese poética. Das obras em que nos apoiamos para estas reflexões destacam-se, de Bakhtin, *O discurso no Romance I* (2015b), *Sobre Maiakóvski*, (2016b), *Os gêneros do discurso* (2016a); de Volóchinov, *A palavra na vida e a palavra na poesia* (2019) e de Tezza (2003), *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo* (2003).

No quarto capítulo intitulado *Ariano Suassuna em cultura, estilo: o poeta erudito-sertanejo* apresentamos alguns pressupostos sobre a concepção de cultura popular, sobretudo no viés do pensamento bakhtiniano. Traçamos também uma reflexão sobre a universalização da cultura e literatura nordestinas, bem como recuperamos traços biográficos do Suassuna poeta e do Movimento Armorial.

No quinto capítulo, *Um olhar metodológico à luz do pensamento bakhtiniano: O Pasto Incendiado suassuniano*, reunimos a trajetória metodológica da tese. Caracterizamos a pesquisa, delimitamos o universo e a amostra, bem como a categorização dos dados e as orientamos as análises.

No sexto capítulo, *O Pasto Incendiado em relações dialógicas: a universalidade da cultura nordestina* procedemos à análise das relações dialógicas dos poemas de *O pasto incendiado* (1999), com base nos princípios e nas reflexões levantadas nos capítulos anteriores, retomando as leituras e pesquisas realizadas para este momento. Por fim, *nas considerações finais* retomamos os achados e são tecidas as conclusões da pesquisa, bem como as projeções, as limitações e as contribuições dessa investigação.

2 ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO: PARA ALÉM DA LINGUÍSTICA

Não é possível conhecer um indivíduo dissociando-o do seu contexto histórico. Mikhail Mikhailovitch Bakhtin nasceu em Oriel/Rússia, em 16 de novembro de 1895, pouco tempo antes de a Rússia passar por grandes transformações. Em 1917, duas revoluções instauraram, respectivamente, um regime constitucional e um regime comunista, esse último, comandado por Vladimir Lênin, ficou conhecido como período Leninista.

Com a morte de Lênin, em 1924, Stalin vence a disputa pela sucessão e instaura o período Stalinista, que perdurou entre os anos de 1927 e 1953. Ao pregar a modernização e industrialização a qualquer custo, Stalin levantou a bandeira da repressão aos que se opunham às suas decisões. Assim, inúmeras prisões, exílios, punições e mortes aconteceram e, dentre os mais atingidos pela implacabilidade estavam os pobres e pensadores que ofereciam risco, na visão de Stalin, para a força de sua repressão.

De acordo com Clark e Holquist (2008), Bakhtin se manteve neutro politicamente em toda sua vida. Atuou como professor em Nevel de 1918 a 1920, período marcado pela sua participação em um círculo de discussões filosóficas. Posterior a isso, a participação em debates e reflexões sobre religião, filosofia e política desencadearam a formação do que se conhece hoje por teoria bakhtiniana ou pensamento bakhtiniano. Nesses debates Bakhtin conheceu outros pensadores como Valentin Volóchinov (1895-1936) e, em 1920, já em Vitebsk, em um segundo círculo de estudos, conhece Pavel Medvedev (1891-1938). Ambos, Volochínov e Medvedev, assinavam textos com Bakhtin. No interstício entre os anos 1924 e 1929, Bakhtin continuava a produzir, junto aos integrantes dos círculos de estudo e, de acordo com Brait (2006, p. 9), o conjunto dessas obras motivou o nascimento do que mais tarde, mesmo sem nenhum postulado de preceitos a esse respeito, se consolidaria como uma “análise/teoria dialógica do discurso”.

Sob o regime Stalinista, Bakhtin teve seus diálogos reprimidos, inicialmente por comungar de uma religião não aceita no comunismo, resultando em sua prisão e exílio no Cazaquistão, devido às suas condições precárias de saúde. Com o exílio, Bakhtin não teve apenas reprimida a sua liberdade, mas as críticas, conversas e reflexões sobre a então recente obra publicada *Problemas da Obra de Dostoiévski* (1929). Sob um longo calvário de Saranski a Salevo, em 1940 apresenta sua tese de doutoramento *Rabelais e a cultura popular* e, após muitas polêmicas e decisões, não recebe o título de doutor. Em 1953, com a morte de Stalin, de volta a Saransk, foi nomeado como chefe do Departamento de Estudos Literários da Ogarev Universidade de Mordovia (Ogarev's Mordovia State University). Bakhtin revisa a

obra escrita sobre o romance dostoiévskiano e a publica, com a ajuda de seus amigos, em 1963 e, logo em seguida, em 1965 publica, finalmente, a sua tese sobre Rabelais. Quatro anos depois da morte de sua esposa, em março de 1975, Bakhtin falece, em Moscou, após anos do agravamento de sua saúde (CLARK E HOLQUIST, 2008; SCHNAIDERMAN, 2005a).

Um terreno interativo cultivado entre reuniões de amigos sobre diversos temas (Filosofia, Literatura, Política e tantos outros) levou Bakhtin a confrontar ideias e ampliar o seu horizonte intelectual formulando, através dessas experiências, conceitos, princípios, críticas e pensamentos que flutuavam nas dimensões teóricas como, por exemplo, da Música com as noções de bivocalidade e polifonia, da Física forças centrífugas e centrípetas, cronotopo e exotopia, da Filosofia com as reflexões sobre ato, existir-evento, da Literatura com a Teoria do Romance, o carnaval e a autoria, dentre tantas outras.

Dada a importante contextualização social no que concerne à criação do pensamento bakhtiniano, a seguir refletiremos sobre o princípio dialógico enquanto fundamento da Metalinguística proposta por Bakhtin.

2.1 Linguagem em diálogo: uma metalinguística bakhtiniana

No âmbito dos estudos culturais e na trajetória de vida de Mikhail Bakhtin, a década de 1920 marcou um período de repressão à liberdade e, sobretudo, estabeleceu um novo lugar ao pensamento bakhtiniano. Visto como um homem religioso, mas não ligado oficialmente a uma igreja, Bakhtin foi considerado um grande pensador e inserido no grupo dos que deveriam ser reprimidos no regime stalinista e, por essa razão, teve sua prisão decretada, culminando, por questões de saúde, em um “exílio no Cazaquistão” (CLARK E HOLQUIST, 2008, p. 145).

Conta-nos Tezza (2003) que, na pluralidade dos manifestos criados em favor do Futurismo, movimento que mais tarde culminou na articulação dos “formalistas”, a literatura aberta foi abandonada, frente ao regime de Stalin, em 1912, pelos futuristas, ao criarem “O Manifesto do futurismo russo”. A tradição impregnava as análises propostas por eles, o todo verbal se fazia mais importante juntamente com seus padrões sonoros. Assim, firmava-se um projeto teórico que repudiava padrões e preocupava-se com a “tecnologia poética” (TEZZA, 2003, p. 75).

De encontro ao método formal russo que propunha o isolamento do texto literário em razão da valorização das formas e não tinha em consideração os aspectos históricos sociais nas análises literárias, Bakhtin produz, na marcada década de 1920, a obra *Problemas da obra*

de Dostoiévski (1929, ano de criação), publicada, corrigida e ampliada em 1963 sob o título *Problemas da poética de Dostoiévski*, que assume lugar primordial na constituição de sua Metalinguística.

Contextualmente, assim como na teoria musical, o impasse entre a homofonia e polifonia se estendia, no contexto literário. Bakhtin, então, observava a polifonia frente a um cenário de produção monológica de gêneros. A polifonia, um dos princípios observados pelo filósofo russo no romance dostoiévskiano, confrontava, então, o monologismo e, de certa forma se articula como resposta ao contexto histórico das tendências monologizantes no âmbito das esferas criativas e reflexivas. Conforme o prefácio a respeito da edição de 1929, disponível na coletânea *Estética da Criação Verbal* (2011), o livro “se limita aos problemas teóricos da obra de Dostoiévski. Tivemos de excluir todas as questões históricas. [...] Supomos que cada questão teórica deve forçosamente receber uma orientação histórica” (BAKHTIN, 2011, p. 195).

Bakhtin compreende a polifonia a partir da ficção de Dostoiévski e sugere uma nova forma de perceber a disposição das vozes em um romance e sua relação com o discurso do autor. Schnaiderman (2005a) destaca que a ênfase de Bakhtin sobre a diversidade de vozes no romance é como uma lição antiautoritária e democrática para o mundo, partindo de alguém que foi vítima do regime stalinista. “A fonte do dialogismo bakhtiniano é a obra de Dostoiévski, na qual o diálogo entre as personagens é uma luta entre pontos de vista e juízos de valor” (BEZERRA, 2015a, p. XVIII), assim, o contexto histórico que envolve os apontamentos bakhtinianos impulsionou o pensador a produzir uma metáfora filosófica que abrangesse não só as questões linguístico-literárias de Dostoiévski, mas revelasse a singularidade do outro em um período de efervescência e conflitos. Tornava-se importante, então, elevar a noção de consciências que possuem valores singulares e que devem ser respeitadas na ótica do dialogismo, do encontro e das divergências, dar voz às vozes que resistiam ao “acabamento estético e unificador” do regime (FARACO, 2005b, p. 46).

Esse contexto basilar de relações histórico-sociais retoma e empreende um pertinente, polêmico e, por vezes, até desconhecido diálogo substancial para instituição da estabelecida Metalinguística bakhtiniana: o diálogo com Saussure e sua relação com a Linguística.

O pensamento bakhtiniano não rejeita a Linguística nem tampouco recusa os seus ensinamentos e, assim como fez com outras ciências, Bakhtin parte do diálogo vivo e extrapola, transcende fronteiras. A visão de Brait (2006) é a de que Bakhtin não excluiu a

Linguística. A autora destaca a importância do conhecimento deste fato pelo leitor que ainda se utiliza dessa dualidade para caracterizar o pensamento bakhtiniano.

Brait (2006 p. 13) afirma que a proposta de criação dessa nova disciplina por Bakhtin herda da Linguística “a possibilidade de esmiuçar campos semânticos, descrever e analisar micro e macro-organizações sintáticas, reconhecer, recuperar e interpretar marcas e articulações enunciativas que caracterizam o(s) discurso(s)”. Em vista disso, o novo modo de pensar a língua e perceber a realização da linguagem, inaugurada por Bakhtin e sua disciplina metalinguística, engendram novos horizontes que revelam e ultrapassam, ainda consoante Brait (2006, p. 13), “a necessária análise linguística”, dando lugar ao papel do outro, à esfera de realização dos enunciados, enfim, à realização dialógica da linguagem.

As reflexões que deram origem às notas, presentes em *O problema do texto a Linguística na Filologia e em outras ciências humanas*, reúnem importantes considerações sobre a constituição do enunciado e sobre sua enformação, bem como ressaltam a emergência em se estudar os “tipos e formas de relações dialógicas entre os enunciados e das suas formas tipológicas [...], o estudo dos elementos extralinguísticos e ao mesmo tempo extrassemânticos (artísticos, científicos, etc.) do enunciado” (BAKHTIN, 2003, p. 313).

A natureza dessas notas, escritas entre os anos de 1959 e 1961, revela apontamentos que se situam fora do então habitual sistema linguístico e estão direcionados a uma nova forma de ver a linguagem, a partir das relações dialógicas, da valorização do enunciado e do seu contexto de produção, de modo que tais inquietações não mobilizavam em sua completude o objeto da Ciência Linguística.

Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2015a, p. 207), partilha dessa premissa e afirma que a “linguística e a metalinguística estudam um mesmo fenômeno concreto, muito complexo e multifacético – o discurso, mas estudam a partir de diferentes aspectos e diferentes ângulos de visão”. O filósofo russo aponta para o fato de que não se deve ignorar a Linguística nem muito menos refutar ou descartar seus ensinamentos. Advém, então, a proposição de que o discurso se constitui como um campo de realização das relações dialógicas, não redutíveis, mas que se movimentam e ganham concretude no social e, também, nas relações linguísticas.

É defendendo o caráter extralinguístico da linguagem que Bakhtin transcende à Linguística e problematiza os seus objetos e fundamentos, de forma que ao partir de uma relação de complementariedade e não de junção, as pesquisas metalinguísticas não podem, simplesmente, “ignorar a linguística e devem aplicar os seus resultados. [...] devem completar-se mutuamente, e não se fundir” (BAKHTIN, 2015, p. 207). O filósofo da

linguagem não tece, portanto, um julgamento contumaz, ou ainda, uma desvalorização da obra de Saussure, mas escolhe um posicionamento que diferencia o olhar sobre o objeto de investigação.

O tom maior de apreciação crítica da Linguística e de suas correntes linguístico-filosóficas é encontrado na obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, cuja recente tradução⁶ é então atribuída a Volochínov. O objetivismo abstrato, que tinha por precursores principais Ferdinand Saussure (1857-1913) e Jan B. Courtenay (1845-1929), e o subjetivismo idealista, com Alexander von Humboldt (1769-1859), Karl Vossler (1872-1949) e Leo Spitzer (1887-1960), constituíram grandes considerações linguístico-filosóficas que perpassaram os estudos da linguagem. Para o subjetivismo idealista é a língua que deve ser considerada, em detrimento da fala. Com isso, as atividades, os produtos, as criações e as realizações são tidas como individuais, estáveis, e são direcionadas à comunicação, ao falante. Já o objetivismo abstrato caracteriza-se por ser racionalista, estrutural. Defende que as especificidades das análises e do objeto devem ser transferidas para o sistema linguístico, dado que o seu cerne reside na expressão do pensamento.

É no campo do discurso que, ao constituir sua disciplina Metalinguística, Bakhtin (2015a, p. 209) correlaciona a “língua como fenômeno integral concreto”, constituída e impregnada de relações dialógicas em que não é um sistema abstrato que a concebe, mas a criação coletiva, viva, dialógica e interativa em sua natureza. Nasce, cotidianamente, novos discursos que manifestam novos fenômenos que ultrapassam as fronteiras da Linguística e demandam certo nível de profundidade de compreensão que extrapola a análise linguística e a abordagem estilística, conforme observa o próprio Bakhtin.

Também, Volóchinov (2019) caminha em diálogo com a percepção bakhtiniana e adentra na determinação metalinguística proposta por Bakhtin e desenvolve importantes reflexões sobre o papel social da língua/linguagem, sobre a orientação social do enunciado, sobre contexto e expressão e sobre tantas temáticas de tamanha relevância que nos permitem ver/compreender a linguagem para além e a partir da estrutura, em sua real e concreta significação.

É sobre a realização enunciativa da linguagem que discutiremos na próxima seção, resgatando os apontamentos de Bakhtin e o Círculo sobre o enunciado, os gêneros do discurso e seus elementos fundantes.

⁶ VOLÓCHINOV, V. (Círculo de Bakhtin). *Marxismo e filosofia da linguagem. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2ª ed. 2018.

2.2 O enunciado é elo: o caminho de realização enunciativa da linguagem

A determinação dialógica da linguagem, difundida por Bakhtin e o Círculo, compreende que, em todos os campos de atividade humana, em todas as esferas de uso da língua, o estudo da natureza dos enunciados vem ganhando relevância, uma vez que “todo trabalho de investigação de um material linguístico concreto [...] opera inevitavelmente com enunciados concretos” (BAKHTIN, 2016a, p. 16). Tal importância se dá pela realização sensível das unidades da língua, que integra a vida “através de enunciados concretos que a realizam”, observada por Bakhtin (2016a, p. 16) e problematizada em seus estudos sobre diferentes gêneros.

Bakhtin (2016a, p. 12-13) considera, ainda, que cada campo da comunicação humana se utiliza de enunciados específicos com determinadas finalidades refletidas “não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, [...] mas, acima de tudo, por sua construção composicional”. Esses enunciados refletem pontos de vista, posições, ideologias e orientam todas as atividades e ações, isso porque evidenciam a dimensão dialógica da linguagem e propiciam a concretização da esfera de interlocução real, viva, e que acontece ininterruptamente.

São esses elementos ligados intrinsecamente à essência do enunciado que constroem a especificidade de cada campo da comunicação. Assim, nasce a concepção de um dos temas mais caros do pensamento bakhtiniano, os gêneros do discurso: “Cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*” (BAKHTIN, 2016a, p. 12, grifos do autor). As escolhas enunciativas, o tom, os posicionamentos dos sujeitos participantes da interação estabelecem, ao lado dos elementos do gênero, a possibilidade de reconhecimento do campo discursivo, da esfera e dos múltiplos sentidos que surgem dos discursos.

Os gêneros do discurso dividem-se em dois grupos: os gêneros primários e gêneros secundários. Conforme Bakhtin (2016a, p. 15), os gêneros primários ou simples constituem-se “nas condições da comunicação discursiva imediata” e os secundários, ou complexos, formam-se em “um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado”. Conhecer essa diferença e exercitar suas análises de acordo com suas condições específicas de produção é essencial, segundo Bakhtin (2016a), pois assim é possível adentrar a natureza complexa e profunda do enunciado, em complementaridade com a compreensão do processo de formação linguística, histórica, social e ideológica.

Os gêneros do discurso são fronteiras para a produção enunciativa e se realizam a partir das escolhas do falante, dado que “todos os nossos *enunciados* têm *formas* relativamente estáveis e típicas de *construção do conjunto*” (BAKHTIN, 2016a, p. 38, grifos do autor). Assim, pela sua realização enunciativa os gêneros são situados como fenômenos da interlocução ininterrupta, irrepetíveis e verdadeiros diálogos sociais.

Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Mesmo os sentidos *do passado*, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, jamais podem ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo do futuro desenvolvimento do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas internas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em um novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do *grande tempo* (BAKHTIN, 2017, p. 79).

O grande tempo bakhtiniano, conforme se observa acima, reitera o contexto infundável que transpõe dialogicamente o enunciado. Os gêneros mobilizam as interações, intenções e vontades discursivas dos falantes na e pela linguagem, de forma que a materialidade pode até apresentar, aparentemente, uma relatividade estável, mas o gênero sempre se torna novo, e a comunicação e a construção de sentidos são sempre renovadas.

Cada enunciação é apenas um elo na grande cadeia do diálogo, irrompível, mas que segue atribuindo novos elementos à roda da criação coletiva; e a relativa estabilidade dos enunciados que compõem o gênero reside na capacidade de retomar, reacentuar e antecipar sentidos dessa infinita corrente que percorre o grande tempo. Eis, conforme Bakhtin (2016a), uma importante justificativa para o reconhecimento dos elementos essenciais para as práticas discursivas.

O estudo da natureza dos enunciados e dos gêneros discursivos é, segundo nos parece, de importância fundamental para superar as concepções simplificadas da vida do discurso, do chamado “fluxo discursivo” da comunicação, etc., daquelas concepções que ainda dominam a nossa linguística. Além do mais, o estudo do enunciado como *unidade real da comunicação discursiva* permitirá compreender de modo mais correto também a natureza das unidades da língua (enquanto sistema) – as palavras e orações (BAKHTIN, 2016a, p. 22, grifos do autor).

É imprescindível o reconhecimento e o estudo dessas materialidades enquanto dispositivos da comunicação discursiva, cercadas de condições específicas de produção e que permitem aos sujeitos sociais o alcance da consciência, levando em consideração as escolhas valorativas, as propostas comunicativas e os seus tons valorativos. Por conseguinte, Bakhtin (2016a, p. 29) define o enunciado como “uma unidade não convencional”, sendo

relativamente delimitado pelo contexto, retomando os aspectos antes denotados à palavra e ao discurso.

Mediante tal reflexão, Bakhtin (2016a) concebe o enunciado a partir de algumas particularidades que singularizam sua existência e como ato único de realização linguística, e caracterizando por serem não isolados e reveladores de uma ligação entre o ser e a vida, entre o contexto e a língua.

O enunciado não é uma unidade convencional, mas uma unidade real, delimitada com precisão pela alternância dos sujeitos do discurso e que termina com a transmissão da palavra do outro. [...] A conclusibilidade específica do enunciado é uma espécie de aspecto interno da alternância dos sujeitos do discurso; [...] pode ocorrer precisamente porque o falante disse (ou escreveu) *tudo* o que quis dizer em dado momento sob dadas condições. [...] A relação do enunciado com o próprio falante (autor do enunciado) e com outros participantes da comunicação discursiva, [...] Um traço essencial (constitutivo) do enunciado é a possibilidade de seu *direcionamento* a alguém, de seu *endereçamento* (BAKHTIN, 2016a, p. 35-62, grifos do autor).

Essas características retomam as argumentações sobre fronteiras e situam o enunciado como elo que, apesar das diferenças e singulares específicas apresentam, também, limites representativos e que necessitam de observação. A alternância dos sujeitos, primeira característica, determina, conforme Bakhtin (2016a), os limites dos enunciados concretos, uma vez que eles se definem a partir dessa relação de alternância de falantes. Os limites impelem a ideia de acabamento, mas neste caso, um acabamento relativo, dado que os falantes concluem seus enunciados e dão o lugar a outros falantes ou a sua própria compreensão. No entanto, esse acontecimento se dá na comunicação real viva e o seu acabamento pela alternância suscita responsividade no sentido de que a transmissão oficial visível relativamente termina, e continuam caminhando, ainda que no silêncio, os sentidos e a compreensão. O falante finaliza seu enunciado como uma chave conclusiva que abre porta para o próximo falante continuar aquela enunciação.

A segunda característica, a conclusibilidade específica do enunciado, está diretamente ligada à primeira no que respeita à tomada da chave de continuidade da enunciação pelo outro, que é quando se inicia a atitude responsiva. Sobressai-se, então, a possibilidade de resposta de um enunciado como um critério de acabamento de um falante.

Tal característica se desenvolve a partir de aspectos específicos de conclusibilidade, conforme Bakhtin (2016a, p. 36) “1) a exauribilidade semântico-objetual do tema do enunciado; 2) o projeto de discurso ou vontade de discurso do falante; 3) as formas típicas da composição e do acabamento do gênero”. Respectivamente, a exauribilidade refere-se à noção de que o enunciado não se esgota, mas minimamente tem que apresentar um fechamento, no

sentido de que esse fechamento pode variar de acordo com a natureza dos gêneros (a depender do grau de padronização). A segunda categoria é a intenção discursiva que se ancora na escolha e na vontade do falante, de modo que a partir dela é possível medir o nível de conclusibilidade do enunciado, através da ligação entre a parte subjetiva (intenção) e a parte concreta (comunicação singular) do enunciado, sendo possível captar as finalizações e as continuidades entre falantes. E, por último, chega-se ao que Bakhtin (2016a, p. 37, grifos do autor) denomina de “formas estáveis de *gênero* do enunciado”, que também está, sobretudo, alicerçada na vontade do falante em eleger determinado gênero do discurso, retomando, também, as questões sobre entonação e tom, a partir das quais é desenvolvida a noção de reacentuação. É nessa terceira categoria de conclusibilidade do enunciado que Bakhtin manifesta maior importância, uma vez que ela está diretamente ligada à escolha, às condições temáticas e de produção dos participantes.

A terceira característica relaciona o enunciado com o seu criador e com outros participantes. Advém, mais uma vez, a escolha como elemento principal de realização enunciativa que se constitui primeiro, pela ação do sujeito em escolher “meios linguísticos e gêneros de discurso” (BAKHTIN, 2016a, p. 47) para a criação do enunciado com foco no seu objeto, nos sentidos produzidos e, posteriormente, pela expressividade e pela valoração, fatores determinantes do estilo.

Por último, a questão do endereçamento e direcionamento aponta para a realidade, que é no mínimo dual, do enunciado. Uma realidade de retomadas e continuidades, plena e tomada de elementos dialógicos que interligam sentidos contextualmente construídos, levando sempre em consideração o outro na comunicação. Assim, composição, estilo e temas dependem diretamente, de acordo com Bakhtin (2016a, p. 63) para “quem se destina o enunciado”, pois “cada campo da comunicação discursiva tem a sua concepção típica de destinatário que o determina como gênero”. Em linhas gerais, o outro se sobressai como aspecto fundante e basilar da realização enunciativa, já que ele participa efetiva e ativamente da comunicação. Só o enunciado possui essa característica.

Do mesmo modo como Bakhtin (2016a) caracterizou o enunciado e sua constituição, Volóchinov (2019) também refletiu a respeito da orientação social do enunciado e sua realização na vida. É perceptível em suas reflexões uma atenção maior ao traço social da enunciação⁷, cuja expressividade, tons, escolhas e responsabilidades atentam para os aspectos temáticos, linguísticos (verbais) e extraverbais (contextos) da língua. Contudo, é preciso

⁷ Enunciado e enunciação aparecem, ao longo das reflexões, como sinônimos.

ressaltar que nenhum desses elementos constitutivos do enunciado pode fazer sentido separadamente, pois eles são indissolúveis e fora dessa composição enunciativa tornam-se abstrações.

Segundo os pressupostos do Círculo, o contexto extraverbal é formado por três aspectos: “1) o *horizonte espacial comum* dos falantes (a unidade do visível: o quarto, a janela etc.); 2) o *conhecimento e a compreensão da situação comum aos dois*; e, finalmente, 3) a *avaliação comum* dessa situação” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 118-119, grifos do autor). Esses aspectos apontam para dimensões de compreensão do enunciado que, respectivamente, observam: a) a relação espaço-tempo – comum entre falantes, envolvendo o conhecimento dos elementos visíveis, físicos e espaciais, da realização enunciativa; b) a constituição temática – conhecimento comum aos participantes da comunicação discursiva envolve experiências individuais e posições sociais dos interlocutores e c) o horizonte avaliativo comum da enunciação – valores, percepções e singularidades se unem para que se estabeleça a interação. Todos esses elementos apontam, juntos, para uma unidade que não pode ser observada apenas como um elemento complementar da compreensão, ou ainda, justificativa para realização do enunciado, tendo em vista que a situação, conforme Volóchinov (2019), integra o enunciado semanticamente.

Volóchinov (2019, p. 120) observa, também, a dupla constituição do enunciado cotidiano, que é formado por: “1) parte verbalmente realizada (ou atualizada) e 2) a subentendida”. Tal compreensão aponta para um elemento que não está visivelmente representado no enunciado, mas que se torna muito importante, na medida em que o não dito toca os inúmeros fios dialógicos e a entonação é um dos mecanismos que leva a palavra para fora dos seus limites habituais, extrapolando a estrutura verbal em busca da situação social.

Em linhas gerais, Volóchinov (2019), ao traçar considerações sobre as duas partes – a verbal e a subentendida – estabelece princípios orientadores para o estudo dos discursos reais – os enunciados. Em relação à parte subentendida, afirma que “o sentido de todo enunciado cotidiano depende da situação e de como esta determina orientação social para o ouvinte-participante dessa situação” (VOLÓCHINOV, 2019, P. 286). Já no que respeita a parte verbal, ele considera que a forma é constituída pelo “*som expressivo* da palavra, isto é, a entonação; em seguida, a *escolha* da palavra; e finalmente, a *disposição* da palavra no todo do enunciado” (VOLÓCHINOV, 2019, P. 286). Em outras palavras, na criação e compreensão do enunciado e no processo de comunicação social engendram-se a entonação, a escolha das palavras por conveniência e a disposição das palavras, no movimento de compreensão do enunciado.

Outra importante caracterização do enunciado é revelada e reside na observação da “*dependência do enunciado ao peso sócio-hierárquico do auditório*” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 280). O discurso, entendido por Volóchinov, também, como enunciado, é orientado para o outro e pressupõe um direcionamento de mudança a depender das posições sociais dos ouvintes/falantes. Todo esse jogo discursivo-enunciativo, Volóchinov (2019) chama de orientação social do enunciado, força viva que organiza estilos, condições, estruturas e tons.

A observação do aspecto social do enunciado é uma grande característica de Volóchinov (2019), uma vez que para ele o enunciado e as condições concretas de acontecimento são essenciais e decisivas para sua pesquisa, assim, a orientação social é o aspecto decisivo de suas determinações.

Determinante para a estrutura social, refletiremos, no próximo tópico, sobre a realização enunciativa da palavra e sua importância para o plano de organização dos fios do sentido.

2.3 A palavra é roteiro: o trajeto da palavra-enunciado

O princípio dialógico se consolida como instância de realização dos aspectos extralinguísticos da linguagem e o discurso que é, por excelência, histórico, ideológico e social, é arquitetado nas relações, nas interações e de fato compreendido em um contexto de realização. Nesse sentido, no âmbito das reflexões propostas por Bakhtin e o Círculo e a partir das obras os *Gêneros do Discurso* (2016a), de Bakhtin, tradução atualizada diretamente do russo, e da coletânea *Palavra na vida e a palavra na poesia* (2019), de Volóchinov, faz-se necessário refletirmos sobre a especificidade da língua enquanto fenômeno não dissociado do caráter dialógico.

Tal princípio determina, conforme Bakhtin (2016a), todas as experiências sociais e individuais dos falantes, de modo que é, justamente, a interação contínua com os enunciados do outro, os contextos enunciativos, as situações e as condições de vida desses falantes que configuram o peso expressivo que movimenta a compreensão e a construção dos sentidos, avessos à estabilidade e à abstração, característicos do monologismo.

O dialogismo, no esteio dos estudos bakhtinianos, configura-se como modo de ver e vivenciar o mundo e as relações que organizam a vida, por meio das constantes e ininterruptas interações. “Todo enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva. É a posição ativa do falante nesse ou naquele campo do objeto e do sentido” (BAKHTIN, 2016a, p. 46-47). Destarte, desenvolve-se tomado por fios dialógicos que o antecedem e o sucedem, de modo

que a unidade de comunicação real da língua lança um jogo de sentidos que tornam ininterruptos os fios de compreensão. O enunciado, em responsividade, recupera uma resposta anterior e responderá a um fato futuro, o que alimentará, em uma relação de ciclo-infinidade, a cadeia de sentidos.

Assim como o enunciado, a palavra, também, está inserida nessa relação. Apesar da sua aparente neutralidade, enquanto elemento da língua, Bakhtin (2016a) revela a trajetória da palavra, que passa de recurso linguístico a enunciado, a partir da entonação. “Se uma palavra isolada é pronunciada com entonação expressiva, já não é uma palavra, mas um enunciado acabado expresso por uma palavra” (BAKHTIN, 2016a, p. 48). A palavra está indissoluvelmente ligada à vida e o elo que possibilita essa ligação da expressão/estrutura ao extralinguístico é o tom apreciativo do falante.

Bakhtin e Volóchinov ilustram o movimento de transformação da palavra que se torna enunciado, através da atribuição de expressividade pelos julgamentos, tons apreciativos e entonações. Bakhtin (2016a, p. 49) traz os elogios como exemplo: ““Ótimo!”, “Bravo!”, “Maravilha” e Volóchinov (2019, p. 123) a palavra “puxa”. Ambas as exemplificações aduzem para um importante determinante da entonação, elemento fulcral para a determinação enunciativa das expressões: o contexto. Bakhtin (2016a) observa que qualquer palavra isolada é desprovida de entonação expressiva, no entanto, quando posta em determinada condição da vida, torna-se enunciado integralmente expressivo.

Partindo da observação de que a entonação “sempre está no limite entre o verbal e o extraverbal, entre o dito e o não dito”, igualmente, Volóchinov (2019, p. 123) percebe que a palavra é quase que semanticamente vazia, contudo, o contexto sempre determinará a entonação, que é por excelência social. É na sustentação coletiva que a realização da palavra na vida preenche-se de significados, uma vez que se torna sensível às transformações e encontra propósito na entonação social.

Retomamos a visão da aparente neutralidade da palavra para concordarmos com Bakhtin a respeito de um importante acontecimento na cadeia da compreensão, a centelha da expressão. A palavra neutra, em sua materialidade pura e isolada da realidade concreta, não é capaz de gerar sentidos, emoções e expressões, isso porque, segundo Bakhtin (2016a, p. 51), “só o contato do significado linguístico com a realidade concreta, só o contato da língua com a realidade, contato esse que se dá no enunciado, gera a centelha da expressão”. Somente no emprego vivo e real da língua, em enunciados concretos, é que se materializam os tons, as emoções, as situações extralinguísticas e que caracterizam a metalinguística bakhtiniana.

Do mesmo modo, Volóchinov (2019, p. 128) compreende que a palavra não é “autossuficiente como uma grandeza linguística abstrata”, de modo que é “um acontecimento social” e alicerça a realização da linguagem em enunciados concretos que jamais alcançarão sua completude de significação apenas através de sua constituição verbal. Assim sendo, a compreensão estará sempre para além da palavra, compreendendo, também, o “a situação extraverbal da vida” (VOLÓCHINOV, 2019. P. 129).

Na visão de Bakhtin (2016a, p. 50), selecionamos as palavras, “aquelas que pelo tom correspondem à expressão do nosso enunciado e rejeitamos as outras” e, na ótica de Volóchinov (2019, p. 131), as avaliações “determinam a escolha da palavra”. Assim, a escolha, elemento fundante da expressão, é chave para a observação da especificidade da palavra que se transforma em enunciado, quando semeada no terreno fértil do contexto, e não isoladamente. “Fora desse enunciado vivo, a palavra só existe nos dicionários. [...] A palavra torna-se palavra somente na comunicação social viva, no enunciado real” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 314-315). A palavra-enunciado, portanto, e mais uma vez, é viva, contextual e se movimenta a partir dos fios tramados, cotidianamente, em todas as esferas de atividade humana.

O itinerário de transfiguração da palavra em enunciado é marcado pela ideologia, transformação para Volóchinov (2019) de realidade material em uma realidade ideológica, de maneira que o material aponta para fatos e acontecimentos da vida e que essa relação acontece simultaneamente, uma vez que a palavra, em sua essência, “revela, *desde o início*, o mais puro fenômeno ideológico” (VOLÓCHINOV, 2019, 312, grifos do autor). Assim sendo, a palavra realiza-se como enunciado, enquanto fenômeno ideológico, que se concretiza de modo sensível, no social e na interação, ressignificada nos enunciados em diferentes acentos valorativos.

A próxima seção está voltada para reflexões sobre o estilo, elemento determinante para a constituição e compreensão dos enunciados, sendo ele aspecto base no processo de renovação dos sentidos.

2.4 Estilo: expressividade e heterodiscurso

Na perspectiva bakhtiniana, a concepção de estilo tem se consolidado pela sua natureza dialógica e pela importância que alcança no que respeita à singularidade e à originalidade dos sentidos criados nos diferentes contextos enunciativos, revelando a

essencialidade das obras e os elementos que constroem social, cultural e historicamente os discursos.

O estilo se sobressai como peça-chave para a construção da noção de gênero do discurso, de modo que ligado indissolivelmente ao todo do enunciado, reflete as características específicas em meio à pluralidade, por meio das ligações temáticas e escolhas composicionais específicas. Compreende Bakhtin (2016a, p. 21) que “onde há estilo há gênero”, e assim um estudo mais aprofundado dos gêneros e suas especificidades é indispensável para o entendimento das questões estilísticas que transcorrem o curso da renovação de sentidos e da expressividade.

Para Bakhtin (2016a, p. 18), a “definição de estilo em geral e de estilo individual em particular exige um estudo mais profundo tanto da natureza do enunciado quanto da diversidade de gêneros discursivos”, isso porque cada gênero em sua esfera específica de produção atende a condições específicas de produção. Ao teorizar sobre o romance em meados das décadas de 1920 e 1930, Bakhtin (2015b) reflete sobre a insuficiência da estilística tradicional na abordagem dos gêneros do discurso, uma vez que privilegiava as individualidades e ignorava o aspecto social, especificamente, no romance.

Na maioria dos casos, a estilística era uma estilística da maestria de gabinete e ignorava a vida social da palavra fora da oficina do artista, na vastidão das praças, ruas cidades e aldeias, dos grupos sociais, gerações, épocas. A estilística não operava com a palavra viva, mas com seu preparado histológico, com a palavra abstrata da linguística a serviço da maestria individual do escritor. (BAKHTIN, 2015b, p. 21)

Superar esse distanciamento da vida social significa superar, para o teórico russo, a lacuna advinda da separação conteúdo-forma baseada, assim, na fundamentação de uma estilística sociológica, que não limitaria o estilo e suas unidades e, ao mesmo tempo, elevaria o estilo propriamente singular de cada gênero e seu criador.

Bakhtin (2015) compreende que a estilística tradicional limita o fenômeno do estilo a uma realização monológica, fechada, autossuficiente, não ligada ao contexto e servindo às tendências centralizadoras da vida. Ao contrário, propõe através da estilística sociológica, que “o discurso pode individualizar-se estilisticamente e enformar-se no processo de interação viva com esse meio específico” (BAKHTIN, 2015b, p. 48).

O fenômeno dialógico, natural a todo discurso vivo, denota dinamicidade às enunciações que se constroem heterodiscursivamente. Bakhtin (2015b), partindo do discurso literário, propõe uma visão instituída na articulação de linguagens, na diversidade de vozes e avessa à individualização da língua única, indiferente ao social, “baseada numa *estilística*

sociológica, para a qual forma e o conteúdo são indivisíveis no discurso concebido como fenômeno social” (BAKHTIN, 2015b, p. 21, grifos do autor).

Tal determinação se sustenta na reflexão proveniente da análise sobre a estilística tradicional, em que sua sustentação na compreensão do estilo está fundamentada em dois tipos de substituições características: a *descrição* de linguagem de um determinado gênero e o *destaque* de um dos estilos subordinados. Na descrição, a individualização se destaca como achado maior da transformação da unidade estilística, seja pelo realce em alguns elementos específicos do vocabulário, da linguagem do autor-criador⁸, seja pela tentativa de descobrir características subjetivas do autor ou da obra que podem determinar o estilo do todo criado. Já nos destaques aos estilos subordinados, a expressão da subjetividade é dos fatores mais relevantes, uma vez que certos elementos podem ser enfocados “não do ponto de vista de sua representatividade objetiva, mas da expressividade subjetiva” (BAKHTIN, 2015b, p. 34).

O entendimento do heterodiscurso como fenômeno vivo da linguagem, e como um potencial discursivo capaz de abranger as diversidades de vozes históricas, sociais e culturais que constroem um gênero, permite a compreensão da concepção de estilo, na visão bakhtiniana, embasada na tríade estilístico-composicional: como um “fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo, heterovocal” (BAKHTIN, 2015b, p. 27), em que se observam, respectivamente, os elementos do estilo, da linguagem e das vozes que constroem os sentidos.

Assim sendo, o estilo se constitui de acordo com uma junção de unidades estilísticas heterogêneas, formadas por vozes que se entrelaçam de modo interno. O gênero é banhado pelo heterodiscurso, que revela socialmente as realidades sociais, culturais e históricas de várias épocas, evidenciando a singularidade e, ao mesmo tempo, a coletividade concebidas por cada autor-criador, em tons e expressividades.

⁸ Nos escritos bakhtinianos a temática da autoria é amplamente estudada e as pesquisas que versam sobre esta temática difundem reflexões sobre tipos, características e modalidades. Contudo, como afirma Bakhtin (2011, p. 9) é preciso se distanciar do enfoque “sem nenhum princípio, puramente factual desse tema, que atualmente domina sozinho e se funda na confusão do autor-criador, elemento da obra, com o autor-pessoa, elemento do acontecimento ético e social da vida, e na incompreensão do princípio criador da relação do autor com a personagem”. Em continuidade, Bakhtin (2011) se refere ao autor, primeiramente pela sua natureza criadora, criador de toda imagem, gerador, não apenas uma representação, um reflexo ou uma função. “Ele é a única energia ativa e formadora, dada não na consciência psicologicamente agregativa, mas em um produto cultural de significação estável, e sua reação ativa é dada na estrutura – que ela mesma condiciona – da visão ativa da personagem como um todo, na estrutura da sua imagem, no ritmo do seu aparecimento, na estrutura da entonação e na escolha dos elementos semânticos” (BAKHTIN, 2011, p. 6). A partir dessa síntese de citações seguimos os apontamentos bakhtinianos no que respeita a determinação do autor-criador, no sentido de que na análise dos poemas, ao referirmo-nos a Ariano Suassuna, adotaremos essa visão do autor como elemento da obra que, axiologicamente vivencia a vida da personagem, se torna um agente vivo do acabamento, percebido pela forma e inseparável do conteúdo e, conforme Bakhtin (2011, p. 400), o vemos “apenas em sua criação, nunca fora dela”.

A relação existente entre o heterodiscurso e as vozes sociais firma-se como condição de existência à formação dos gêneros, de maneira que os fundamentam em expressividade, conteúdos temáticos e representações sociais. É a partir dessa ligação que a análise da estilística sociológica se orienta, mediante uma combinação de linguagens que se relacionam dialogicamente, com temas e elementos do mundo social que sofrem valorações e acentuações que, ao mesmo tempo, não se limitam à totalidade e às ideias que remetem à unificação das apreciações sobre um determinado gênero.

A concepção do heterodiscurso tem implicações consideráveis para a concretização do enunciado no que respeita à questão da autoria, dado que a inserção de vozes e o ato de recriar e (re)enunciar os sentidos, bem como as escolhas e acentos específicos, dadas as esferas de realização, só se tornam efetivamente reais em um meio dialógico.

Todas as linguagens do heterodiscurso [...] são pontos de vista específicos sobre o mundo, formas da sua compreensão verbalizadas, horizontes concreto-semânticos e axiológicos específicos. Como tais, todas elas podem ser confrontadas, podem complementar umas às outras, podem contradizer umas às outras, podem ser correlacionadas dialogicamente (BAKHTIN, 2015b, p. 67).

No encontro de vozes e linguagens se constituem as relações dialógicas que são dinâmicas, por excelência, e evoluem socialmente. Nesse sentido, é pelo heterodiscurso que estilos e vozes dialogam entre aproximações e polêmicas e fazem reverberar os posicionamentos do autor, em um movimento de devir que imita a vida e seus acontecimentos em transformação.

Há nessa concepção um processo de centralização e descentralização, concebido por Bakhtin (2015b) como forças centrífugas e centrípetas, que juntas concorrem para a constituição do enunciado no que diz respeito à pluralidade de vozes e às relações destas no cenário social. “E essa comunhão ativa de cada enunciado no heterodiscurso vivo determina a afeição linguística e o estilo do enunciado em grau não inferior à sua presença ao sistema normativo-centralizador da língua única”. (BAKHTIN, 2015b, p. 42).

As forças centralizadoras apontam a visão totalizante de tendências em favor de uma língua única, são as forças centrípetas. Já a caracterização que compreenda o heterodiscurso e a estratificação da língua em aspectos sociais, históricos, culturais e ideológicos remetem às forças centrífugas, descentralizantes.

No que se refere aos gêneros, entender o funcionamento dessas forças favorece uma visão em cotejo das vozes sociais e dos campos em que estão inseridas. Não se trata de entender e observar separadamente a ação dessas forças nos enunciados, mas compreendê-las

contextualmente, entre os diversos campos e camadas sociais, entre o oficial e o não oficial, olhar para além da materialidade e observar a pluralidade que a linguagem revela.

Ainda na perspectiva do papel forças centrípetas e centrífugas no enunciado, a ideia de movimento torna-se marcante em meio à ação criadora do autor. Bakhtin (2011) compreende ser o estilo a unidade de enformação e acabamento, que assim se justifica pela relação criada entre autor e personagem, firmada na interioridade e exterioridade, também em movimento, em favor da atividade estética.

Articulam-se, assim, as noções de estilo, de autoria e de excedente de visão, uma vez que para Bakhtin (2011, p. 190) “o efetivo ato criador do autor [...] sempre se move nas fronteiras (axiológicas) do mundo estético, da realidade (realidade do dado – realidade estética)”, apontando para a obra como reflexo do tempo, espaço, enfim, da existência e dos conflitos do seu criador. Com o entendimento do autor pela ótica da criatividade e, sobretudo, pela sua visão transgrediente de enxergar axiologicamente o mundo e representar ativamente a personagem, Bakhtin (2011, p. 11) afirma que “a consciência do autor é a consciência da consciência”. Essa consideração assinala o projeto estético do autor, a posição que ele ocupa pelo seu excedente de visão lhe permite exercer o acabamento e, portanto, a concretização de sentidos em relação à personagem.

Em consonância com o pensador russo, Volóchinov (2019, p. 138) considera que a concretização da obra em questões de estilo se dá “pelo modo como o autor percebe a personagem, que é o centro organizador do enunciado”, além dos elementos valorativos que o autor mobiliza levando à mudança do estilo em razão dos valores sociais que constituem a personagem.

Volóchinov (2019) também destaca outros elementos basilares para o aspecto estilístico do enunciado, ao abordar a dupla formação do estilo que se institui por fatores internos e externos. Ao refletir sobre o estilo do poeta, retoma a referência de Buffon e assegura: “o estilo é o homem, mas podemos falar que o estilo é, pelo menos, dois homens, mais precisamente, o homem e seu grupo social na pessoa de seu representante autorizado, ou seja, o ouvinte que é um participante constante do discurso interior e exterior do homem” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 143).

Nesta percepção, a realização estilística que já se configura na esfera individual, também se caracteriza pela articulação social, tendo em vista a projeção para o outro, participante imprescindível e ativo da enunciação, que possui, por sua vez, suas próprias valorações sociais e representa um grupo social. Daí a consequente afirmação de que “a orientação social do enunciado desempenha um papel decisivo” (VOLÓCHINOV, 2019, p.

307) na estrutura estilística do enunciado para ampliação dos horizontes sociais, ideológicos, culturais e históricos.

Ainda sobre a dupla determinação estilística, Volóchinov (2019) revela dois tipos de estilos, o exterior, ligado à obra, ao caráter estético e o interior, estilo da alma, do sujeito, do social e mais subjetivo. A essencialidade dessa dupla orientação está na interação que esses estilos mantêm, em que um determina o outro, são percebidos, criados e construídos socialmente, entre sujeitos que apresentam escolhas discursivas relevantes, que contribuem diretamente para a formação dos gêneros do discurso.

O estilo está firmado na base da interação e fundamenta o método sociológico pensando pelo Círculo. A constituição do estilo pressupõe a compreensão de importantes elementos do contexto enunciativo, como a orientação social do enunciado, a expressividade, o excedente de visão, o heterodiscurso, a diversidade de vozes e a entonação expressiva.

A mesma palavra terá entonações expressivas distintas em duas proposições distintas; mais ainda, a mesma palavra terá entonação expressiva distinta em duas proposições iguais, mas pertencentes a totalidades diversas (imaginemos um verso idêntico figurando em duas poesias distintas). Em fim [sic], a mesma palavra terá uma entonação expressiva completamente distinta em duas totalidades verbais iguais, mas em situações (tipos de relações sociais) diferentes. (VOLOCHÍNOV, 2013, p. 246)

A entonação, enquanto elemento sensível do estilo apresenta-se como condutora das relações, das intenções, dos tons produzidos nos enunciados. Dialogicamente, o social se estabelece e os sentidos são construídos nas interações, de maneira que pela entonação, as palavras do outro se fazem conhecer, assim como o que não está dito na superfície materializada dos enunciados, uma vez que se estabelece uma ligação entre a palavra e o contexto, já que a entonação “parece conduzir a palavra além das fronteiras verbais” (VOLÓCHINOV, 2013, p. 81).

O estilo se sustenta e fundamenta as relações dialógicas existentes entre enunciados e pressupõe a contextualização desses enunciados em diversos campos da comunicação discursiva, no social e na relação essencial do autor com seus interlocutores. Situado na perspectiva do acabamento estético, na relação autor-personagem, caracterizado pelo movimento constante de forças e vozes que encontram no gênero o palco para o diálogo social, o estilo se consolida como a base do heterodiscurso pensado por Bakhtin (2015b) e da orientação social de Volóchinov (2019), tomando a vida e a arte, a prosa e a poesia, o individual e o social como esferas para observar e compreender diferentes expressões, escolhas e valorações.

O próximo tópico direciona-se para reflexões sobre as relações dialógicas que organizam, constituem e marcam os contextos extraverbais, determinantes para a formação dos sentidos do enunciado.

2.5 As relações dialógicas: os fios do tecido do sentido

A concepção de linguagem na perspectiva bakhtiniana fundamenta-se no princípio dialógico e na existência de diferentes relações que rompem as fronteiras da representação linguística e se configuram pelos diálogos materializados nas vozes sociais e contextos extraverbais. De acordo com Bakhtin (2015b):

A orientação dialógica do discurso é, evidentemente, um fenômeno próprio de qualquer discurso. É a diretriz natural de qualquer discurso vivo. Em todas as suas vias no sentido do objeto, em todas as orientações, o discurso depara com a palavra do outro e não pode deixar de entrar numa interação viva e tensa com ele. (BAKHTIN, 2015b, p. 88)

Tal orientação é considerada condição de existência da diversidade de sentidos que tecem a linguagem e das práticas discursivas que orientam e fundamentam a disciplina metalinguística pensada por Bakhtin. A concepção das relações dialógicas, elaborada por Bakhtin, se deu em consonância com a proposta de criação da Metalinguística e, também, tem como marco de surgimento a obra *Problemas da Obra de Dostoiévski* (1929) e foi, posteriormente, publicada em *Problemas da Poética de Dostóiévski* (1963).

Ao tratar da polifonia, da arquitetônica e de outras noções basilares para realização do seu projeto enunciativo, Bakhtin traça um percurso que compreende elementos das mais diversas esferas de realização da linguagem, desde os discursos cotidianos e literários aos do mundo da cultura, refletindo sobre o que defendiam as correntes linguístico-filosóficas, que não observavam a interação, o diálogo e o enunciado como realidades da língua.

Volóchinov (2018), também inserido no viés do pensamento bakhtiniano, compreende que a interação é um dos fundamentos da linguagem que, ao lado do diálogo, se insere como elemento maior de realização enunciativa, a partir de uma ligação com a situação social que revelará o contexto através das escolhas, dos posicionamentos e das entonações.

A realidade efetiva da linguagem não é o sistema abstrato de formas linguísticas nem o enunciado monológico isolado, tampouco o ato psicofisiológico de sua realização, mas o acontecimento social da interação discursiva que ocorre por meio de um ou de vários enunciados. Desse modo, interação discursiva é a realidade fundamental da língua. (VOLÓCHINOV, 2018, p. 218-219, grifos do autor)

A interação discursiva é uma realidade de acontecimento do princípio dialógico que, em um elo de espaços e temporalidades, retoma o fio contínuo dos sentidos produzidos entre enunciados que se relacionam dialogicamente, de modo que configuram respostas a enunciados anteriores e valoram e enunciados posteriores, em uma marcha discursiva ininterrupta.

[...] Um uma interação constante e contínua com os enunciados individuais dos outros. Em certo sentido, essa experiência pode ser caracterizada como processo de *assimilação* – mais ou menos criador – das palavras *do outro* (e não das palavras da língua). Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas), é pleno de palavras dos outros, de um grau vário de alteridade ou de assimilabilidade, de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos (BAKHTIN, 2016a, p. 54).

No contexto da interação discursiva e, mais precisamente, da percepção do real da língua, através da relação alteritária ininterrupta entre sujeitos, apreendem-se três manifestações dialógicas. A primeira delas está relacionada à interação constante entre enunciados, implica e retoma a ideia de elo na cadeia de comunicação, uma vez que os enunciados mantêm certa dependência de sentidos uns dos outros. A segunda refere-se à plenitude das palavras dos outros e a capacidade enunciativa de inserção das vozes dos outros em nossos discursos. Por último, a terceira manifestação está representada na reacentuação e na subjetividade e na possibilidade de recriação e projeção de sentidos. Ao final, o discurso (enunciado) não pertence ao sujeito em sua plenitude, ele o organiza e o recupera, reacentuando e projetando novos sentidos, caracterizando a natureza dialógica da linguagem, a partir de um diálogo que não tem fim.

Bakhtin (2015a, p. 209), assegurando que “a linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam”, compreende que a comunicação dialógica constitui o campo da linguagem, que está totalmente impregnado de relações dialógicas. Tais relações, ainda conforme Bakhtin (2015a) são extralinguísticas, daí então a distância marcante entre a Linguística e a Metalinguística: enquanto a primeira estuda a linguagem em sua realização lógica, a segunda está dedicada ao estudo das relações dialógicas da linguagem que ultrapassem os limites da Linguística.

As relações entre enunciados lógicos, que em nada apresentem tons de dialogicidade, podem se tornar dialógicas ao “se materializar-se, ou seja, devem passar a outro campo da existência, devem tornar-se discurso, ou seja, enunciado, e ganhar *autor*, criador de dado enunciado cuja posição expressa” (BAKHTIN, 2015a, p. 210). Há ainda a possibilidade de as

relações dialógicas acontecerem entre qualquer parte do enunciado, inclusive entre uma única palavra, desde que seja observada a dialogicidade de vozes.

As relações dialógicas são possíveis não apenas entre enunciações integrais (relativamente), mas o enfoque dialógico é possível a qualquer parte significativa do enunciado, [...] se ouvimos nela a voz do outro. Por isso, as relações dialógicas podem penetrar no âmago do enunciado. [...] por outro lado, as relações dialógicas são possíveis também entre estilos de linguagem, os dialetos sociais, etc. [...] Por último, as relações dialógicas são possíveis também com a sua própria enunciação como um todo, como partes isoladas desse todo e com uma palavra isolada nele. [...] (BAKHTIN, 2015a, p. 210-211).

Até o mais monológico enunciado apresenta, em certa medida, nuances de resposta ao que já foi dito ou lança responsividade a partir da sua disposição. As “*tonalidades dialógicas*” (BAKHTIN, 2016a, p. 59, grifos do autor) constituem a essência dos enunciados e sem elas é impossível compreendê-los em sua plenitude e, principalmente, as questões em relação ao estilo.

Importante ressaltar, ainda, consoante Bakhtin (2016a), que as relações de sentido dentro dos enunciados (internas) são de natureza objetiva, já as relações entre enunciados (externas) são de natureza dialógica. Por conseguinte, a partir das relações dialógicas, Bakhtin (2016a) traz uma importante relação de constituição do enunciado, a relação entre o dado e o criado. “Alguma coisa criada é sempre criada a partir de algo dado [...] O dado inteiro se transforma em criado” (BAKHTIN, 2016a, p. 95). É nessa inter-relação que se compreende a dinamicidade e complexidade do enunciado, através de sua capacidade de retomar um acontecimento reacentuado de forma nova, singular e única, embora a materialidade possa parecer a mesma.

Relações dialógicas. Essas relações são profundamente originais e não podem se reduzir a relações lógicas, ou linguísticas, ou psicológicas, ou mecânicas ou a quaisquer outras relações naturais. É o novo tipo de relações *semânticas*, cujos membros só podem ser *enunciados integrais* (ou vistos como integrais ou potencialmente integrais), atrás dos quais estão (e nos quais *exprimem* a si mesmos) sujeitos do discurso reais ou potenciais, autores de tais enunciados. [...] Contudo, as relações dialógicas não coincidem, de maneira nenhuma, com as relações entre as réplicas do diálogo real; são bem mais amplas, diversificadas e complexas. (BAKHTIN, 2015, p. 101-102)

Assim sendo, as relações dialógicas detêm certo tom de complexidade, ao passo que se referem aos enunciados dialógicos que se inserem no curso da vida. Não se reduzem a réplicas e a relações lógicas coincidentes, sendo irrepetíveis e tão singulares quanto o enunciado. “Dois enunciados distantes um do outro, tanto no tempo quanto no espaço, que nada sabem um sobre o outro, no confronto dos sentidos revelam relações dialógicas se entre eles há ao menos alguma convergência de sentidos” (BAKHTIN, 2016a, p. 102).

As relações dialógicas são determinadas pela alternância, escolha, compreensão, contexto e horizontes das enunciações. Instituem possibilidades reais de comunicação e diálogos múltiplos entre materialidades e vozes que povoam o tecido discursivo da linguagem. Assim como o contexto social e os aspectos linguísticos, elas não podem se dissociar do enunciado, uma vez que conduzem à ligação entre sentidos, inseridos no “grande tempo” (BAKHTIN, 2017, p. 79).

No próximo capítulo, apresentaremos uma reflexão sobre o gênero poesia na perspectiva bakhtiniana e literária, dialogando com Bakhtin (2015b, 2016ab), Volóchinov (2019) e Tezza (2003).

3 A TRANSFORMAÇÃO NA ORDEM TEMÁTICA DA ABORDAGEM POÉTICA: A POESIA ENTRE TENSÕES E APROXIMAÇÕES

Um contexto de efervescências políticas, históricas e ideológicas, entre os anos 1910 e 1920, terreno fértil para Bakhtin e seus amigos desenvolverem, a partir de posicionamentos polemizados e decisivos, importantes apontamentos que iam de encontro às conjunturas sociais vigentes, às principais teorias da Linguagem e da Literatura existentes, bem como da Estilística tradicional. Esse era o panorama dos cenários que orientaram a criação do pensamento bakhtiniano e encorajaram a concretização de novos olhares sobre a Linguagem e sobre a Literatura, uma vez que Bakhtin firma-se nos textos literários para traçar seus diálogos.

Este capítulo apresenta os principais posicionamentos de Bakhtin e do Círculo a respeito da poesia, a partir da crítica bakhtiniana à estilística tradicional, da defesa do romance como gênero majoritariamente difundido⁹ e, posteriormente, uma renovação de Bakhtin ao olhar a poesia fora de um contexto de tensões e enfretamento. Apresentaremos, também, um breve percurso de constituição da poesia, abordando as principais concepções e princípios que fazem dela um gênero que se instaura na vida e transcende, também, à linguagem.

3.1 A gênese poética: breve trajetória da poesia

Observar o percurso de definição e formação da poesia, em virtude dos diferentes contextos que motivaram a sua criação, demanda a observação de algumas questões que envolvem perspectivas, teorias e períodos históricos. Retomando os apontamentos de Tezza (2003), compreende-se que, nesse primeiro momento, é preciso entender essa trajetória poética não pelo viés bakhtiniano, tendo em vista a não coincidência temporal da gênese poética e o nível de contribuição do pensamento para a teoria literária.

Afirma, ainda, Tezza (2003, p. 36) que “a própria ideia de que poesia possa ser definida [...] já implica, é claro, uma moldura teórica, uma concepção de linguagem, uma visão histórica, um pressuposto estético e daí por diante”. Essas áreas temáticas singularizam vertentes e, ao seu modo, narram a linha de formação desse gênero que já se transformou em

⁹ Romance como “gênero-mestre da nova literatura” (BAKHTIN, 2014, p. 403).

instrumento de partilha, de comunicação, de entretenimento e, sobretudo, de realização da língua.

Afirma Moisés (1982, p. 269) que “a poesia é a expressão do Homem”, de modo que ela se transforma e evolui junto a ele. Extrapolando definições estagnadas e sua materialização sonora, estrutural e temática, a poesia se configura como manifestação artística intrinsecamente ligada à linguagem, considerando a memorização, a oralidade e a transmissão popular como algumas de suas características iniciais.

A acepção etimológica da palavra poesia deriva do grego *póiesis* e significa “a arte de escrever em verso aquilo que desperta o sentimento do belo” (CUNHA, 1982, p. 617). Moisés (1982) observa que os latinos consideravam a poesia como a linguagem regida por regras de versificação, em oposição à prosa.

É nesse último aspecto que subsistem as discussões que perpassam diferentes perspectivas teóricas, desde a Antiguidade e, de acordo com Moisés (1928, p. 81) estão “associadas à especulação filosófica, à Oratória e à Geografia com Platão, Isócrates, Aristóteles, Cícero, Estrabão, Dionísio de Halicarnasso, Demétrio, Quintiliano, Petrônio, Luciano, Lucano”.

A etimologia da palavra poesia, do grego *póiesis*, remota aos poemas antigos *Ilíada* (VIII, a.C) e *Odisseia* (800-675 a.C), atribuídos a Homero (750 a.C). No entanto, Ferreira (2011) afirma ser a Epopeia de Gilgamesh (2000 a.C), escrita pelos Sumérios, o poema mais antigo, ao lado de outros registros anteriores a Homero, como o poema de Virgílio (70 a.C-19 a.C), os poemas indianos e outros perdidos no decurso do tempo.

Ainda que se considere a existência desses poetas antigos, Aristóteles (2000) afirma que a história da poesia se inicia concretamente a partir de Homero. Para Aristóteles (2000) a poesia é mais filosófica, tendo em vista a sua possibilidade de representação e sua universalidade.

As questões referentes aos gêneros literários originam-se em Aristóteles (384 a.C.-322 a.C), na sua *Poética* (2000 [335 a.C]), através das seis artes poéticas por ele propostas: 1) a epopeia – recorre ao verbo metrificado ou não e diversificado em métrica; 2) a tragédia – suscita a purificação de emoções, terror, piedade, por meio da representação; 3) a comédia – imitação dos homens considerados “inferiores” no que tange ao aspecto cômico, ridículo; 4) poesia ditirâmbica – um misto de coro e danças em engrandecimento a um deus, e 5) flauta e a 6) cítara que se constituem como exercícios de arte em música pelos instrumentos (ARISTÓTELES, 2000)

Oliveira (2000) salienta que Horácio (65 a.C-8 a.C) foi outro grande nome que se evidenciou na poesia, com a obra *Arte poética*, aconselhando os que desejavam se tornar novos poetas, voltando sua visão para o poeta como elemento central da criação. Dionísio Longino (213 d.C-273 d.C) é outro nome que se destaca no percurso de formação histórica da poesia com a obra *Do sublime*, cuja autoria lhe é atribuída. Longino concebe a poesia como um arrebatamento pela composição, talentos do poeta e expressões e seria possível chegar ao êxtase pelas mãos do poeta. Esses poetas são popularmente referenciados no que tange à origem da poesia.

Paz (1966) faz um percurso entre os nomes mais relevantes da história da poesia. Os poetas ingleses Milton (1608-1674), Dryden (1631-1700) e Pope (1688-1744) e suas relevantes contribuições, também, para a tradição latina, em relação ao verso, ritmo, e rimas e os nomes da renovação da poesia inglesa que “reconquistam a herança europeia” (PAZ, 1966, p. 18), Ezra Pound (1885-1972), T. S. Eliot (1888-1965) e Joyce (1882-1941). Com a linguagem das ruas, Jiménez (1881-1958), Machado (1875-1939), Garcia Lorca (1898-1936), Alberti (1902-1999), Mallarmé (1842-1898) e Goethe (1749-1832); com os prosaísmos em verso inaugurados por Victor Hugo (1802-1885) e Baudelaire (1821-1867); com os temas da salvação dos elementos cósmicos destacam-se Dante (-1321), Santo Agostinho (354 d.C-430 d.C); com o nascimento do mundo moderno Shakespeare (1564-1616), Spencer (1552-1599) e Marvell (1621-1678) e na reforma poética Stevens (1879-1955), Cummings (1894-1962) e Moore (1887-1972).

Seguindo a linha de acepções a respeito das concepções poéticas, destacam-se outros pesquisadores e outras visões que partem da compreensão da forma poética pelo viés da subjetividade e do social. Assim, evidenciamos algumas proposições.

Paul Valéry define a poesia a partir da visão de um pensamento racional e medido, assim, compreende que a “poesia é a tentativa de representar ou de restituir por meio da linguagem articulada aquelas coisas ou aquela coisa que os gostos, as lágrimas, as carícias, os beijos, os suspiros procuram obscuramente exprimir”. (VALÉRY, 1999, p. 204). Em aproximação, Moisés (1984, p. 84) concebe poesia como representação da estreita relação subjetivo-objetiva do reino infinito do homem, com predominância da subjetividade, se configuração “como comunicação, a expressão do eu”.

Já Paz (1982, 15-16) compreende a poesia como desenvolvimento do conhecimento, da salvação, do poder e, ao mesmo tempo, do abandono. “A poesia revela este mundo; cria outro. Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, [...]: o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana!”.

Também Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade nos deixaram suas reflexões a respeito da constituição poética. Bandeira em 1954 lançou a obra *De poetas e de poesias* trazendo os principais pontos de sua poética e as reflexões de outros poetas contemporâneos. Ao partir do entendimento de que tudo pode subsidiar a expressão poética, já revelando os traços do fazer poético modernista, afirma Bandeira (1954) que a poesia está em tudo, dos amores aos chinelos, da lógica ao disparate. Tudo é passível de poetização. Já Andrade (1973), compreende a poesia mediante o primado da linguagem: “*Não faça versos sobre acontecimentos. Não há criação nem morte perante a poesia. Diante dela, a vida é um sol estático, não aquece nem ilumina*” (ANDRADRE, 2012, p. 10).

Bosi (2003) relaciona a poesia à expressividade da intimidade e da radicalidade, cuja tendência estaria direcionada à “vertente da expressão (o caráter expressivo, existencial da linguagem) e a vertente dialética, que procura mostrar como a poesia traz uma voz original, muitas vezes estranha, mas de todo modo resistente à ideologia dominante”. (BOSI, 2003, s/p.)

Huizinga (2000, p. 90) ressalta que a poesia, em sua função originalmente primitiva, “nasceu durante o jogo e enquanto jogo” apresentado, multidisciplinarmente, às temáticas do sagrado, da alegria e do divertimento, mas que inseparavelmente está ligada à música e à dança. O autor defende que a linguagem poética joga com as palavras, cria enigmas de mistérios e imaginação a serem quebrados, o que possibilita o exercício da ludicidade, dos elementos sonoros, imagéticos e metafóricos.

Na visão de Lima (1996), é determinante conhecer as ressonâncias históricas da poesia, dado que ela se constitui pela pluralidade de espaços, tempos e, sobretudo, de linguagens. Como concebe Paz (1966, p. 48), “o poema transcende a linguagem. [...] O dizer poético diz o indizível”, assim, a ancestralidade poética reside na representação da vida, e o arcabouço metafórico, histórico, filosófico e linguístico contribui e influencia a poesia e os seus valores no mundo contemporâneo.

Tais visões revelam a formação de uma concepção poética que sempre está relacionada à subjetividade. A poesia precisa ser concebida como gênero de abertura de vozes, isso porque age como mecanismo de representação das ideais mais individuais e coletivas dos indivíduos. A arte da palavra possibilita a representação da condição humana mais profunda, refletida socialmente pelo movimento de encontro de forças centrípetas e centrífugas. Assim, a poesia deve se configurar como objeto-encontro de ideias, voltada às vozes e aos contextos sociais, arcabouço de conflitos e contradições, disponíveis à compreensão leitora.

3.2 O estatuto da poesia no pensamento bakhtiniano

No âmbito das críticas de Bakhtin e o Círculo aos Formalistas Russos¹⁰, sobressaem os entendimentos que tomam por base a realidade enunciativa da língua, as relações dialógicas, a importância do contexto (cotidiano), a responsividade, a entonação, dentre tantas outras concepções e princípios que impulsionaram as ideias de Bakhtin para o mundo. A partir de *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1963), Bakhtin institui a sua Metalinguística, extrapolando a visão estruturalista da linguagem, propondo o diálogo e a polifonia como princípios fundamentais da realidade enunciativa da língua. Nesse sentido, as obras que integram o Círculo de estudos bakhtinianos dão continuidade às tensões e contraposições iniciadas por Bakhtin, quando da propositura da disciplina Metalinguística.

A obra *Questões de Literatura e Estética* (2014) apresenta as concepções de plurilinguismo¹¹ com destaques para o gênero romance, objeto de estudo maior do filósofo russo da linguagem. Por conseguinte, tal obra evidencia, também, reflexões a respeito de outros gêneros e princípios desenvolvidos ou retomados pelo autor, já apresentando os apontamentos que configuram uma contraposição à estilística tradicional. Afirma Bakhtin (2015, p. 90) que “é justamente a natureza heterodiscursiva da língua, e não a sua unidade normativa comum, que constitui o fundamento do estilo”, de maneira que já é possível observarmos traços de uma estilística metalinguística, que parte da pluralidade de estilos e vozes, até então não observadas pela estilística tradicional.

A noção de estilística, que é amplamente criticada por Bakhtin, fundamenta-se em um entendimento de estilo “concebido como *individualização da língua geral*” (BAKHTIN, 2015b, p. 31, grifos do autor), uma vez que se preocupa com o caráter composicional da obra e, ao lado dos formalismos – objetivismo abstrato e subjetivismo idealista – ignora uma estilística social, que parte da vida, e assume uma palavra abstrata regida pela maestria do autor.

No mesmo sentido, Valentin Volóchinov, na coletânea *A palavra na vida e a palavra na poesia* (1919), afirma que “se não compreendermos a essência da língua e da linguagem, se não compreendermos seu lugar e seu papel na vida social, jamais saberemos abordar corretamente aquilo que chamamos de *estilística do discurso literário*” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 238, grifos do autor). O social é essencial para realização dialógica da língua e,

¹⁰ Um dos principais representantes dos Formalistas Russos foi Roman Jakobson (1986-1982).

¹¹ Uma das traduções atualizada diretamente do russo foi publicada em 2015, pela Editora 34, sob o título Teoria do romance I – A estilística. Nela, o termo plurilinguismo é atualizado em tradução para heterodiscurso.

portanto, para o direcionamento ao outro, o que evidencia as relações indissolúveis entre língua-linguagem, Literatura-Linguística, forma-contexto. É a orientação social da linguagem, apresentada e discutida por Volóchinov (2019) e difundida por Bakhtin e o Círculo, que conduz à estilística metalinguística, amparada nas relações dialógicas, no heterodiscurso, no tom e na expressividade, no contexto e nos elementos do gênero.

Além das obras já mencionadas, a coletânea *Estética da criação Verbal*, que reúne textos de Bakhtin que não seguem uma linha cronológica pré-determinada, e a obra *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1965), integram o arcabouço das obras e contribuições do Círculo que visam ressaltar o lugar/papel do outro na linguagem, transformando a relação de alternância e alteridade entre os indivíduos sociais.

A partir da realização enunciativa da linguagem e retomando a noção de “grande tempo” (BAKHTIN, 2017, p. 79) para expressar o curso determinante dos apontamentos até então elaborados, a Literatura, intrinsecamente ligada ao campo da Cultura, foi eleita pelo pensamento bakhtiniano como terreno fecundo para lançar as sementes de suas ideias e observações. Assim, Bakhtin logo se tornou conhecido pelas suas formulações sobre o dialogismo, a polifonia, a carnavalização e, comumente, pelas críticas e considerações a respeito das teorias vigentes.

Nesse ínterim, Bakhtin (2014, p. 403), ao considerar o romance como “gênero-mestre da nova literatura”, o elege como objeto de estudo e campo de observação da sua teoria, de modo que considera esse gênero inacabado, não engendrado e exemplo dinâmico da evolução e atualidade e, dessa forma, um objeto da representação literária oportuno para concretização de seu pensamento.

Ao se contrapor à hegemonia dos formalistas russos, cujo enfoque sobre o texto literário residia na análise dos conteúdos e formas e, ainda, para justificar traços do autor, Bakhtin (2016a) recupera a natureza dialógica dos enunciados e sublinha a dupla constituição do enunciado, que “tem autor e [...] destinatário. Esse destinatário pode ser um participante interlocutor direto do diálogo cotidiano, pode ser uma coletividade diferenciada de especialistas de algum campo especial da comunicação cultural” (BAKHTIN, 2016a, p. 62). Desse modo, o autor e seu outro representam na obra realidades linguísticas, ideológicas, históricas e sociais e não podem reduzir-se a uma visão monologizante, que considere, apenas, os aspectos composicionais para compreensão da obra.

O tom de oposição à abordagem formalista, que predomina nas reflexões de Bakhtin a respeito, principalmente, no que se refere à linguagem poética, à análise/leitura da prosa e, conseqüentemente, à linguagem cotidiana, está demarcado em suas principais obras e reside

na dualidade ou diferenciação mais recorrente entre a prosa e poesia e suas respectivas características.

Bakhtin (2015b) critica a forma como a estilística analisa os gêneros, especificamente, o romance, cujos sentidos se renovam pelas linguagens e, que contextualmente, estão longe de serem consolidados, afirmando que “a estilística tradicional desconhece esse tipo de combinação de linguagens e de estilos em uma unidade superior e carece de um enfoque do peculiar *diálogo social das linguagens* no romance” (BAKHTIN, 2015b, p. 30). Assim, critica, especialmente, a maneira, fragmentada da análise estilística a partir da descrição de linguagens e análise de estilo.

Esse tipo de análise, que considera “a linguagem poética”, a “individualidade linguística”, a “imagem”, o “símbolo”, o “estilo épico” (BAKHTIN, 2015b, p. 35) e demais categorias, Bakhtin (2015b) relega aos gêneros de linguagem única ou monológicos. Outrossim, o filósofo russo observa que a Estilística, a Linguística e a Filosofia da Linguagem nasceram em meio às tendências centralizantes na esfera da linguagem, e deixavam de lado o universo heterodiscursivo da língua, compreendendo a obra literária sob uma perspectiva fechada, estrutural e buscavam, nas palavras de Bakhtin (2015b), a unidade.

Em *O discurso no romance I*, a partir da observação de que, no contexto literário, os gêneros em prosa, notadamente o romance, apresentam um tom estilístico dialogizado, uma “variedade heterodiscursiva social de nomes, definições, avaliações” (BAKHTIN, 2015b, p. 51), uma orquestração de temas e, enfim, uma estratificação social, Bakhtin tece críticas contundentes à poesia reforçando, também, a crítica ao pensamento estilístico tradicional.

Nos gêneros poéticos em sentido restrito, a dialogicidade natural do discurso não é artisticamente empregada, a palavra se basta a si mesma e fora de seu âmbito não pressupõe os enunciados do outro. O estilo poético está convencionalmente desligado de qualquer interação com o discurso do outro (BAKHTIN, 2015b, p. 59).

A heterodiscursividade do romance não harmoniza com a ideia de uma poesia que apresenta uma espécie de enunciação direta, uma vez que “o poeta é definido pela ideia de uma língua única e singular e de um enunciado monológico, único e fechado. [...] deve entrar no pleno domínio unipessoal de sua linguagem” (BAKHTIN, 2015b, p. 73). Categórico, Bakhtin ainda segue tecendo um leque de reflexões sobre o poeta, a poesia e natureza poética. Ele compreende que o poeta extingue as intenções alheias, subjuga-as, individualiza, limita contextos, fecha a obra em ritmo e superfície, cria o que Bakhtin (2015b) nomeia de poesia tensa da linguagem.

Consolida-se, então, um debate em detrimento de uma dualidade que elege o romance como gênero maior e a poesia passa a ser compreendida como sua realização oposta, que existe e acontece a partir de uma tendência monologizante do autor, de um acabamento que transformaria a dialogicidade, através de sua natureza estética, em estática e individual.

Ao longo da obra *Questões de Literatura e Estética* (2014), Bakhtin quando se refere diretamente à poesia, utiliza o termo “em sentido estrito ou restrito”¹².

- 1) [...] privado de uma elaboração estilística particular e original. Não encontrando neste discurso aquela forma esperada puramente poética (em sentido restrito) (p. 73)
- 2) [...] orientados para os gêneros unilíngues e monoestilísticos, gêneros poéticos no sentido restrito (p. 78)
- 3) como o jogo de imagem tropo do discurso poético no sentido restrito, na "palavra isolada" (p. 87)
- 4) Na imagem poética, em sentido restrito (na imagem-tropo) toda a ação, a dinâmica da imagem-palavra desencadeia-se entre o discurso e o objeto. (p. 87)
- 5) Na maioria dos gêneros poéticos (no sentido restrito do termo) [...]. (p. 92)
- 6) Nos gêneros poéticos (em sentido restrito) a dialogização natural do discurso não é utilizada literariamente (p. 93)
- 7) [...] “linguagens” que entram em contato e que se reconhecem umas às outras (uma delas sendo a linguagem poética, em sentido restrito) (p. 101)
- 8) Mas o discurso poético em sentido estrito é igualmente ambíguo e polissêmico (p. 130)
- 9) O discurso poético, em sentido estrito, também deve penetrar no seu objeto através do discurso alheio que o incomoda (p. 133)
- 10) para o discurso poético em sentido estrito tal relação com o plurilinguismo extraliterário é absolutamente excluída (p. 179)

A utilização desses termos, em razão da caracterização da poesia/poética, possibilita a observação de algumas conjecturas que partem das referências que o próprio Bakhtin deixou em seus escritos. Ele poderia estar se referindo à poesia circunscrita naquelas condições de produção encontradas à época, dotada de tendências centralizadoras desde o seu contexto de produção e recepção até as análises, ou ainda, a poesia não seria por ele considerada um gênero que representaria a vida social do discurso.

Decerto, são os símbolos poéticos ao lado da abordagem estilística tradicional, orientada pela Linguística, que caracterizam a poesia pela aparente uniformidade que destaca Bakhtin (2015) e que podem levar o leitor a perceber apenas uma única voz, centralizada, isolada e autoritária. O que não aconteceria no romance, visto que para Bakhtin (2015b) é um gênero orientado à resposta e apresenta uma dialogicidade interna ao se orientar ao já dito e produzir um enunciado-resposta e, em outras palavras, o discurso alheio não estaria relacionado apenas ao objeto.

¹² Optamos por mapear a busca pelas expressões/termos na obra *Questões de Literatura e Estética* (2014) e não nas traduções atualizadas, tendo em vista a unidade da obra permitir a ligação dos fragmentos de citação.

O contraste entre prosa e poesia se materializa nos apontamentos de Bakhtin sobre os escritores que estariam, em um primeiro momento, tomando a obra para si, monologizando-a e se apropriando da linguagem, e sobre os que fazem uso produtivo das vozes outras, das linguagens sociais, dialogizando as obras. Os símbolos poéticos os quais Bakhtin (2015b) se refere são elementos que caracterizam a linguagem dos gêneros poéticos como figurada, passando a apresentar uma relação de afastamento com o meio em que estão inseridas e uma aproximação maior com os seus autores.

Se imaginarmos a intenção, isto é, a orientação de uma palavra em forma de raio voltada para o objeto, então o jogo vivo e singular de cores e luz que tal palavra constrói nas facetas da imagem deve-se à refração raio-palavra não no objeto (como o jogo de imagem-tropo no discurso poético em sentido restrito, na "palavra isolada"), mas à sua refração no ambiente de palavras, avaliações e acentos alheios pelo qual passa o raio em direção ao objeto: o clima social da a palavra que cerca o objeto obriga as facetas de sua imagem a entrarem no jogo. (BAKHTIN, 2015b, p. 49-50)

O objeto do discurso, tema poético, já suscitaria, conforme Bakhtin (2015b), um caráter dialético, contudo não entrelaçado ao diálogo social circunstante. A analogia do raio aponta para a projeção dos temas na prosa dos romances, que penetram e entrecruzam os discursos sociais de acordo com os objetos que elegem.

Na imagem poética em sentido restrito (na imagem-tropo) toda ação e a dinâmica da imagem-palavra desencadeiam-se entre o discurso (com todos os seus elementos) e o objeto (em todos os seus elementos). O discurso mergulha na riqueza inesgotável e na diversidade contraditória do próximo objeto, em sua natureza "virgem" e ainda não exprimida; por isso não pressupõe nada além do limite do seu contexto (exceto, é claro, os tesouros da própria língua) (BAKHTIN, 2015b, p. 50).

Tropo, de acordo com Cunha (1982, p. 794), do grego *trópos*, significa volta, giro e, no sentido linguístico-gramatical expressa emprego da palavra ou expressão no sentido figurado. Compreendemos que, ao utilizar o termo tropo, Bakhtin (2015) apresenta a ideia de uma linguagem que se adequa ao projeto discursivo do autor, cada vez mais metafórica, girando em torno de ambiguidades e, como bem ele apresenta em toda sua defesa do romance em detrimento da poesia, o autor se apropria das palavras e flutua apenas entre o objeto e o discurso, não extrapolando para superfície, com elementos do social para revelar as vozes e pluralizar o seu discurso, mas buscando foco para mensagem, para a palavra e não para os seus sentidos, conteúdos.

Para Bakhtin (2015b), em linhas gerais, a partir da observação da forma lírica, é possível compreender a posição axiológica do autor que se reveste de autoridade poética, em que esta se fundamenta na exclusão da expressividade e do esgotamento espacial do homem e

na autoridade do autor, que representa a autoridade de coro, uma vez que sua posse se estende às possíveis vozes que podem ser ouvidas e trazidas ao poema, já que ele é considerado o portador da unidade de acabamento formal.

Partindo dessa relação de subjetividades, acabamentos e constituição, Tezza (2003) afirma que Bakhtin, ao se consagrar como teórico do romance acaba por, também, teorizar sobre a poesia de forma intensa, ainda que não extensiva. A diferença marcante entre a prosa e poesia se observa no

[...] *modo específico de apropriação da linguagem e o espaço que o dialogismo ocupa nele*. Em suas palavras, “o prosador não purifica seus discursos das intenções e tons de outrem” e, deste modo, ele “pode se destacar da linguagem da sua obra, e o faz em diversos graus de algumas de suas camadas e elementos”. E a poesia? O poeta, na sua relação com as linguagens alheias, vai em sentido absolutamente contrário: “A exigência fundamental do estilo poético é a responsabilidade constante e direta do poeta pela linguagem de toda a obra como *sua própria linguagem*, a completa solidariedade com cada elemento, tom e nuance. Ele satisfaz a uma única linguagem e a uma única consciência linguística (TEZZA, 2006, p. 203, grifos do autor).

É partir da observação desses aspectos de diferenciação prosa-poesia que, conforme Tezza (2003), quando Bakhtin se referiu à poesia em sentido estrito/restrito acaba por apontar, ao mesmo tempo, para as noções de centralização e descentralização. Em relação à centralização, é necessária a ressalva de que esse aspecto não pode ser visto, apenas, pelo caráter autoritário tomado por uma onda de entonação.

A ideia de centralização da linguagem é um conceito complexo, e seria pueril tomá-lo apenas no sentido “autoritário” que o termo implica, dando a essa *entonação*, digamos assim, como diriam Bakhtin e Voloshinov, uma marca temática ou ideológica necessariamente excludente. Há muitos planos a considerar no aspecto *centralizador* do estilo poético, e o primeiro deles é também estritamente formal, como queriam os formalistas (e paravam aí). Do ponto de vista da linguagem, a centralização não é primordialmente um fenômeno *temático* (manifestação de uma opinião “autoritária”, por exemplo, que exigiria a análise conteudística do momento verbal, o seu “tema”, para decidir o grau de “autoridade”), mas *dialogico*; *na sempre dupla orientação da palavra, é preciso avaliar que espaço o meu centro de valor dá ao centro de valor alheio e a todos os centros de valores que pulsam no objeto quando a ele me refiro* (TEZZA, 2003, p. 168, grifos do autor).

Na esfera social, cultural, religiosa, histórica, a realização da linguagem compreende, necessariamente, o diálogo entre todas as dimensões, envolvendo questões relacionadas ao tom, aos aspectos semânticos, lexicais, históricos e ideológicos. Assim, não cabe, no pensamento bakhtiniano, uma espécie de esquema mecânico e estrutural para considerar a diferença entre gêneros, uma vez que de acordo com Tezza (2006, p. 203) os eixos prosa-poesia não podem se esquematizar “mecanicamente”, mas devem integrar, desse modo, uma

espécie de *continuum* formado a partir das “pistas” que o próprio Bakhtin expressa, com base na realização estilística, ao longo de suas observações, abrangendo da prosa à poesia, em posições extremas.

A estilística fecha cada fenômeno estilístico no contexto monológico de um dado enunciado autossuficiente e fechado, como se o encerrasse na prisão de um contexto; tal enunciado não pode responder a outros enunciados, não pode realizar seu sentido estilístico em interação com eles, deve esgotar-se apenas no seu contexto fechado (BAKHTIN, 2015b, p. 44).

Os extremos desse *continuum*, prosa e poesia absolutas, quando percebidos pela ótica da delimitação, não existiriam em totalidade, já que, puros, são como abstrações. Na poesia, a soberania, a autoridade e a centralização do poeta, na prosa a total dialogicidade e a interação entre vozes que o prosador orchestra, encerram-se, ambos, na não realização absoluta, uma vez que o acabamento, o engessamento e a autossuficiência das obras não caberiam em Bakhtin. Os objetos estéticos literários, prosaicos ou poéticos, estariam entre os pontos abstratos-extremos do *continuum* que, para Tezza (2006), se definiria pela quantidade, uma vez que quanto mais dialógicos forem internamente os gêneros mais flutuantes entre as extremidades serão.

A crítica bakhtiniana sobre o discurso do pensamento estilístico tradicional, a respeito do texto literário e consequentes repercussões sobre a poesia, parte da determinação de um discurso fechado, de um gênero que se forma pela combinação de palavras sem ressonâncias sociais.

O discurso do pensamento estilístico tradicional só conhece a si mesmo (isto é, o seu contexto), o seu objeto, sua expressão direta e sua língua única e singular. Só conhece outro discurso, situado fora do contexto como discurso neutro da língua, como uma palavra de ninguém, como possibilidade de discurso. [...] só encontra resistência no próprio objeto, [...] mas em seu caminho para o objeto não esbarra em contraposições essenciais e multiformes do *discurso do outro*. Ninguém o atrapalha, ninguém o contesta (BAKHTIN, 2015b, p. 48, grifos do autor).

Na contrapartida da objetividade e, ao mesmo tempo, aleatoriedade, lembrada por Tezza (2003, p. 170) retomando Mallarmée – o poema feito de palavras ao modo dadaísta, “palavras num saco e tirando-as compõe-se o poema”, Bakhtin (2015b) caracteriza a estilística tradicional como insustentável em sua forma de ver e criar a obra e apresenta o caminho ativo, concreto e vivo do enunciado.

Ora, todo discurso concreto (enunciado) encontra o objeto para o qual se volta sempre, por assim dizer, já difamado, contestado, avaliado, envolvido ou por uma fumaça que o obscurece ou, ao contrário, pela luz de discursos alheios já externados a seu respeito. Ele está envolvido e penetrado por opiniões comuns, pontos de vista,

avaliações alheias, acentos. O discurso voltado para o seu objeto entra nesse meio dialogicamente agitado e tenso de discursos, avaliações e acentos alheios, entrelaça-se em suas complexas relações mútuas, funde-se com uns, afasta-se de outros, cruza-se com terceiros; e tudo isso pode formar com fundamento o discurso, ajustar-se em todas as suas camadas semânticas, tornar complexa sua expressão, influenciar toda a sua feição estilística (BAKHTIN, 2015b, p. 48).

Ao passo que expressivas reflexões sobre a poesia são tecidas por Bakhtin (2015b), também são desenvolvidas importantes considerações a respeito da natureza e dos sentidos dos enunciados, cercados de intenções, valorações e escolhas não estanques, divergentes das formalidades estritamente linguísticas e convergentes para a dialogicidade de temas, posicionamentos e respostas representados nas enunciações disseminadas histórica e socialmente.

“A orientação dialógica do discurso é, evidentemente, um fenômeno próprio de qualquer discurso. É a diretriz natural de qualquer discurso vivo” (BAKHTIN, 2015b, p. 51). É a partir da realização enunciativa da língua, do princípio dialógico fundante para a Metalinguística que a dialogicidade interna do discurso, não limitada, se concretiza. Não é no vazio que o discurso-enunciado-obra se constrói, mas nas relações ativas, orientadas à resposta, vigorando em situações ideológicas, sociais e históricas.

A partir da compreensão de Ponzio (2009, p. 267) de que “a unicidade não subsiste fora da relação de alteridade; e é o outro que, na sua absoluta alteridade, chamando o eu a sua responsabilidade sem limites e sem justificativas” o produzindo único, e nesse contexto de proposições sobre o discurso poético e suas especificidades, evidencia-se a ideia de realização enunciativa da linguagem para elucidar que o *outro* passa a ser o centro da enunciação e, portanto, da alteridade.

Em relação à obra literária, o dinamismo e a responsividade evidenciados pelo enunciado recuperam proposições de Bakhtin que subvertem grande parte das contraposições sobre o discurso poético que atravessam os extremos prosa-poesia e denotam igual importância a todo e qualquer discurso socialmente situado.

No prefácio de *Estética da Criação Verbal*, Todorov (2011) aponta que no mundo em vivemos “já não há centro, vivemos na relatividade generalizada” (TODOROV, 2011, p. XXI), retomando o cientificismo, comparando-o à revolução do plano estético que Bakhtin desenvolveu a partir de Dostoiévski, segundo o qual seria impossível assumir, contemporaneamente, uma verdade absoluta, compreendendo, assim, o dialogismo bakhtiniano.

De igual modo, a partir da renúncia do absoluto que, até então era o que regia as visões anteriores, caracterizadas pelo monologismo, a unidade dá lugar à multiplicidade de

vozes, de posicionamentos e de pontos de vista, e personagens e autor passam a coexistir, já que “a arte dialógica tem acesso a um terceiro estado, [...] cada ideia é a ideia de alguém, situa-se em relação a uma voz que a carrega e a um horizonte a que visa” (TODOROV, 2011, XX-XXI).

A predileção de Bakhtin pelo romance em razão da poesia se deu, conforme investigam e afirmam Tezza (2003) e Brait (2006), pela forma com a estilística tradicional abordava o texto literário e as suas ideias de unicidade e centralização. Assim, retomando a formulação de Tezza (2003) de que Bakhtin, ao tratar das especificidades da prosa romanesca, também teorizou sobre a poesia, ao longo de suas obras, recuperam-se conceitos, noções, pensamentos e reflexões que atestam essa observação. Tratando da linguagem sob a perspectiva dialógica e, mais precisamente, em sua realização enunciativa, apresentam-se possibilidades que fazem dos gêneros e de seus respectivos contextos, verdadeiras arenas de criação literária, cuja diversidade de vozes privilegia a expressividade, o diálogo e a orientação para o outro.

Mediante tal contextualização, a observação de Schnaiderman, em entrevista a Souza (2016, p. 225), de que “sempre há um Bakhtin dialogando com outro Bakhtin”, aponta para a necessidade de se conhecerem os diferentes Bakhtins, em todos os novos horizontes de visões lançados por ele em relação à linguagem, à vida e à arte. E esse horizonte se complexifica e se movimenta de tal modo que os pensamentos e proposições que, até então constituíam a sua compreensão sobre a poesia, se renovam e ganham um novo tom nas notas recém-traduzidas por Fátima Bianchi *Sobre Maiakóvski* (2016b).

Com base em um contexto de urgente necessidade das expansões socioculturais em meio à hegemonia formalista e, conforme Brait (1998, p. 169), em um “cenário de caos gerado pela guerra civil”, o entusiasmo revolucionário de um poeta chamava atenção e inspirava os intelectuais e estudiosos da época, em especial, Bakhtin. Vladimir Vladimirovich Maiakóvski (1893-1930) foi um poeta que, avesso ao tradicionalismo, pouco utilizava os tradicionais recursos métricos e se aproximava cada vez mais dos discursos do cotidiano.

Schnaiderman (1984), em *A poética de Maiakóvski*, reúne notas, artigos e traduções a respeito do poeta que revolucionou a visão de Bakhtin sobre a poesia. Romper com o tradicionalismo, e com a “aliança da disposição gráfica e de processos que visam à transmissão oral, torna Maiakóvski um dos precursores de correntes modernas de poesia que incorporam ao texto elementos visuais” (SCHNAIDERMAN, 1984, p.56). Assim como Bakhtin (2015b) criticava a estilística tradicional, a obra de Maiakóvski estava para além das fronteiras da poética vigente e a crítica também lhe era contemporânea.

A noção de que o ofício da poesia exige duro esforço; a repulsa aos tratados usuais de versificação e o desprezo pela contagem de sílabas e pés, pois o meio de aprender a música do verso é ouvi-la; a revolta contra a consagração burocrática de determinadas normas em poesia e nas artes em geral, quando ao artista criador cabe escolher os elementos fixos e os variáveis a utilizar em sua obra; a noção de que não há nada de sagrado na simetria e que, se esta é útil para a obtenção de determinados efeitos, outras vezes tem de ser violada, e ao mesmo tempo a noção de que o verso nunca é "livre", de que deve ser sempre construído; [...]; a afirmação categórica de que o mais errado que pode haver em poesia é escrever à maneira daquilo que se leu ou se ouviu; a argumentação no sentido de que a poesia não pode ser feita sem análise;[...] (SCHNAIDERMAN, 1984, p.44-45).

Esses traços considerados ousados e inovadores, assim como suas considerações sobre o discurso poético, atribuíram à poesia maiakovskiana o título de renovadora da poesia russa, e como afirmam Brait; Bianchi (2016, p. 206), promoveram “a mudança radical no que Bakhtin escrevera até então sobre poesia”. A realização literária de Maiakóvski, singularizada pela representação da vida cotidiana, está contextualizada no movimento futurista russo, e as notas trazidas ao público por Brait e traduzidas por Bianchi na obra *Bakhtin, dialogismo e polifonia* (2016), oportunizam o conhecimento das determinações sobre a poesia, até aqui inusitadas.

Esse é um dos poucos textos de Bakhtin dedicado inteiramente à poesia e a um poeta em particular.[...] o leitor encontrará questões ligadas às especificidades do trabalho de Maiakóvski estudadas com profundidade histórica, estética e estilística, ligadas à poesia em geral e à poesia praticada pelos movimentos artísticos russos vigentes na época. [...] Ao escolher Maiakóvski para apresentar suas posições sobre a poesia, ou seja, um poeta revolucionário no sentido mais amplo do termo, Bakhtin encontra formas muito explícitas de estabelecer fortes relações entre prosa e poesia, linguagem e cultura, riso e seriedade, grotesco e manifestações populares, polifonia e plurilinguismo (BRAIT; BIANCHI, 2016, p. 206).

A poesia de Maiakóvski traça um retrato de sua realidade política, social e, ainda, de suas vivências infladas e da linguagem não convencionalmente polida, inaugurando um novo estilo de escrita. “A organização dos sons da língua, a polifonia do ritmo, a simplificação das construções vocabulares, a precisão da expressividade linguística e a elaboração de novos processos temáticos” (MAIAKÓVSKI, 1984, p. 222) eram alguns dos elementos que compunham o quadro de características das produções futuristas, tudo isso em favor da representação artística da vida, em que ambas, arte e vida, unem-se, fundem-se e ligam-se estreitamente.

Brait e Bianchi (2016) estimam que as notas sobre Maiakóvski foram escritas por Bakhtin no início dos anos 1940, período que coincide com a conclusão de sua tese sobre Rabelais, o que justificaria algumas relações com Maiakóvski presentes ao longo dos seus apontamentos na referida pesquisa. Contudo, só chegou a ser publicado “em 1995, V.V.

Kójinov, na revista *Dialog. Karnaval. Khronotop* (Diálogo Carnaval Cronotopo), com o título “Esboços para um artigo sobre V. V. Maiakóvski” (BRAIT; BIANCHI, 2016, p. 206). Apesar da pequena extensão das notas, a relevância de seu conteúdo evidencia as importantes considerações que descerram o véu que havia sido colocado sobre a poesia, pelo próprio Bakhtin, considerando-a como gênero monoestílico, de linguagem e voz únicas e restritas.

Mikhail Bakhtin sempre demonstrou preferência pelos poetas simbolistas, Viatchesláv Ivanov era um dos seus prediletos. Contudo, tal como foi a proposição da disciplina da Metalinguística, que representava uma espécie de resistência ao regime político, linguístico e estilístico-tradicional de sua época, a contradição residia na escolha de tratar de um poeta futurista, seu contemporâneo e que partilhava de suas mesmas realidades, frente a tudo aquilo que já havia traçado sobre a poesia, até então. Todavia, como observa Schnaiderman, em entrevista a Souza (2016), a contradição constitui Bakhtin e nele mesmo existe e se realizam a polifonia e o dialogismo.

É através dos apontamentos *Sobre Maiakóvski* que Bakhtin (2016b) projeta a correlação entre poesia e prosa, como uma tendência para o futuro. “Uma das mais importantes tarefas históricas de tais épocas é demover o desajuste da prosa e da poesia, destruir a distância extremamente acentuada entre elas (sem anular suas peculiaridades)” (BAKHTIN, 2016b, p. 194). O filósofo russo observa, a partir da poesia de Maiakóvski, o que ele nomeia de nova especificidade do discurso poético.

Bakhtin (2016b) ressalta que o poeta antigo facilmente se separaria de seu objeto e nitidamente isso era observável. Então, a partir de uma analogia com uma locomotiva que ronca, ele exemplifica o grau de reverberação que esse som tem em nós, a fim de fazer compreender a “fronteira entre o homem e objeto” (BAKHTIN, 2016b, p. 201). Sobre a antiga relação autor-objeto, considera que quando ouvimos o ronco de uma locomotiva, podemos ser penetrados por ele, mas não roncaríamos com ele, pois haveria uma fronteira intransponível entre nós. Já sobre uma nova perspectiva de visão entre o autor e seu objeto, no entanto, o que realmente acontece na locomotiva é a coincidência de fronteiras. Se ouvirmos a locomotiva roncar, nós também roncamos com o som e somos atravessados pelas memórias, emoções, lembranças e sentimentos que esse ronco pode ecoar. Em outras palavras, “muda a correlação entre o homem e os objetos” (BAKHTIN, 2016b, p. 202).

As notas que Bakhtin reúne em torno da poesia de Maiakóvski partem de cinco aspectos que fundamentam a compreensão: “1) *o tempo* – importância do tempo na obra do poeta, impressões constantes do tempo e distância temporal; 2) *a linguagem* – escolhas lexicais, rimas; 3) *a escolha do tom e do ritmo* – ambivalência, o grito, o ruído, o tom; 4) o

sentimento do auditório – campo de visão, fronteiras, alternância e 5) *os nossos dias* – realismo, apelidos, sentimentalismo, o riso, o grotesco” (BAKHTIN, 2016b, p. 193, grifos nossos). A compreensão bakhtiniana ressalta o fim da conclusibilidade do objeto, já que antes, isolado, não poderia ser princípio de uma obra, tampouco sua força motriz, sendo necessário ultrapassar o objeto concreto, sair de seus limites.

As obras¹³ de Bakhtin, que tomam como base de estudos o texto literário, partem do princípio da orientação para a resposta para constituição dos enunciados, e é essa determinação que também caracteriza os gêneros literários em sua configuração poética e prosaica. Põe-se em evidência, na perspectiva bakhtiniana, a conclusibilidade relativa do enunciado como um dos elementos que assegura a possibilidade de resposta. Tal critério, de acordo com Bakhtin (2016a), determina que um objeto, ao se tornar tema de um enunciado, adquira um relativo acabamento que expressa as condições, os contextos, as intenções discursivas do autor e refletirá um posicionamento responsivo.

Discutidas e evidenciadas as considerações a respeito do gênero poesia, em continuidade, o próximo capítulo refletirá as características biográficas e autorais de Ariano Suassuna, as ressonâncias do Movimento Armorial e a proposta suassuniana de diálogo entre culturas.

¹³ Há outros ensaios e textos do Círculo em que podemos encontrar a discussão sobre poesia ou que tomam por objeto de reflexão do texto poético. Em *Para uma Filosofia do Ato Responsável* (1920-1924), em meio às reflexões sobre a ética e a estética, Bakhtin (2010) toma o poema Razluka (Separação), de Pushkin (1799-1837), para elucidar a realização arquitetônica dos atos responsivos e responsáveis na vida, no mundo real e concreto. Na leitura dialógica do poema, Bakhtin (2010) considera diferentes experiências constitutivas do centro de valor da arquitetura do mundo concreto. Por sua vez, Valentin Volóchinov discute a relação poesia e vida em *A palavra na vida e a palavra na poesia* (1926), e ganha destaque a constituição social dos enunciados, na realização do papel social da língua. Em *Estilística do discurso literário II e III* (1930) o autor aborda a questão do enunciado e da função social da palavra, a partir da relevância da orientação social do enunciado, que “desempenha papel decisivo na sua estrutura estilística” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 307), uma vez que as condições concretas de acontecimento desse enunciado são essenciais para a construção cotidiana e contextual dos sentidos. Tais condições determinam, junto à realização linguística, o seu lugar e o seu papel na vida.

4 ARIANO SUASSUNA EM CULTURA, ESTILO: O POETA ERUDITO-SERTANEJO

É cada vez mais emergente a necessidade de se refletir sobre a cultura e tal observação ganha materialidade pelo crescente contexto de produções e pesquisas desenvolvidas compreendendo essa temática, em diferentes áreas do conhecimento: Sociologia, História, Artes, Linguística, Filosofia, Literatura e tantas outras que, cotidianamente, dialogam na busca de elementos e saberes que enriqueçam suas buscas.

Assim como são diversas as áreas, diversas também são as abordagens da cultura e as perspectivas de análise, caracterizadas por visões tradicionalistas e modernas, centralizantes e populares, mas que, de certo modo, acompanham a evolução da existência multicultural na sociedade que é, ao mesmo tempo, única pela sua singularidade e elementos únicos de constituição, e plural pelas diversidades que a integram histórica e ideologicamente.

O elemento da cultura une duas figuras importantes na história dos estudos discursivos-culturais-literários, Mikhail Bakhtin e Ariano Suassuna, e apesar da distância que os separa em tempo e espaço, esses dois grandes autores parecem conversar entre si, fato este validado pelo diálogo nascido das suas produções, no que respeita à abordagem da cultura popular.

Este capítulo apresenta Ariano Suassuna em traços biográficos e pela essencialidade de suas obras, bem como reúne as características de sua poética, o Movimento Armorial e sua concepção de defesa da cultura popular nordestina. Também contextualizamos conceito de cultura na perspectiva bakhtiniana, situando teoricamente a constituição dessa noção, de modo que aproximamos dialogicamente os autores quando envolvidos nos contextos culturais, sociais, políticos de suas respectivas épocas, pela capacidade de ambos desafiarem paradigmas, romperem com o oficial e construírem os próprios fios na linha do grande tempo.

4.1 Apontamentos sobre a cultura: o cultivo do social

Uma concepção amplamente teorizada e difundida, a cultura vem sendo reconhecida e circunscrita em um terreno de embates e singularidades, o que possibilita, na busca pelo aprofundamento das diferentes visões, um resgate do percurso evolutivo deste conceito que transita entre grupos sociais e simbolismos, desvanecendo seus limites e aproximando horizontes.

Etimologicamente, a palavra cultura deriva do latim *cultura* e sua acepção geral se relaciona ao ato/modo/efeito de cultivar. Já derivação do francês, *culture*, gera uma acepção

mais específica e esta se relaciona ao termo civilização (CUNHA, 1982, p. 233). Não por acaso, os dois significados já nos trazem um percurso revelador no entendimento da etimologia, isso porque ambos estão relacionados à simbologia do cultivo da terra e das pessoas. Bosi (1992) considera que o termo cultura representa o “campo que ia ser arado, na perspectiva de quem vai trabalhar com a terra” e, nesse entendimento, retoma a ideia de cultivo de relações, em que a questão natural reflete questão no social.

Chaui (2008, p. 55) compreende que quando relacionada à origem, à terra, ao cultivo e ao cuidado, “a cultura era concebida como uma ação que conduz à plena realização das potencialidades de alguma coisa ou de alguém; era fazer brotar, frutificar, florescer e cobrir de benefícios”. Já quando relacionada à civilização, a cultura enquanto conceito torna-se sinônimo de vida política, civilidade, sociedade e “passa a ser encarada como um conjunto de práticas (artes, ciências, técnicas, filosofia, os ofícios) que permite avaliar e hierarquizar o valor dos regimes políticos, segundo um critério de evolução” (CHAUI, 2008, P. 55).

A ideia de cultura concebida como elemento vivo, que está em constante transformação, e de tamanha importância para o homem é formulada e defendida pelo antropólogo Edward Hall. O teórico se popularizou pelo entendimento da inter-relação cultura e homem e suas ressonâncias no processo de comunicação e da configuração do indivíduo enquanto ator social. Conforme assevera: a “cultura é o meio do homem: não há um aspecto da vida humana que não seja tocado e alterado pela cultura” (HALL, 1989, p. 16)¹⁴.

Cada época, em específico, desenvolveu, pelos seus pensadores, visões próprias sobre a cultura. Representando os tradicionalistas, tais determinações se caracterizam pelo viés da homogeneidade. Bhabha (1998), inicialmente, pensando a cultura pela ótica do estereótipo, afirma que ela se configura como um meio para reconhecer e repudiar as diferenças e semelhanças das raças, das individualidades e dos povos em geral. Tal visão ganhava concretude no período colonial onde a cultura das aparências e do julgamento era predominante e não estava ligada, apenas, à questão do indivíduo em si (corpo), mas ao modo de constituição dessa cultura, seja pela repetição das mesmas histórias, seja pela repetição, no imaginário mítico social.

Apesar da visão mais unificadora, Bhabha (1998) observa que as noções de polaridade, de encontro e de embate, quando relacionadas à cultura, perdem espaço quando é perceptível que o encontro de dois gera um mundo híbrido que representa o terceiro elemento

¹⁴ “Culture is mans medium: there is not onde aspect of human life that is not touched and altered by culture” (HALL, 1981, p. 16, Tradução nossa.).

na relação cultural. “Evitar a política da polaridade e emergir como os outros de nós mesmos” (BHABHA, 1998, p. 69) significa dialogar, entrelaçar e, ao mesmo tempo, interligar, culturas.

De acordo com Eagleton (2005), a cultura está no inconsciente, surge no instinto e está marcada no corpo e, ao pensar no significado do cultivo, reflete também certa subjetividade na alma, pelas crenças, predileções, tradições, enfim, pelas nossas ações enquanto sujeitos promotores de cultura. Todavia há a aproximação da cultura ao próprio modo de vida do indivíduo, ao contraditório e ao consciente, sendo a imaginação o elemento que une as diferenças e permite o acesso aos outros, fator basilar para a nossa constituição sociocultural.

Uma visão de cultura amparada na visão de espaço é pensada por Ortiz (1985, p. 56) que define a cultura como “espaço privilegiado onde se processa a tomada de consciência dos indivíduos e se trava a luta política”, consolidando o centro das reflexões das ciências humanas. Bem diferente da concepção clássica, apoiada na máxima de cultura como conjunto de costumes, regras, comportamentos e saberes transmitidos. Tylor, considerado o fundador da concepção moderna de cultura, a concebe como um complexo que envolve “conhecimento, crença, arte, moral, lei, costumes e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem na condição de membro da sociedade”¹⁵ (TYLOR, 2005, p. 31).

Kramsch (2017) defende um conceito de cultura não limitado, mas vivo e aberto, ressaltando que precisamos compreendê-lo “como um processo discursivo dinâmico, construído e reconstruído de várias maneiras por indivíduos envolvidos nos embates por significado simbólico e no controle de subjetividades e interpretações da história” (KRAMSCH, 2017, p. 145), se configurando o mais próximo a Bakhtin pela discursividade e dinamicidade dos indivíduos em interação.

A interação humana marca a formação dos moldes atuais de cultura circunscrita nos elementos da história, da memória e da identidade, conforme observa o teórico russo Bakhtin ao investigar elementos do contexto das sociedades, como as singularidades e as coletividades, a responsividade e os valores. A concepção de cultura bakhtiniana está fundamentada na percepção das fronteiras, na relação, no contato com o outro e nas transformações sociais, por isso,

¹⁵. Knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as member of society”. (TYLOR, 1920, p. 1, Tradução de Maria Lúcia Oliveira)

[...] não se deve, porém, imaginar o domínio da cultura como uma entidade espacial qualquer, que possui limites, mas que possui também um território anterior. Não há território interior no domínio cultural: ele está inteiramente situado sobre fronteiras, fronteiras que passam por todo lugar, através de cada momento seu, e a unidade sistemática da cultura se estende aos átomos da vida cultural, como o sol se reflete em cada gota. Todo ato cultural vive por essência sobre fronteiras: nisso está sua seriedade e importância; abstraído de fronteira, ele perde terreno, torna-se vazio, pretensioso, degenera e morre. [...] É somente nessa sua sistematização concreta, ou seja, no relacionamento e na orientação direta para a unidade de cultura que o fenômeno deixa de ser um mero fato, simplesmente existente, adquire significação, sentido, transforma-se como que numa mônada que reflete tudo em si e que está refletida em tudo. (BAKHTIN, 2010, p.29)

Salientamos analogia que Bakhtin (2010) realiza entre a essência do ato cultural e a mônada¹⁶, a fim de fortalecer a configuração do ato cultural como representação das realidades entre fronteiras, de modo que reflete e refrata as singularidades e expressões coletivas, para além da tangibilidade, e o fator histórico torna-se revelador dos aspectos sociais.

A vivência sobre fronteiras permite a assimilação de novos sentidos e materialidades dotadas de significações éticas, políticas, religiosas, educacionais, enfim, de todos os campos, que dialogicamente evidenciam a unidade simbólica, em favor de uma projeção cultural. As fronteiras fortalecem as práticas sociais e são consideradas o caráter transformador, não estável, dos processos de interação, uma vez que as significações e materialidades são apreendidas no contato intercultural, contato este que assim como no enunciado, faz eclodir “a luz que ilumina retrospectiva e prospectivamente, fazendo dado texto comungar no diálogo” (BAKHTIN, 2017, p. 67).

No percurso das produções das obras de Bakhtin, na relação cultura e linguagem, a palavra se sobressai, própria de significações estéticas, históricas e éticas, como determinante, no que respeita a sua existência enquanto fenômeno da língua, dado que “não existe absolutamente nada na cultura além da palavra, que toda a cultura não é nada mais que um fenômeno da língua” (BAKHTIN, 2014, p. 45). Tal observação confirma a ligação indiscutível da cultura com as esferas do cotidiano, materializada nos eventos únicos, transcendente, mediada pela palavra e não desvinculada da língua, dado que os processos culturais se materializam pelas interações sociais e refletem condições específicas das criações de ordem ética e estética, nas diferentes campos da vida.

¹⁶ Etimologicamente, mônada possui uma dupla derivação, do latim *monas - adis* e do grego *monás - ádos* e, conforme Cunha (1982, p. 529), no sentido filosófico, segundo Leibniz, é uma “substância simples que constitui as coisas de que a natureza se compõe”. Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) designou de mônada os elementos simples que compõem o universo caracterizados por singularidades e o propósitos específicos.

Sobre as especificidades da concepção de cultura, à luz do pensamento bakhtiniano, evidencia-se a ideia de uma cultura aberta, que “não é criada a partir de elementos mortos” (BAKHTIN, 2017, p. 17) e nem é fechada em si mesma, pois transcorre as fronteiras de todos os seus campos. Ela busca no passado, pela distância temporal, possibilidades de sentido em uma relação de acontecimento e não de fechamento e esquecimento dos elementos e vivências experienciados.

As descobertas sobre o passado possibilitam uma imersão, “um encontro dialógico de culturas, elas não se fundem nem se confundem; cada uma mantém a sua unidade e sua integridade *aberta*, mas elas se enriquecem mutuamente” (BAKHTIN, 2017, p. 19). É justamente esse distanciamento necessário à compreensão que levou Bakhtin a estudar a obra de Rabelais (1494-1553), revelando elementos da cultura popular da Idade Média e do Renascimento ao propor a inversão da ordem social, o destronamento das hegemonias do poder e de um ideal de cultura inalcançável que não representaria, verdadeiramente, a realidade. A obra rabelaiseana simboliza para Bakhtin uma gama de possibilidades de conhecer e resgatar, pelo diálogo cultural, as tradições, os valores e as descobertas, e assim renovar os sentidos produzidos no passado, até então esquecidos ou não explorados.

Bakhtin (2017, p. 11) compreende que a “literatura é parte inseparável da cultura, não pode ser entendida fora do contexto pleno de toda a cultura de uma época” e a cultura popular, formulação que tanto conquistou o interesse do teórico russo, tem suas bases firmadas na literatura, marcada por um passado vivo e, ao mesmo tempo, presente. Ao eleger a obra de Rabelais compreendemos que Bakhtin o fez pela importância história que ela figura, bem como, por estar longe do foco: “o menos popular, o menos estudado, o menos compreendido e estimado dos grandes escritores da literatura mundial” (BAKHTIN, 2013, p. 1) o que define bem o seu posicionamento e justifica grande parte das suas formulações a respeito da cultura popular.

A reflexão bakhtiniana empreendida sobre a cultura cômica popular revela, a partir de Rabelais, uma forma de resistência à cultura oficial e tem produzido apontamentos que buscam divergir da crítica que tentava, conforme Bakhtin (2010), encaixar como literatura oficial o que nos moldes de uma cultura representada por Rabelais só poderia ser compreendida pelo viés da cultura popular. A partir de três categorizações, Bakhtin (2010) evidencia a cultura do povo, subalterna, contra-hegemônica e aproxima cada vez mais os campos cultura e literatura como forma de representação do mundo real.

1. *As formas dos ritos e espetáculos* (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas e etc.); 2. *Obras cômicas verbais* (inclusive as paródicas) de diversas naturezas: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar; 3. *Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro* (insultos, juramentos, *blasões* populares, etc.) (BAKHTIN, 2013, p. 4, grifos do autor).

A cultura popular concebida por Bakhtin e categorizada em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais* (2013 [1940]) é alicerçada no riso e nos elementos da cultura da praça pública, do homem real e no riso ambivalente. Respectivamente, frente ao exposto, a primeira categoria trata das festas cômicas e das suas funções libertadoras para o povo que vivia em um cenário de oposição entre a seriedade das cerimônias oficiais e diversidade de festas populares semeadoras do riso, rompendo com a ordem social e as barreiras das festas oficiais, caracterizando um mundo diferente, pelas imagens corporais e materiais e inversão das funções tradicionalmente conhecidas, o conhecido corpo grotesco da sociedade carnavalesca considerada livre.

A segunda categoria aponta para a questão das obras cômicas verbais que, além da questão do humor, são caracterizadas pelas críticas que realizam as instituições pelo elemento do riso, a exemplo, a sátira menipeia que também subsistia nas paródias dos textos sagrados. Bakhtin (2010) apresenta a configuração dos gêneros novelescos da oralidade e da versatilidade do gênero de tratar de assuntos sérios através do riso.

Por último, a terceira categoria aponta a manifestação da linguagem nos diferentes gêneros e os elementos essenciais para configuração dos aspectos que compõem a cultura popular na realização carnavalesca. Os gêneros mais comuns do vocabulário familiar e suas realizações gestuais e orais têm se manifestado nas praças, nas feiras, nas ruas, com as linguagens mais acessíveis e populares possíveis.

Os avessos, as subversões, as aproximações com o não considerado canônico e oficial denotaram a representação rabelaiseana o caráter da simbologia do mundo às avessas, pelo riso e pela liberdade, cada vez mais próximo da vida e da realidade, o que levou Bakhtin (2013) a tecer importantes considerações sobre o riso, a realização carnavalesca, a cultura popular, enfim, tons e tensões de uma cultura viva, renovada, de uma performance cultural singular, que problematizava as questões sociais e oficiais e assim se propunha a renovar o curso da vida.

Na concepção de cultura popular difundida por Bakhtin (2013), retratada e marcada na obra de Rabelais, o elemento da festa é o fator determinante, de modo que o carnaval se sobressai como a festa popular mais característica dessa esfera, juntamente com seus universos constitutivos: o vocabulário, os banquetes, a praça pública, a representação grotesca

do corpo, os jogos e adivinhações, detalhados e analisados por Bakhtin em uma grande relação dialógica cultural.

É no fim da Idade Média que se inicia o processo de enfraquecimento mútuo das fronteiras entre a cultura cômica e a grande literatura. Formas inferiores começam cada vez mais a infiltrar-se nos domínios superiores da literatura. O riso popular penetra na epopeia, aumentam as suas proporções nos mistérios. (...) A cultura cômica começa a ultrapassar os limites estreitos das festas esforça-se por penetrar em todas as esferas da vida ideológica. (BAKHTIN, 2013, p. 84)

Todas as representações descritas e narradas por Rabelais só ganham sentido na vivência da cultura popular. O homem passa a viver em um tempo de contrastes, entre o riso e sério, oficial e não-oficial e, para além da literatura, o atravessamento do riso se deu em todas as esferas e sob diversos tons e representações. Passemos, então, ao conhecimento do poeta Ariano e da noção de cultura popular por ele defendida e evidenciada universalmente.

4.2 Ariano Suassuna, a cultura popular nordestina e o Movimento Armorial: traços de um poeta

Romancista, professor, dramaturgo, artista plástico, poeta e tantas outras facetas declaradas, a defesa por todos os tipos de manifestações de arte representava para Ariano Vilar Suassuna mais que um lema a ser defendido, propagado e ensinado, a arte lhe era a própria vida e foi na literatura que suas raízes se firmaram sem, contudo, abandonar as outras manifestações artísticas.

Nasceu em 16 de julho de 1927, na capital da Paraíba, à época, também de nome Paraíba, hoje conhecida como João Pessoa, no Palácio da Redenção, local em que sua mãe Rita de Cássia Dantas Vilar estava na companhia do seu pai, o então governador do estado João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna. Ainda muito pequeno, vivenciou uma perda marcante, e como menino inteligente de boa memória, guardou as poucas, porém significativas lembranças de seu pai, até os seus últimos dias. Aos três anos de idade, na Revolução de 1930, perdeu seu pai amigo, assassinado, brutalmente, “com um tiro pelas costas” (VICTOR; LINS, 2007, p. 10), no Rio de Janeiro.

Todas as lembranças construídas com o seu pai, considerado por ele como seu herói, não puderam ser guardadas nas memórias, contudo, as poucas que restaram foram suficientes para servirem como inspirações para suas obras, especialmente, os poemas e sonetos iluminogravados.

Suassuna viveu sua infância no seu lugar de origem, o sertão. Parte dela, inicialmente, na fazenda Acauhan, no município de Souza – PB, quando chegou o fim do mandato do seu pai, em 1928, que ocupava o cargo, à época, de Presidente da Paraíba, hoje correspondente ao cargo de Governador. Posterior à morte do seu herói, Ariano e família viviam em situação de itinerância entre os estados da Paraíba, de Natal, Recife e outras localidades. Só então em 1933, fincam raízes em Taperoá – PB, nas fazendas Malhada da Onça e Carnaúba, pertencente aos parentes maternos. Evidenciamos os acontecimentos relevantes ao conhecimento do perfil biográfico do multiartista nordestino¹⁷:

1934 – Aos 7 anos, inicia seus estudos em Taperoá – PB e acontecem seus primeiros contatos com os elementos da cultura nordestina, representados pela figura dos violeiros, cantadores e repentistas locais;

1942 – A família muda-se para Recife – PE, considerado o seu segundo estado de origem, o estado paterno, em razão da busca por uma boa formação. Lá os contatos com os elementos culturais são ampliados e são lidos nomes como Eça de Queiroz (1845-1900), José Lins do Rego (1901-1957) e Euclides da Cunha (1866-1909). Ano marcante junto aos que seguem pela formação e encontros determinantes das amizades que contribuiram para a constituição vida e arte de Suassuna;

1946 – Inicia os estudos na Faculdade de Direito e se insere no grupo de interesses comuns em prol da arte, da literatura e da cultura e fundam o Teatro do Estudante de Pernambuco, doravante TEP, cujo diálogo maior se deu na figura do amigo Hermilo Borba Filho, que apresentou a Ariano o mundo do Teatro, Figura 1. O TEP objetivava a espetacularização de obras da literatura nacional e mundial, de modo que também instigava a criação teatral a partir da representação das realidades nordestinas, dos elementos culturais, sociais, políticos e religiosos.

¹⁷ As informações reunidas são adaptadas dos dados biográficos organizados por Santiago (2007), Victor; Lins (2007) e pelo Cadernos de Literatura Brasileira (2000).

Figura 1 – Integrantes do TEP

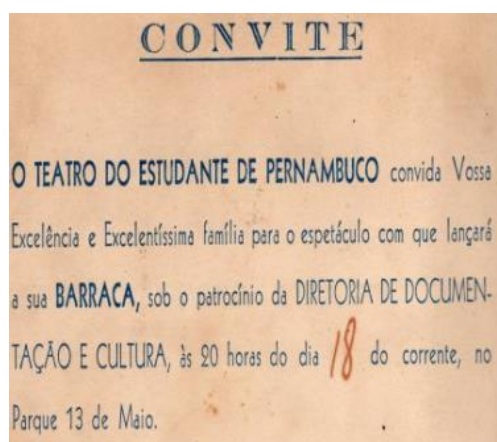
Da direita para esquerda na primeira fila: Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho, Joel Pontes e José Laurênio. Já na segunda fila encontram-se da esquerda para direita: Galba Pragana, José de Moraes Pinho, José Guimarães Sobrinho, Ivan Neves Pedrosa. (FONTE: Arq. HBF . Recife - PE - Brasil)

Hermilo liderava o TEP e tal posição figurava para Ariano tamanha importância pela bagagem cultural e envolvimento com as tradições locais que só esse líder poderia apresentar. “Foi, assim, do movimento do Teatro do Estudante de Pernambuco, [...] que surgiu, entre outras coisas, a primeira Poesia brasileira ligada a nossos mitos, a nossos animais fabulosos, a nossos heróis, aos Cangaceiros”. (SUASSUNA apud NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 42).

1947-1948 – Ariano Suassuna publica seus primeiros poemas, produzidos no âmbito do TEP e publicados no Jornal do Diretório Acadêmico de Medicina – Galope à beira-mar, Os Guabirabas e A morte do touro Mão-de-pau e, a partir do Romanceiro Popular do Nordeste escreve *Uma mulher vestida do sol* (1947). Ainda em 1948, conforme Santiago (2007), inspirado em Garcia Lorca, dá início ao Teatro ambulante. Sua primeira peça, *O desertor de princesa* é montada e uma Barraca, assim denominada como o palco improvisado para apresentações, de músicos como Capiba, e outros dramaturgos, conforme é possível observar nos convites, Figuras 2 e 3.

Figura 2 – Convite Inauguração

Fonte: RAMALHO (2012)

Figura 3 – Convite para o Espetáculo

Fonte: RAMALHO (2012)

1949-1954 – A produção de Ariano esteve voltada aos textos inspirados em cordéis da literatura popular, a exemplo, *O Auto de João da Cruz*¹⁸ e na criação de peças teatrais para serem encenadas nos teatros itinerantes;

1955 – Ano de criação da obra *O auto da Compadecida*;

1956 – Escreve seu primeiro romance *A história do amor de Fernando e Isaura*, e assume a função de professor da disciplina de Estética da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, ano em que também publica *Manual de Estética*. Ano marcante, sobretudo, pela sua inserção no contexto político cultural, no setor de cultura do Departamento Regional de Pernambuco;

1957-1969 – No ano de 1957, casa-se com Zélia de Andrade e Lima, publica *O casamento suspeito* e seguem as publicações nos anos seguintes das obras *O santo e a porca*, *A pena e a lei*, *Farsa da boa preguiça*, *Uma mulher vestida do sol* e outras obras. Forma-se em Filosofia em 1960. Ajuda a fundar o Conselho Federal da Cultura (1967) e o Conselho Estadual de Cultura de Pernambuco (1968) e já com indícios de criação do movimento que representaria a história de sua vida, é nomeado diretor do Departamento de Extensão Cultural da UFPE, doravante DEC, e reúne diversos artistas no intuito de buscar uma representação musical erudita e nordestina, que fosse característica das raízes e elementos do povo;

1966 – Publica *O sedutor do sertão*;

1970 – É criado e lançado o Movimento Armorial, a partir de um grande evento que uniu diversas manifestações artísticas, a partir de um concerto;

1971– Nasce o *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue vai-e-volta* e em 1974 lança a obra *O Movimento Armorial*.

1975 – 1995 – É nomeado Secretário de Cultura de Recife, fica no cargo por alguns anos e em 1995 assume como Secretário de Estado de Pernambuco e em 1977 escreve o segundo da trilogia¹⁹, *História d'O rei degolado nas caatingas do sertão: Ao sol da onça Caetana*;

1990 – Ocupa a cadeira de nº 32 na Academia Brasileira de Letras;

¹⁸ Obra inédita e recém-publicada (2021) pela editora Nova fronteira, narra a disputa de alma entre o demônio e os enviados divinos e baseia-se em folhetos de cordéis.

¹⁹ Compõem a trilogia romanesca suassuniana: *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue vai-e-volta* (1971), *História d'O rei degolado nas caatingas do sertão: Ao sol da onça Caetana* (1977) e *O sedutor do sertão* (1966).

1999 – Publica a obra *Poemas*, com organização de Carlos Newton Júnior, com uma seleção de textos já publicados em jornais e uma grande maioria de originais inéditos, revelando uma faceta pouco conhecida por seus leitores e admiradores;

2000-2013 – Ariano Suassuna viveu um período de divulgação de suas obras através de entrevistas, palestras e as conhecidas Aulas-espetáculo ou Aulas Magnas, ricas pelo conteúdo plural que representavam e famosas pelo tom humorístico e singular ao tratar de temas importantes que permeavam o pensamento nacional, política, economia, arte, educação, cultura e literatura;

2014 – Cumpriu sua sentença de vida, no dia 23 de julho de 2014, aos 87 anos, deixando-nos um grande tesouro teórico-literário, Figura 4;

2017 – Acontece a publicação póstuma da obra *A Ilumiara – Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*.

Figura 4 – Ariano Suassuna em ambiente familiar



Fonte: VICTOR; LINS (2007)

As obras de Ariano Suassuna traduziram, das ruas à televisão, um verdadeiro processo de exaltação à cultura popular nordestina, em busca da valorização da identidade nacional, influenciadas dialogicamente por elementos da cultura oral, e obras da literatura universal, produzindo romances, ensaios, peças, cordéis, pinturas, poesias, músicas e tantas outros mecanismos de defesa e representação artística do nordeste.

Mediante toda a riqueza cultural refletida por Suassuna é de fácil percepção que a linha poética passa despercebida frente aos grandes e conhecidos títulos que compõem o tesouro de sua vida literária. Contudo é relevante destacar que a veia poética é o cerne de toda a sua obra, simbolizada, principalmente, pelos elementos da linguagem oral, conhecidos desde criança e que integram o Romancero Popular do Nordeste, os repentes, as pelejas, causos e contos populares, por exemplo, e da linguagem escrita, constituídos pelos cordéis e pelas poesias da literatura universal. Assim, afirma Suassuna,

Posso dizer que, como escritor, eu sou, de certa forma, aquele mesmo menino que, perdendo o Pai assassinado no dia 9 de outubro de 1930, passou o resto da vida tentando protestar contra a sua morte através do que faço e do que escrevo, oferecendo essa precária compensação e, ao mesmo tempo, buscando recuperar sua imagem, através da lembrança, dos depoimentos dos outros, das palavras que o Pai deixou (SUASSUNA, apud, VICTOR E LINS, 2007, p. 11).

Sua trajetória como poeta surgiu na sua atuação, inicialmente no TEP e do seu envolvimento com o campo musical, absorvendo traços do Movimento Armorial e, sobretudo, na representação da sua essência, na valorização da vida e das coisas simples, assim como fazia seu pai, que se inseriu no campo político para buscar seus ideais. Assim, Ariano também o fez, e buscou diminuir a tamanha distância que havia se instaurado entre a cultura do povo e a cultura idealizada dos “ricos”.

Para compreender a afirmação das características que concedem a universalidade da cultura à Ariano Suassuna, bem como a criação e consolidação do Movimento Armorial e sua essencialidade para a cultura popular nordestina, em seu efervescente contexto de criação, é preciso reconhecer a conjuntura da concepção de cultura desse período e entender, por conseguinte, a originalidade e a identidade que o nordeste evoca em suas raízes, elevando as vozes pela valorização cultural e seus elementos.

Observando o inventário nacional brasileiro, entre os anos de 1950 e 1960, no que respeita à atmosfera cultural, Cavignac (2001) afirma que já haviam organizações que objetivavam estruturar a questão da cultura tida como popular no Brasil, pelo elemento do folclore, através de publicações e cadernos de cultura. Já entre os anos de 1960 e 1970, o cenário político mediante forte instabilidade no período da ditadura militar, ocasionou um choque de realidades e uma divisão social de classes levando à polarização da cultura de acordo com interesses e posses. Em decorrência disso, conforme Curran (2001), as produções retratavam a temática folclórico-popular da história e da política, sobressaindo as questões relacionadas à sátira e ao humor, aos eventos e às vivências do Nordeste, fanatismos e lutas, entre outras temáticas contextualmente relacionadas a um objetivo político.

Em 1970, o cenário de busca pelo progresso brasileiro ganhava força e a esfera cultural sofria grandes impactos, uma vez que os movimentos culturais eram considerados como subversivos e ferramentas difamadoras do governo. Bosi (2006) retrata que as mudanças na cultura e na educação eram visíveis e com o intuito de centralizar e neutralizar as ideias que fossem opostas ao poder. Sobre a região Nordeste, considerada distante e subdesenvolvida culturalmente, e já adentrando na ideia de cultura popular, de tradição preservada, essa região era vista pela capacidade de abranger uma diversidade de identidades e singularidades, mas em relação à visão nacional, consideradas alheias ao resto do país.

Assim é construída a imagem ambivalente da região nordeste, relacionada ao passado cristalizado, rico de cultura popular como expressão da tradição ou como fonte de resistência à desagregação capitalista/moderna. Primordialmente vinculada ao passado, à “pureza” e à identidade nacional, a cultura popular, nessa concepção, é possuidora de essência e linearidade (DIDIER, 2000, p. 35).

Não havia espaço para contradição, para o novo e, conforme a autora, o nordeste parecia figurar de modo destoante do resto do país, tendo vista os seus problemas, atrasos, e a grande visão definidora que o resto do país tinha sobre essa região reduzia ainda mais sua capacidade criativa e sua riqueza cultural.

Bosi (2006) apresenta-nos uma diferenciação entre a cultura popular e a cultura erudita, com base nessa contextualização histórica anterior, contrapondo a ideia de culturas e apontando para um homem sertanejo, interiorano, pobre, sofrido, carente em questões educacionais, econômicas e políticas, o que seria uma visão bem reducionista, totalmente em oposição à erudição.

Chegamos à tendência combatida por Ariano Suassuna com veemência, a contraposição da cultura erudita com a cultura popular, sendo respectivamente a primeira como algo que pertence unicamente à elite e a segunda ao povo, e ambas existindo em negação ou resposta uma à outra. A cultura erudita esteve associada à parte letrada da sociedade, à cultura dos livros e, consequentemente, ao povo de um bom poder aquisitivo. De acordo com Bosi (2001) e Bizzochi (1999) tratava-se de uma cultura inacessível, das classes altas e representava, de certo modo, poder e status social. Pluralidade, popularidade, acessibilidade são algumas das muitas características da noção de cultura popular, caracterizada pela resistência às transformações sociais,

A cultura popular é feita pelo Povo, pelo “quarto estado”, aqui identificados com os analfabetos ou semi-analfabetos”, constituindo-se “de tudo aquilo que o Povo cria para viver ou para se deleitar e que, tendo sido criado à margem da civilização europeia e industrial, é, por isso mesmo, mais peculiar e singular” (SUASSUNA, 1969, p. 40-41).

Contudo, Suassuna (1969) entende que a complexidade da questão não está em opor os dois tipos de cultura, mas compreender que cada uma tem sua peculiaridade e ocupam uma posição de igualdade. “A arte popular não é uma arte inferior – é uma arte diferente, na qual o povo se expressa como quer e como acha que deve se expressar. Não há qualquer relação de superioridade ou inferioridade entre as artes erudita e popular” (SUASSUNA, apud, VITOR E LINS, 2007, p. 49). O Movimento Armorial surgiu também para mostrar que é possível criar elementos de cultura eruditos e populares, que não negligenciem a riqueza do nordeste e a originalidade de suas produções.

De acordo com Suassuna (2007, p. 251), a cultura popular representa uma “tradição viva, peculiar e fecunda, fonte para uma literatura erudita, fundamentalmente brasileira” e o nordeste tem uma fonte inesgotável de riquezas em seu Romanceiro, que torna o povo singular, único e na visão suassuniana, nos coloca no mesmo patamar de outras culturas.

Suassuna (2007) reflete a questão da universalidade ao manifestar seu posicionamento sobre a herança cultural do Brasil. Apresentando o país como um território contraditório e, ao mesmo tempo, detentor de uma grandeza invejável, pelas tradições herdadas do povo mediterrâneo, “pelas raízes cortesãs, eruditas e renascentistas” (SUASSUNA, 2007, p. 252) e, sobretudo, pelas sementes vigorosas que geramos em nosso chão, de igual importância, ele revela magnitude da nossa criação literária.

A universalidade da cultura nordestina é naturalmente evidente quando, por exemplo, lemos seguidamente a *Odisseia* (Homero), a *Ilíada* (Homero), a *Eneida* (Virgílio), *Os Sertões* (Euclides da Cunha) e *Grande Sertão: Veredas* (João Guimarães Rosa) e encontramos as mesmas características, heróis, tom rapsódico, guerras, dentre outros temas que facilmente são caracterizados no ciclo heroico do Romanceiro Popular do Nordeste.

O ideal de universalidade em Ariano Suassuna existe em oposição à uniformização. Para ele, sempre é tempo de afirmar a identidade de um povo, proteger e se fazer conhecer as suas riquezas²⁰, longe do alinhamento ao gosto médio, proporcionado, na visão do autor, pela

²⁰ Em entrevista ao Jornal do Brasil, quando questionado sobre a relação cultura, nacionalismo e globalização, sendo a cultura a resistência nacional, responde, “À medida que a economia e a política caminham para a globalização, se a gente deixar, vai acontecer com a cultura o contrário da universalidade, que é a uniformização. Por isso me chamam de nacionalista estreito. Mas eu acho que as culturas estendem fraternalmente as mãos. Não tenho dificuldade nenhuma em me entender com Gogol, Dostoiévski, Tolstoi ou Molière. O ser humano é o mesmo em qualquer lugar. Não é à toa que Freud foi buscar seus exemplos práticos na literatura e filosofia do povo grego, de mais de dois mil anos. O mito de Édipo não é puramente grego, é humano e mostrado de acordo com os valores culturais gregos da época de Sófocles. Quando leio um escritor russo, não quero ver um romance que poderia ser passado em Hamburgo ou Nova York. Quero encontrar os problemas contados de acordo com as circunstâncias russas e com o temperamento do escritor. É nessa linha que procuro me situar”. (SUASSUNA, 2007)

globalização. Ele compreende que há uma distinção entre o que é o sucesso e o que é o efêmero, e tal distinção ilustra o funcionamento dessa universalidade. Em suas palavras,

Eu faço uma distinção entre sucesso e êxito. Eu não acredito que nenhum artista verdadeiro procure o sucesso. O sucesso é efêmero por natureza. Outro dia, eu estava falando da época em que Michael Jackson ainda era vivo. Eu dizia que Michael Jackson e Madonna, e hoje eu diria Lady Gaga, têm mais sucesso que Euclides da Cunha, Cervantes, Dante ou Nero. E levando pro campo da música, têm mais sucesso que Mozart. Agora, a música de Mozart foi um êxito e vai ser assim daqui a três séculos, quando ninguém mais vai saber quem foi Lady Gaga. Mozart continuará sendo um dos músicos mais importantes que já existiu. Quando eu falo contra a globalização, é essa globalização de Lady Gaga, e não o valor universal de Mozart (SUASSUNA, 2011, p. 2)

Uma obra, uma concepção ou um autor se universalizam pela dimensão das suas significações na linha do tempo da cultura mundial. Não se trata de encaixar algo na categoria do mundialmente conhecido, e assim se caracterizado como popular e efêmero, mas compreender o seu reverberar pelas suas singularidades. O que faz uma obra universalizada é “a grande quantidade de sonho humano que ele recebe” (SUASSUNA, 2011, p. 2) e permanência desta, no imaginário cultural como algo comum a qualquer pessoa, acessível, de fácil compreensão, mais próxima do povo e ao mesmo tempo, erudita, uma vez que apresenta seus próprios elementos como maior riqueza.

Em continuidade, sobre os aspectos gerais da cultura popular nordestina, Cascudo (1953) observa que assim como na esfera ibérica, a literatura brasileira nordestina segue a linha de desenvolvimento amparada nos pilares da oralidade, da popularidade e do tradicional, sendo inegável a influência universal na formação dessa literatura, pelas características estruturais e temáticas herdadas.

Um exemplo dessa realização acontece na obra do poeta Leandro Gomes de Barros (1865-1918), cuja inspiração para os folhetos advém dos antigos romances populares romances europeus. Cascudo (1953) afirma que o Romanceiro Popular Nordestino, possivelmente, tem suas influências gestadas no Cancioneiro Ibérico. As influências primeiras de Ariano Suassuna estiveram representadas nas figuras dos contadores de histórias, cordelistas e repentistas, sendo o cordel o baluarte cultural.

Muitos estudiosos confundem a poesia dos cantadores repentistas nordestinos com a Literatura de Cordel. Como que sejam irmãos. E como todos os irmãos, sejam, também, diferentes. Os poetas cordelistas raramente são repentistas ou glosadores. São poetas da letra, conhecidos como poetas de bancada, sofrendo inclusive algum preconceito por parte daqueles. O repente é obra de momento, é construção oral cuja maior característica é ser efêmero, fruto do improviso. Daí porque são famosos os desafios e pejejas, nos quais dois cantadores se debatem em criações e trava-línguas, em perguntas e respostas. O Cego Aderaldo gabava-se de nunca ter perdido um verso. Nenhum cantador que se preze escreverá seus versos para depois os decorar,

cantando-os memorizados. Cantar com versos decorados é uma desfeita, uma aberração causadora de constrangimentos e agressões. O verso cordeliano, ao contrário, é fruto do trabalho, da elaboração. É o mesmo trabalho beneditino da Profissão de Fé de Olavo Bilac (LUCIANO, 2003, p. 48-49).

Os pequenos folhetos, vendidos dependurados em varais espalhados pelas feiras livres, tratavam de variados temas, mas que sempre estavam ligados ao cotidiano. A beleza das rimas sempre fascinou Suassuna, desde menino e com o passar do tempo, na busca pela integração entre literatura, arte, pintura e música, ele trilha o caminho das tradições culturais para impregná-las de elementos eruditos.

Essa seria uma das diferenças básicas entre a obra de Suassuna e a dos outros romancistas do Nordeste, pois em Suassuna não existe a intenção de se fazer um levantamento artístico-sociológico da região nordestina, dentro dos moldes da escola naturalista, mas antes busca ele uma recriação poética do Nordeste através dos textos do romanceiro popular, graças aos folhetos da literatura de cordel. (SANTIAGO, 2007, p. 22).

A mistura dos instrumentos clássicos com os instrumentos genuinamente nordestinos, a rabeca, o pífano e o violino, o diálogo de temáticas e a recriação de textos canônicos da literatura, de Shakespeare, por exemplo, diminuem o abismo entre a polarização do erudito com o popular. Assim, Suassuna, pela sua criação literária, inspirada no tradicional e no regionalismo do povo nordestino, transgride uma mera representação e universaliza o nordeste.

A catalogação e o registro das histórias retratadas nos cordéis, pelos primeiros textos que circularam, originaram o Romanceiro que representa hoje sumária importância para o estudo sociológico, literário e artístico da poesia em cordel. Para Suassuna, o Romanceiro é uma “grande força baseada em histórias coletivas, ligadas ao que existe de mais elementar, poderoso e primordial no sangue do Povo, dotadas de grande poder de penetração e comunicação, por corresponderem aos anseios coletivos mais profundos do Povo brasileiro” (SUASSUNA, 2007, p. 250).

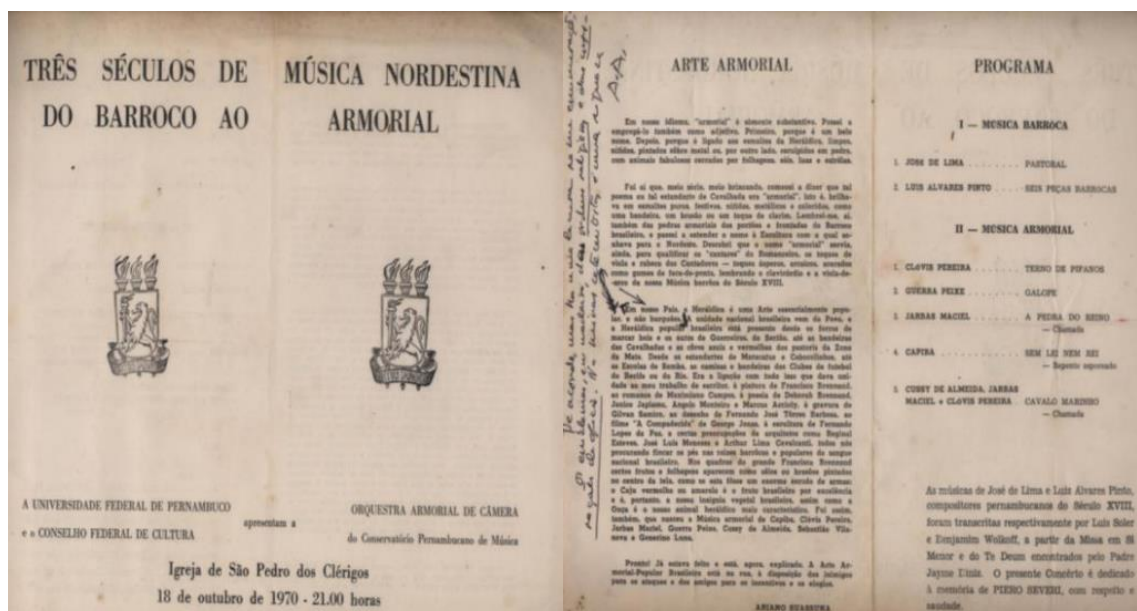
Suassuna idealizou junto a outros artistas, nesse cenário de representações artísticas, históricas e sociais e da consolidação da aproximação dos elementos eruditos e populares, uma nova visão de cultura propagada e vivenciada, inicialmente, por seus amigos pernambucanos reunidos na criação do Movimento Armorial, em 18 de outubro de 1970. As palavras de Suassuna justificam o termo armorial.

Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois, porque está ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal, ou por outro lado, esculpidos em pedra com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas. [...] Descobri que o nome ‘Armoial’

servia, ainda, para qualificar os ‘cantares’ do Romanceiro, os toques de viola e rabeca dos Cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-dearco da nossa Música Barroca do século XVII (SUASSUNA, apud, VICTOR E LINS, 2007, p. 45).

O lançamento de criação do Movimento Armorial estreou com musicalidade, com o concerto denominado *Três séculos de música nordestina: do Barroco ao Armorial*, Figura 5, da Orquestra Armorial de Câmara e exposições artísticas, inspirado nos elementos do Romanceiro Popular do Nordeste. O Armorial representa tudo o que há de mais singular e forte no sertão, os causos e o heroísmo dos folhetos, a fé da religiosidade, o ritmo e as cantorias das pelejas, os simbolismos e os elementos míticos, elevando os elementos mínimos, os animais, os elementos da natureza e os símbolos.

Figura 5 – Programação de lançamento do Movimento Armorial



Fonte: RAMALHO (2012)

Com mais de cinquenta anos desde a sua criação, diversos artistas já passaram pelo movimento e fizeram história, dentre eles destacamos Gilvan Samico (1928–2013); Janice Japiassu (1939–2019); Miguel dos Santos (1944); Francisco Brennando (1927–2019); Antônio Nóbrega (1952-); Fernando Lopes da Paz (1936–2011) entre outros. Um fato curioso é que grande parte dos integrantes do movimento tinham características de um grupo elitizado, contudo demonstravam o mesmo impulso que Suassuna, pelo conhecimento da arte popular e diálogo e aproximação da cultura erudita junto às raízes populares da cultura nordestina.

O Movimento Armorial conheceu três fases, a fase Experimental, a fase Romançal e a fase Arraial, e entre pesquisadores há divergências quanto a sua continuidade até os dias atuais, em razão da substituição do movimento por uma estética armorial. Santos (2009) entende que ele acabou e Newton Júnior (2011), em concordância com o que Ariano Suassuna refletiu, acredita na continuidade.

A fase Experimental (1970-1975) correspondeu ao período de de adaptação, afirmação de descobertas. Ariano Suassuna, enquanto diretor do DEC, reunia jovens que com habilidades na música, na escrita, na pintura e escultura, enfim, como o próprio nome já aponta a fase buscava experimentar as artes de modo geral, vivendo a verdade de uma cultura livre, popular e criativa. As xilogravuras e os córdeis eram o ponto forte dessa etapa do movimento, assim como a pintura e a escultura representada por Francisco Brennand e Miguel Santos e a música com Guerra Peixe e Antônio Nóbrega. Ariano Suassuna cria nessa fase exploratória o *Almanaque Armorial* com o intuito de reunir/recrutar artistas e endossar a propagação do movimento.

A fase denominada como Romançal (1975-1981), estabelece o foco no Romanceiro Popular do Nordeste e das criações artísticas. Há uma reflexão acentuada sobre os aspectos sociais, as identificações, as desigualdades e as opressões e Suassuna se fez mensageiro do povo.

Em Canudos, a bandeira usada pelo povo era a do Divino Espírito Santo, a bandeira do Brasil real que, a meu ver, é o do povo pobre, negro, índio e mestiço. É o país que o Brasil oficial, o dos brancos e poderosos, mais uma vez -e como já sucedera em Palmares- iria esmagar e sufocar ali, confrontando-se então, no caso, duas visões opostas de justiça. Como era de esperar, a justiça dos poderosos esmagou a do povo, e os acontecimentos de Canudos continuam a se repetir no Brasil a cada instante. Em todos os campos de atividade; diariamente, incessantemente. [...] Ao falar assim, procuro não ser otimista nem pessimista. Sou apenas esperançoso diante de um futuro que sei difícil, mas não considero impossível. Por isso concluo afirmando que, no Brasil, a justiça somente será efetiva quando, um dia, se anular essa terrível dilaceração de opostos; quando, afinal, se transformar, por meio de uma fusão, de uma identificação verdadeira e fraterna, a justiça do país oficial segundo a imagem e semelhança do país real. Ou, em palavras mais exatas: quando a justiça do Brasil oficial, pela primeira vez em nossa atormentada história, se tornar expressão perfeita e acabada da justiça do Brasil real. (SUASSUNA, 2007, p. 48-50)

Apesar de reconhecer o não pertencimento oficial ao popular, pelas condições de realização de sua obra, Suassuna (2007) se identifica com o povo que luta pela sobrevivência e pelo reconhecimento das artes, dos elementos e da cultura das camadas mais baixas, o que ele denominou de Brasil real.

A fase Romançal foi marcada pela inserção de Ariano Suassuna na vida pública, na esfera política o que lhe rendeu duras críticas quanto ao seu nível de envolvimento com as

artes e uma acusação de omissão, enquanto Secretário de Cultura, de apoio à cultura nos períodos da ditadura. Contudo, diferente do que se pensava, ele via nesse cargo a oportunidade de fazer mais pelo Brasil ao apresentar as diversas representações artísticas possíveis e existentes do nordeste, sem se deter a um limite territorial. A ação de apoiar o movimento enquanto diretor do DEC e então secretário denotaram ao Movimento Armorial, em algum momento, um período de julgamento e avaliação.

Uma fase mais concentrada, em silêncio, até para o próprio Ariano Suassuna, que renuncia a publicidade que recebera, até então, para desenvolver outras áreas da sua criação, como o artesanato, a pintura e a poesia. Assim ficou por muitos anos. Todos os seus anseios são simbolizados em sua poética mítica, alegórica, crítica e que mantêm o tom de denúncia social na criação dos mais diversos gêneros. Entre altos e baixos, perdas e retomadas, o Quinteto Armorial instituído desde o início do movimento se desfaz.

Ascende a Orquestra Romançal junto com a nova fase do Movimento, a Arraial (1995 – atual), e Ariano assume o cargo de Secretário Estadual da Cultura de Pernambuco. Desde então, foram criados novos espaços e novos artistas foram integrados ao grupo e a terceira fase torna-se uma espécie de homenagem às obras de Suassuna e ao seu legado, bem como a todos que com ele dialogaram, destacando-se as manifestações de todas as artes, a criação de teatros, de cordéis e a concretização do movimento de cultura popular.

A arte armorial sempre esteve ligada a Ariano, e o movimento em suas três fases recebeu seu apoio incondicional com a força de propagação. Eles são um só, a arte armorial e Ariano Suassuna, formados no Brasil oficial e voltados para o Brasil real, e a obra suassuniana universalizada, caracteriza espaços e constrói imagens de um sertão poético, mítico e esteticamente contrastante por suas memórias e representações.

Em continuidade, procedemos ao detalhamento da trajetória metodológica que estrutura e orienta a pesquisa, apresentando a organização e categorização dos dados, a natureza da pesquisa e os caminhos da análise.

5 UM OLHAR METODOLÓGICO À LUZ DO PENSAMENTO BAKHTINIANO: O PASTO INCENDIADO SUASSUNIANO

Este capítulo apresenta o caminho metodológico necessário à elaboração desta pesquisa, que se orienta à luz do pensamento bakhtiniano, de modo a evidenciar a sua fundamentação qualitativa, bem como o viés exploratório, descritivo-interpretativista de abordagem dos dados.

Tendo realizado todo o levantamento de informações, teorias e elementos relativos à temática estudada, dedicamo-nos à caracterização da pesquisa e aos procedimentos de organização dos dados e das categorias de análises.

5.1 Caracterização da Pesquisa: natureza e campo empírico

É pertinente uma visão abrangente ao refletir sobre a importância das ações de caracterização das pesquisas em Ciências Humanas, cujas investigações colocam o pesquisador em uma posição de responsividade e responsabilidade pelo que está sendo investigado. A própria escolha de um objeto e sua consequente abordagem é considerada “um ato responsável” (ROHLING, 2014, P. 48) pelas relações que serão traçadas a partir dele e pelas implicações sociais que podem surgir.

Desse modo, esta pesquisa partilha das reflexões propostas por Bakhtin e o Círculo, para quem o estudo da natureza dos enunciados é de importância fundamental para a compreensão da real comunicação discursiva. As muitas indicações metodológicas de Bakhtin (2011), presentes na coletânea *Estética da Criação Verbal* e, posteriormente, atualizadas nas edições recém-traduzidas²¹, situam o homem como objeto das ciências humanas, “ser expressivo e falante. [...] fonte inesgotável em sentido e significação” (BAKHTIN, 2017, p. 59). Tal percepção ultrapassa as fronteiras positivistas das ciências que tomam outros objetos como o centro de suas observações e, como tal, adotam outras formas de interpretação destes.

De acordo com os objetivos propostos e pela forma de abordagem dos dados, o percurso de desenvolvimento desta investigação se organiza e se estabelece nos procedimentos da pesquisa de natureza qualitativa, exploratória, descritivo-interpretativista, conforme Figura 6. A ação da pesquisa qualitativa, conforme Silva Júnior (2021) aponta para

²¹ As obras *Os gêneros do Discurso* (2016a), *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas* (2017) publicadas pela Editora 34.

a compreensão da diversidade de situações históricas, sociais e culturais, naturalmente não planejadas.

Chizzotti (2003) observa que pesquisas dessa natureza demandam uma atenção sensível pelos significados visíveis e latentes que podem ser interpretados, via investigação que recupere dados do contexto. Entende, ainda, Chizzotti (2006) que os pesquisadores, ao optarem pela pesquisa qualitativa, reconhecem que a experiência humana não, se reduz, tão somente, a métodos e técnicas aplicacionistas de descrição.

Godoy (1995, p. 21) compreende que a pesquisa qualitativa reconhece “várias possibilidades de se estudar os fenômenos que envolvem os seres humanos e suas intrincadas relações sociais” e tornam-se melhor compreendidos, a partir da observação do contexto em que ocorrem, como todos os elementos relevantes. A autora ressalta que há três formas de realização desse tipo de exploração: a pesquisa documental, a pesquisa de caso e a etnografia. Este trabalho está compreendido na primeira forma.

Sobre a natureza exploratória, descritivo-interpretativista, também apoiamo-nos nos apontamentos de Godoy (1995) para quem o enfoque exploratório e descritivo demanda do pesquisador abertura às novas descobertas ao longo da pesquisa de acordo com as dimensões teóricas e elementos que podem surgir. A interpretação relacionada à natureza constitui a parte de preparação, seleção e análise de dados e está presente ao longo da pesquisa.

Quanto ao campo empírico, Godoy (1995, p. 21) orienta que a pesquisa documental é constituída pelo “exame de matérias de natureza diversa, que ainda não receberam um tratamento analítico, ou que podem ser reexaminados, buscando-se novas e/ou interpretações complementares”. Nesse sentido, a fundamentação bibliográfica-documental sinaliza o campo empírico deste trabalho, ao olharmos para o objeto sob um novo ponto de vista e, empreendendo novas compreensões, completamos o sentido de sua existência.

Figura 6 – Caracterização da pesquisa

Teoria	Natureza	Campo Empírico
• Análise Dialógica do Discurso • Bakhtin e o círculo	• Qualitativa • Exploratória • Descritivo-Interpretativista • Chizzotti (2006); Godoy (1995);	• Documental/Bibliográfica • Godoy (1995)

Fonte: Elaborado pela autora (2021)

5.2 População - Universo e Amostra: contextualização do objeto de estudo

A obra de Ariano Suassuna sofreu grande influência da literatura de cordel, dos elementos mais comuns da cultura popular brasileira, especificamente, a nordestina e, sobretudo, do Romanceiro Popular do Nordeste. Ele já declarou em suas aulas-espetáculo e em entrevistas concedidas às revistas brasileiras que a sua poesia, fonte profunda de tudo que escreve, está fundamentada no Romanceiro, assim como estão, também, o romance e o teatro (SUASSUNA, 1991).

Uma declaração considerada ousada, de acordo com Santiago (2007), do ponto de vista de assumir, diante da crítica literária, que sua produção artística partia diretamente cultura popular. Em todos os gêneros em que seu fazer artístico se perpetuou, Suassuna eternizou-se pelos temas, motivos, enredos e estruturas advindos dos folhetos de cordel e cantigas que percorriam as ruas.

As várias facetas de Ariano Suassuna, o poeta, o romancista, o pintor, o cordelista, o artesão, uniram-se, sempre, em defesa da cultura e da cultura nordestina, na importância e na valorização das raízes e do diálogo intercultural entre o que ele considerava oficial, o erudito, a cultura das classes mais altas e o popular, presente no que havia de mais tradicional, rico e comum a todos os povos.

Em um campo de pertencimento, Ariano integrou a criação do Movimento Armorial, na década de 1970. A origem do movimento, que se constitui como centro de atenção cultural na Paraíba e no Nordeste, por objetivar a valorização e divulgação da cultura popular, relembra a reunião de amigos que se encontravam, em um contexto de efervescência cultural, com o desejo de criar um teatro legitimamente brasileiro, o Teatro do Estudante de Pernambuco – TEP. A criação do TEP, em 1946, já oportunizava a divulgação da cultura nordestina e o contato do povo com obras da dramaturgia mundial e, posterior a sua criação, surge, em 1959, o Teatro Popular do Nordeste e, em seguida, o Movimento de Cultura Popular, extinto logo após a sua criação, em 1964, no contexto de ebulição política do Golpe de 1964.

O Movimento Armorial permanece vivo, ano após ano, no imaginário cultural popular, pela obra de seu baluarte Ariano Suassuna, que faleceu em 23 de julho de 2014, e dos que se comprometeram a perpetuar os ensinamentos e valores aprendidos com as raízes do movimento. É nesse contexto que está inserida a poética suassuniana. Através dos textos populares, Ariano, pelo prisma armorial, recria os cordéis, os contos e causos populares, dando-lhes uma nova perspectiva, uma nova expressão artística, cheia de significados.

Romances, peças, poesias, criações em tapeçaria, pintura e outras artes compõem o universo das obras de Ariano Suassuna, que totalizam 38 obras publicadas e divulgadas. Dentre elas, no ano de 1999, foram publicados os primeiros poemas de Ariano Suassuna, na obra *Poemas*, lançada pela Editora Universitária da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, cuja seleção, organização e notas estiveram a cargo de Carlos Newton Júnior, professor, ensaísta e curador da obra de Ariano, e que traça uma contextualização inicial sobre a obra e a situa como representante de quase todo o trabalho poético do autor.

A obra está dividida em 5 partes totalizando 88 poemas. *O Pasto Incendiado* é uma dessas partes e é formada por 40 poemas, constituindo, assim, a nossa amostra que foi dividida em quatro categorias de organização dos dados. O contexto de geração de dados compreendeu o período de escrita e levantamento dos poemas que comporiam o quadro geral correspondente com as análises da tese.

5.3 O contexto de organização dos dados: procedimentos de coleta e análise

Mediante a definição da amostra, a questão que norteia a categorização/organização dos dados desta pesquisa e, concomitantemente, orienta a fundamentação dos movimentos de análise assim se apresenta: Qual é o sentido de universalidade da cultura nordestina que Ariano Suassuna constrói mediante as relações dialógicas que sua poética estabelece? A partir dessa reflexão, são constituídas as categorias de organização dos dados, concebidas através da reunião dos poemas pelos aspectos temáticos e composicionais.

O procedimento de análise decorre da categorização dos poemas pertencentes à seção *O pasto incendiado*. O movimento de pre-análise segue a linha de desenvolvimento que se inicia com a leitura para delimitação das características gerais, a partir de recorrências e singularidades entre os poemas dando origem às categorias: raízes suassunianas, poemas-carta, poemas-ode e experiências poéticas, dispostas no Quadro 1. Tal categorização resulta em uma proposta inédita de caracterização dos poemas suassunianos e se constitui como um achado, uma contribuição metodológica e científica desta pesquisa. Essa subdivisão permite ao leitor compreender os poemas de Suassuna sob a ótica de quatro fases que organizam momentos marcantes de sua escrita, abrangendo desde a sua infância, suas raízes históricas, sociais e culturais até as suas experiências temáticas, por meio de formas poéticas.

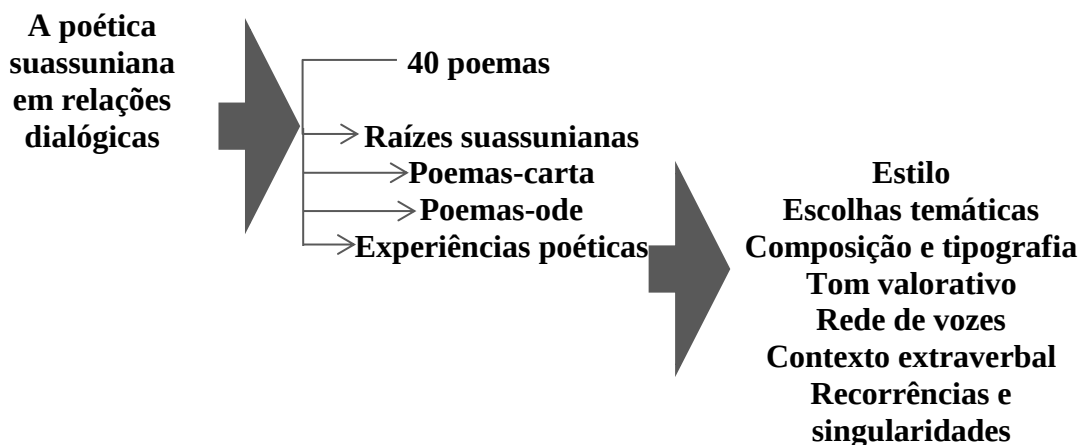
Quadro 1 – Categorização dos poemas

RAÍZES SUASSUNIANAS	POEMAS-CARTA
1. O Reino – 1945-1952 2. Os Guabirabas – 1947 3. Noturno – 1945-1950 4. Beira-mar – 1946-1948 5. Na Floresta – 1945-1948 6. A Morte do Touro Mão de Pau – 1946-1948 7. Soneto 8. Faca – 1947 9. Cantiga com Mote Alheio – 1951 10. Encontro – 1947 11. Canto Armorial – 1950 12. Labirinto de Babilônia e Sião – 1948-1950	1. Carta (I) – 1950 2. Carta (II) – 1951 3. Poema do Mel 4. Carta (III) – 1951 5. Carta (IV) – 1951 6. Cantiga de Mote e Glosa 7. Carta (V) 1951 8. Carta (VI) – 1951 9. Cantiga de Mote e Glosa 10. Última Carta – 1951 11. Carta – 1954 12. Carta 13. Soneto
POEMAS-ODE	EXPERIÊNCIAS POÉTICAS
1. Conceção, Quadro e Ode – 1947 2. A Barca do Céu – 1948-1950 3. Ode a Capiba – 1949 4. O Barco – 1948-1951	1. Soneto (Extraído de Labirinto) 2. Ao Cristo Crucificado – 1951 3. O Cego e o Mundo – 1952 4. Pedra do Tendó – 1952 5. A Uma dama transitória – 1953 6. Sextilhas 7. Décimas Ante um Retrato de Camões – 1953 8. Soneto (Nelson Saldanha) 9. Poema (José Laurenio de Melo) 10. Soneto Inglês em Diálogo 1954 11. Sob a Árvore 1954

Fonte: Elaborado pela autora (2021)

Em conformidade com o apresentado no Quadro 1, na relação entre amostra e categorização dos dados, as categorias de análise à luz do pensamento bakhtiniano direcionam, comprovam e evidenciam no fio discursivo, as relações dialógicas e a contribuição destas para construção da ideia de universalidade da poética suassuniana. Tais categorias constituem-se de um percurso analítico advindo das leituras empreendidas à luz da Análise Dialógica do Discurso. O caminho de compreensão dos poemas inter-relaciona categorias de organização dos dados e categorias de análise, Figura 7, e assim se configura:

Figura 7 – Organização da análise



Fonte: Elaborado pela autora (2021)

Nesse sentido, para o desenvolvimento dessa investigação, inicialmente, realizamos o levantamento das pesquisas que se aproximavam da temática e dos objetivos propostos, bem como das categorias de análise, e nos debruçamos sobre os apontamentos teórico-metodológicos que instituem os pressupostos teóricos, com base na revisão literária das obras de Bakhtin e o Círculo, no que diz respeito às noções sobre a constituição enunciativa da linguagem, dimensões, contextos e relações dialógicas. Em continuidade, contemplamos a reflexão sobre o gênero poesia, características e singularidades, seguida, posteriormente, de uma discussão sobre as concepções de cultura, sobre o autor-criador Ariano Suassuna, suas influências e a conjuntura de criação do Movimento Armorial e as noções de cultura. Por fim, pós-orientações metodológicas, procedemos à análise dos poemas que compõem a seção *O Pasto incendiado*, buscando construir uma ligação entre as relações dialógicas que Ariano Suassuna realiza e concepção de cultura que ele concebe, universalmente nordestina e nacionalmente em resistência à homogeneização.

A seguir em, *O pasto Incendiado, de Ariano Suassana, em relações dialógicas*, compreenderemos as poesias que se constituem pelos elementos da cultura popular e pelas características erudito-medievais, que promovem a singularidade da escrita suassuniana, de modo que a dinâmica dialógica dos gêneros reunidos promove a elevação da cultura popular nordestina, apresentando a riqueza de seu acervo e de suas raízes.

6 O PASTO INCENDIADO EM RELAÇÕES DIALÓGICAS: A UNIVERSALIDADE DA CULTURA NORDESTINA

Este capítulo dedica-se à compreensão dos poemas da seção *O pasto incendiado*, extraído da obra *Poemas* (1999), de Ariano Suassuna. No decurso desta pesquisa, dialogamos com as reflexões teórico-metodológicas de Bakhtin e o Círculo, orientadas aos princípios de constituição enunciativa dos gêneros discursivos, na visão dialógica da linguagem, em que o contexto se faz o elemento basilar na elaboração dos sentidos em relação aos enunciados. Nesse sentido, a partir da materialização das relações dialógicas na poética suassuniana, buscamos compreender sua concepção de cultura universalizada, que concorreu para a construção da ideia de Nordeste que conhecemos hoje.

A poética suassuniana, e toda sua relevância para o tesouro artístico nacional, é um dos campos menos explorados por pesquisadores e críticos no exercício de (re)conhecimento de sua obra. O projeto estético-literário do artista Ariano Suassuna, assim, também considerado pela multiplicidade de facetas, escritor, professor, pintor, músico, dramaturgo, nasce da uma poética que representa a riqueza de um povo e que busca ser avessa à vulgarização e efemeridade que lhe é refletida nos dias atuais e foi tão polemizada por ele.

Os poemas de Suassuna orientam-se para grandes nomes de influência, fato esse nunca escondido ou negado por ele. Esses nomes foram sempre bem marcados em seus posicionamentos como referências admiráveis, principalmente, pela relação com a arte medieval. Nos poemas analisados é observada uma diversidade de relações dialógicas, simbolizada pelas vozes de muitos poetas e artistas, tais como Capiba (1904-1997), Francisco Brennand (1927-2019), Garcia Lorca (1898-1936), Gil Vicente (1465-1536), Cervantes (1547-1616), Shakespeare (1564-1616) e Gregório de Matos (1636-1695).

A compreensão dos poemas que compõem o *Pasto de Incendiado*, seção da obra *Poemas* (1999), segue critérios temáticos, composicionais e estilísticos, de tal modo que, a partir da observação materialização do estilo, do contexto extraverbal, das vozes sociais e das recorrências e singularidades entre os poemas considerados na categorização realizada na pré-análise, chegamos à divisão que orienta, também, as seções desse capítulo. Assim categorizamos 12 poemas sobre as raízes suassunianas, 13 poemas-carta, 4 poemas-ode e 11 poemas das experiências poéticas, com o intuito de conhecermos os elementos mais significativos da trajetória suassuniana, relevantes a sua concepção de cultura, através das relações dialógicas.

Sobre as temáticas de inspiração dos poemas, o próprio Ariano já as contextualiza a partir da classificação iniciada pelo folclorista Gustavo Barroso (1921), à qual também tivemos acesso, conforme apontamentos do Quando 2. Tais temáticas são inspiradas no Romancero Popular do Nordeste e estão situadas em dois grandes grupos, “a Poesia Improvisada e a Literatura de Cordel e de Tradição Oral Decorada” (SUASSUNA, 2007, p. 256).

Quadro 2- Classificação temática do Romancero Popular do Nordeste

Romancero Popular do Nordeste	
Divisão	
Poesia Improvisada	Literatura de Cordel e de Tradição Oral Decorada
Sextilhas e estrofes; Décimas e outros tipos de estrofes	Romances; Abecês; Pelejas e Cantigas
Temas	
Ciclo Heroico; Ciclo do Maravilhoso; Ciclo Religioso e de Moralidades; Ciclo Cômico, Satírico e Picaresco; Ciclo Histórico e Circunstancial; Ciclo de Amor e Fidelidade	

Fonte: Elaborado pela autora, partir de Suassuna et al. (1987) e Barroso (1921).

O ciclo heroico é constituído pelas temáticas trágicas, narrativas épicas, embates de cangaço, trazendo a figura do cangaceiro heroico, que revela um tom cômico e, ao mesmo tempo, sombrio à personagem. O ciclo maravilhoso traz fios temáticos de histórias fantásticas e fantasiosas, os famosos causos populares. Já o ciclo religioso traz sempre uma figura divina, em oposição à profanidade do mundo, ou narra pelejas entre Deus e o diabo e com elas as morais das histórias, mais conhecidas como as grandes lições. Por sua vez, o ciclo cômico, satírico e picaresco é um dos mais comuns e populares entre as narrativas orais e escritas, o tom jocoso, permeado, às vezes, pela obscenidade, pela malícia e os subentendidos trazem as temáticas do cotidiano, as traições, as desventuras, as infelicidades. Mais próximos da formalidade, o ciclo histórico e circunstancial traz comentários de poetas, datas, acontecimentos e narra temáticas que marcaram época. Por último, ao lado dos temas mais populares, e considerado o ciclo que mais dialoga com os ciclos anteriores, o ciclo do amor e

fidelidade pode estar presente em todos os outros temas e, em sua singularidade, narram os temas do amor puro, singelo e natural, e podem narrar as traições, e as grandes consequências decorrentes do respeito, ou não, à mistura do amor à fidelidade.

Suassuna (2008) menciona as principais formas poéticas que fundamentam a base composicional do Romanceiro, a sextilha ou repente (seis versos); o mourão (quase que uma septilha – sete versos dialogados); a septilha (sete versos – mas não dialogados); ai-ai ou gemido – da família do repente acresce no final da estrofe; o ai-ai, rum-rum, como uma espécie de refrão; há ainda o martelo de seis pés ou martelo de gabinete – estrofe de seis versos e dez sílabas; a décima – estrofe de dez versos; o Martelo agalopado – de origem nordestina – estrofe de dez versos com dez sílabas, criado por José Galdino da Silva e que comumente se repete o termo “martelo agalopado” como um refrão e, por último, o Galope à beira-mar, criado por José Alves Sobrinho, apresenta estrofe de dez versos e onze sílabas, possivelmente repetindo no último verso de cada estrofe o termo “galope à beira-mar” (SUASSUNA, 2007, p. 257-280).

Contextualizando *O Pasto Incendiado* percebemos a representação de vários elementos, dentre os mais significativos, o sol e o entardecer com o céu incendiado, paisagem vista diariamente por Suassuna e vivenciada pelos seus personagens e, ainda, as incendiadas narradas em seus romances de personagens marcantes²², que há muito buscavam seus objetivos através da luta e do desbravamento das terras. Este incendiado, também, ora se refere ao sangue, que no pasto da vida incendeia as veias, o corpo e a cabeça, pela revolta decorrente da perda do pai que se traduz, em resposta, pela sua obra, em todos os seus gêneros artísticos.

Ademais, o pasto incendiado alude às “ventanias incendiárias da Caatinga” (SUASSUNA, 2005, P. 627), pelo calor do fogo ardente, pela seca, pelas queimadas, pela poeira da terra vermelha, o que relembra, também, a queima da cana-de-açúcar. A tradição da poética suassuniana reforça os laços da estética armorial e reúne elementos das tradições populares ibéricas em interação com as nordestinas, num misto de complexidade temática e popularidade da tradição oral brasileira.

²² Romance da Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

6.1 As raízes suassunianas

Em mim, a imaginação criadora sente verdadeira necessidade de trabalhar com as raízes fincadas nessa inesgotável e rica fonte brasileira que é o Romanceiro Popular Nordestino. É que também acredito – tanto com a cabeça quanto com o sangue – que só assim é que tenho a garantia da aprovação coletiva, que o Povo brasileiro dá aos folhetos, e a segurança de estar ligado a uma corrente literária que me identifica, ao mesmo tempo, com o Povo e com a tradição mediterrânea e ibérica que forma o núcleo da Cultura brasileira.” (SUASSUNA, 2008a, p.188)

Esta seção reúne 12 poemas que, em ordem cronológica de apresentação, marcam a representação da armorialidade de Ariano Suassuna. São eles:

O Reino (1945-1952); Os Guabirabas (1947); Noturno (1945-1950); Beira-mar (1946-1948); Na Floresta (1945-1948); A Morte do Touro Mão de Pau (1946-1948); Soneto (S/D); Faca (1947); Cantiga com Mote Alheio (1951); Encontro (1947), Canto Armorial (1950) e Labirinto de Babilônia e Sião (1948-1950).

O título que nomeia esta seção advém da observação de traços que marcaram o período de concretização da inserção de Ariano Suassuna no campo artístico-literário-cultural, a partir de 1946, em Recife, compreendendo os estudos de Direito, as amizades marcantes e a criação determinante do TEP.

Evocamos a voz do autor-criador na epígrafe que abre esta seção, para refletirmos que não podemos ignorar a época contemporânea do escritor e suas reverberações na linha do grande tempo. O universo suassuniano, marcadamente simbólico pelo envolvimento cultural e sua trajetória artístico-literária concebe um contexto inquietante ao acreditar que é preciso desmistificar a “visão do Brasil como uma cultura de 4º categoria, de baixa autoestima, desvalorizada” (SUASSUNA, 2013), que alinha a tudo e a todos a um gosto médio.

Os anseios por um intercâmbio cultural universal entre a cultura nordestina, com seus elementos sertanejos originais, e os povos do mundo inteiro, em busca da erudição do popular, motivaram a poética suassuniana, de maneira que o diálogo com outras artes e outras vozes deu origem a sua produção de grande potencial poético e forte apelo social, tendo em vista o chamamento pela valorização cultural como bandeira a ser defendida.

Atuando como uma espécie de padrinho e representando muito mais que um amigo, Hermilo Borba Filho (1917-1976) foi o responsável por apresentar ao jovem Ariano o mundo da cultura, em monumentos e dilemas. Ele descreve o jovem engajado para além das características físicas.

Magro e alto, de uma coerência extremada, radical em suas opiniões, é de vê-lo numa discussão com amigos (com os inimigos basta que leiam os seus artigos): zombeteiro, argumentador desnorteante, irreverente, chocarreiro. Gostaria de crer em Deus como as crianças creem, mas crê com angústia, fervor e perguntas. Seu caráter é ouro de lei e, embora o negue, esforça-se para amar os inimigos como manda o Evangelho. Pode, pessoalmente, atacar um amigo, mas defende-o de público até com armas na mão. A arte e a religião são por ele encaradas de maneira fundamental. Crendo em Deus, tem medo do Demônio, mas ama as coisas simples da vida e transforma-as em poesia, às vezes trágica. Como artista, não esquece a grandeza do homem, no bem e no mal, porque é um dos poucos que têm consciência de ser, aqui, um peregrino (BORBA FILHO, 1963, p. 9, apud MELO, 2011).

O frutífero diálogo entre amigos levou Ariano a conhecer o Romanceiro espanhol, através de Garcia Lorca e, em consequência, a noção de cultura popular dele proveniente, despertando o seu interesse em desenvolver algo semelhante, pelas memórias e vivências da infância. O Romanceiro Popular do Nordeste que já ganhara seu apreço desde muito novo, nas toadas, nos repentes, nos cordéis e tantos outros elementos representativos, se destaca como prioridade de inspiração para criação de peças, de romances e de outras artes que compõem a pluralidade do Movimento Armorial.

É com esse direcionamento e esse olhar atento à realidade, inscrita sobre o sol da existência da cultura popular, que os espaços congregam memórias e histórias, e o campo traz para a cidade as marcas do sertão, espaço privilegiadamente criativo, segundo a ótica suassuniana. Tal visão também assinala a influência triádica da cultura brasileira, que na perspectiva do autor, tem origem em três raízes: a indígena, a barroca e a popular. A primeira está assentada no chão do nosso país, na nossa terra, a raiz rupestre indígena, a segunda foi herdada dos portugueses e a terceira, a popular, é resultado da fusão dos elementos da cultura ibérica pobre dos negros e dos índios.

A formação de Suassuna como escritor literário se deu no contexto da valorização das raízes, que é tema recorrente e mote²³ dos poemas iniciais do autor-criador que coincide com o período que antecede a criação do Movimento Armorial, tempo em que já se conviviam com as ideias necessárias ao contexto de luta pela valorização cultural e ir “contra vulgarização e mediocrização da cultura brasileira” (SUASSUNA, 2013).

Para proceder à análise das relações dialógicas que compõem a ideia de universalidade da cultura suassuniana, bem como reunir os traços determinantes de sua poética, posterior a análise prévia inicial dos 12 poemas desta seção, selecionamos 1 poema para compor a análise dialógica dos elementos do estilo e do contexto extraverbal, a partir das

²³ Mote, conforme Cunha (1982, p. 535), significa tema ou assunto e tal acepção do termo se estende ao termo glosa.

escolhas temáticas, composição e tipografia, tom e rede de vozes, recorrências e singularidades, em cotejo com as relações dialógicas que os constituem.

Assim sendo, o poema analisado intitula-se *O Reino* (1945-1952), que configura uma espécie de convite à apreciação do reino e das riquezas exploradas e conhecidas por Suassuna, repleto de acontecimentos determinantes e conflitos importantes, apresentados com uma amplitude de detalhes, o que nos possibilita um verdadeiro passeio pelas andanças de um personagem que retrata a vida com os pinceis da palavra. Segue a leitura integral do poema:

O REINO

1 Amor, escuso amor, Papoula de meu sangue,
2 rosa do meu desejo, Rosa Castanha e bela:
3 jóia ante o Olhar divino, eu sei que brilha ao Sol
4 um reino de Muralhas, desertos e bandeiras
5 vermelhas, verde-negras e esferas Amarelas. *ourazuis*

6 Existem, nesse Reino, portos e Fortalezas
7 de pedra-e-cal e Urtiga, ao ferro dos Canhões.
8 São velhas Fortalezas, tranquilas e arruinadas,
9 mas atiram ainda e saúdam, salvando
10 as viagens dos Barcos, as saídas e entradas
11 e as cargas do Comércio – fumo e couro Vermelho –
12 que Armadores estranho e louros vêm comprar,
13 indo e vindo entre a Escuma e as Ondas legendárias,
14 sobre o Dorso brilhante e sagrado do Mar.

15 Sob a Negra armadura, rangente e enferrujada,
16 nos negros Arrecifes da costa geme, à Noite,
17 a Alma danada e dura, Luzida desgarrada,
18 de algum Corsário inglês, holandês ou Espanhol.

19 Lá dentro e longe, o Reino é escarpado e Castanho,
20 com um Áspero e queimado Tabuleiro de pedra
21 rasgado e incendiado pela Espora do sol.

22 Ali, há estranhas aves, as Emas e os Pavões,
23 cavam a terra os Pebas e os Tatus esquisitos.
24 E guerreiros armados de Esporas e ferrões,
25 de armaduras de Couro, cravejadas de Cobre,
26 lutam contra Soldados e oficiais Amarelos,
27 ao Fogo dos clarins e aos toques de seu Dobre.

28 Jazem no Sol as pedras cinzentas e abrasadas,
29 ardendo e faiscando como a Morte dos homens,
30 pela Mica e a Platina, em veios, incrustadas.

31 Nas baixas casas-fortes, do coalho dos Mocós
32 e do leite das Cabras, faz-se um áspero Queijo
33 que rescende inda ao Couro, à Cabra, à serra e à Pedra,
34 ao Pêlo escuro e turvo e ao ato do Desejo.

35 Com seus chapéus de couro, Vermelhos e estrelados,
36 correm no Campo Pardo as mortes Cangaceiras,
37 e os Fantasmas cruéis dos réus de sangue, mortos,

38 alinham sob o Sol seus mortos batalhões,
 39 inda armados de Rifles e luzentes Bandeiras.

40 Há, no reino, Topázios, Rubis e Diamantes,
 41 águas-marinhas, Ouro e Terras preciosas,
 42 e areias Amarelas, vermelhas, Fulminantes
 43 que conduzem a Morte, a deusa negra e Cega,
 44 dentro de seus Cristais brilhantes e malditos.

45 No reino existem morros Castanhos e esquisitos,
 46 que estremecem o Mundo ao som de seus estrondos.
 47 Certo dia, perdi-me nos Pragaís assolados
 48 do rochoso e selvagem Brasão do Desmedido,
 49 chegando a um desses Morros, escuros e Rebelado:
 50 era feito de Pedras empilhadas e negras
 51 de ferro escuro, a Fogo, modelado e fundido.
 52 Ali, por entre as Pedras, mordidas de Ferrugem,
 53 rodilhadas e negras como Cobra que o fogo
 54 tivesse endurecido, aos dentes da Assassina,
 55 os negros Capuxus ferozes fabricavam
 56 o Mel que moradores Queimados arrancavam
 57 na fumaça cheirosa mas Acre da resina.
 58 Vi a Furna das onças, que Eles alumiavam
 59 e onde se viam Ossos, e chifres e carcaças,
 60 à luz de Fachos feitos com rubros Entrecascos:
 61 foi talvez por ali que um rebanho de Diabos
 62 entrou em nosso Mundo vermelho e Empoeirado,
 63 despojando-se, então, dos Chifres e dos Cascos.

64 Nos Esmaltes do reino, agita-se, sangrenta,
 65 a memória Brilhante das ásperas batalhas
 66 ganhas aos Inimigos - uns de pêlo Amarelo,
 67 outros de Bronze e negro ou Cobre azeitonado:
 68 mas os sangues Hostis, duramente vencidos,
 69 foram todos sorvidos no Sangue mosqueado.

70 Brilham, ali, os astros, as Lanças do Ocidente,
 71 os signos do Zodíaco e Bichos estrelados
 72 - o Touro, a Cabra, a Crus de Estrelas, o Carneiro,
 73 Enquanto Santo Iago, à noite, claro, espalha
 74 polvilho de Prata e de Ouro iluminado,
 75 salpicado de estrelas de seu belo Carreiro.

76 Cruzando um Rio aqui e um Deserto depois,
 77 trens vermelhos e Pardos, entre ásperos rebanhos
 78 de Bodes e jumentos, de ágeis e magros Bois,
 79 jogam também seus Ouros – copa e Espada do sol –
 80 na Bigorna do chão, no ferro do Martelo,
 81 e as fagulhas de Brasa e o fumo do Carvão
 82 nos vastos Algodoais de Branco e de Amarelo.

83 No litoral, as Velas de latinas barcaças
 84 cortam a Água antiga, safira Azul-sagrada,
 85 levando o claro Açúcar a portos esquecidos,
 86 onde ainda trabalham, sem Selo e sem Bandeira,
 87 os parques Estaleiros que ninguém mais conhece,
 88 que o Grego João-das-Naus, o Herege, construiu,
 89 e que ainda fabricam as Naves de madeira.

90 Nas igrejas caídas, de Portais empedrados,

91 a argila dos Tijolos, das espessas Paredes,
 92 foi amassada e unida com o óleo das Baleias
 93 que, ao caírem no Cio, vêm às costas do Reino,
 94 sendo, então, capturadas com Arpões e com Redes:
 95 indo ao Fogo, os tijolos são pétreos e Vermelhos,
 96 no seu Barro queimado em fornalhas Defesas,
 97 e, junto a algumas Pedras, dão a essas igrejas
 98 o aspecto e a segurança das velhas Fortalezas.

99 Quem entra em suas Naves, à tarde, sente logo,
 100 ouvindo, em corredores, o Vento a ressoar,
 101 como se a igreja fosse um Búzio gigantesco,
 102 a cantar como um búzio e à Guerra a conclamar,
 103 que, ali, Deus inda é o Dono dos exércitos
 104 e a velha Sarça Ardente já pairou sobre as Águas
 105 ou dentro do verdoso Ventre do bicho-mar.

106 De fato, as amplas Naves dessas velhas igrejas
 107 parecem com Navios, afogados no Mar,
 108 onde vão, como nós, os Peixes perigosos,
 109 ou à caça da Fêmea ou com Deus conversar.
 110 Carregadas de vasos Sagrados e brilhantes,
 111 são também como Grutas do mar, Iluminadas,
 112 onde as Vegetações se movem sem cessar:
 113 primeiro, existem nelas Colunas auri-rubras,
 114 folhagens retorcidas e Cedros entalhados,
 115 movidos pelo Sopro do vento sertanejo;
 116 mas como a cantara é cortada na pedra
 117 que o Cinzel retirou dali daquele mar,
 118 inda guardam seus pisos, as pias e os portais
 119 algo desse rumor Marinho ou, bem, Solar,
 120 pois são pedras Cravadas de conchas e cristais,
 121 esqueletos de Peixes na areia endurecida,
 122 carapaças de Estrelas, e Búzios e Corais.

123 Frutos de tez macia e cores femininas
 124 entreabrem-se em feridas Rubras e tentadores,
 125 brilhando como Joias na mata verde-umbrosa
 126 ao cheiro do Desejo, do sangue e da resina.
 127 Outros, pela Catinga parda e pedregosa,
 128 onde Deus é pagão e o sangue tem caminhos,
 129 são bicados por aves Vermelhas e amarelas,
 130 brilhando como Estrelas caídas entre Espinhos.

131 Onças de pelo fulvo ou de Negro impecável
 132 estiram-se no Chão, gemendo seu Começo,
 133 no Cio sinuoso, mas de fogo implacável,
 134 que as impele do amor ao bárbaro Estremeço.
 135 Em meu sonho de fogo e de ouro Incendiado
 136 - sonho e sangue do Arfar de todos os meus dias –
 137 cruzei essas Muralhas de pedra e de Castigo
 138 e, entre os Marcos do reino, errei por seu planalto,
 139 pedido das Fronteiras e diante do perigo.
 140 Foi apenas um sonho? Terei ouvido, mesmo,
 141 os toques das cornetas e os Cascos dos cavalos?
 142 Terei enchido mesmo a Concha destas mãos
 143 com os Cabritos selvagens de teus seios Tocados?
 144 Terei ouvido mesmo o estranho Esvozejar
 145 dos homens e Mulheres brigando no mercado,
 146 entre estranhas Raízes, folhagens sufocantes,

147 e potes e Quartinhas de barro avermelhado,
 148 plantas medicinais, Cascas cicatrizantes,
 149 animais indomáveis, Frutas maravilhosas,
 150 e Pássaros de canto e Cor inebriantes?
 151 Altercavam, talvez, sobre as compras do dia,
 152 Ou, talvez (o mais certo), escrutavam na Sombra
 153 sobre a Compra enganosa e incessante dos Dias.

154 Ali mora o Desejo e a tentação das viagens,
 155 e a sensação da Posse, o Sono do prazer
 156 se espreguiça entre o Fumo e as cascas da Cortiça,
 157 a língua dos Macacos, as Cabras cabeludas,
 158 a estranha testa humana e as unhas da Preguiça.

159 Mas era tudo um sonho tão brilhante e demente
 160 que só posso afirmar, e não com Segurança,
 161 ter ouvido três frases, na Luz daquele instante
 162 de balanço e Inventário, de escolha e de Mudança
 163 (se é que tudo não foi somente um novo sonho
 164 Incrustado no sonho do Mundo flamejante
 165 E no sonho da vida, Escarlate e punido):
 166 - Passe a língua no ferro! – disse a voz da Mulher –
 167 tem gosto de Ferrugem ou sangue Envelhecido!
 168 A voz do Macho então soou, escusa e Só:
 169 - A Mulher está grávida e, andando pela Estrada,
 170 cruzou o curvo Rastro de uma Cobra Coral:
 171 o Filho que nascer vai rastejar no pó!
 172 Então soou a Voz sagrada, em tom pungente,
 173 e disse sem qualquer Entonação pessoal:
 174 - Deus é inocente!

175 O Reino estranho, pois, é este:
 176 não sei onde se escondem seus Arcos e Fronteiras,
 177 não sei se em mim, se em Ti ou errantes no Sol.
 178 Mas sinto no Chicote de meu Sangrento açoite
 179 que é de Lá que me chama a voz que não me deixa,
 180 que me fere a ameaça e tenta, dia e noite,
 181 e a fera Escura e doida da beleza que passa,
 182 e as Esfinges de tudo, que bebem no meu sangue
 183 a sede do meu Sol e a trompa da Ameaça,
 184 que me canta o Perigo e que a ele me incita
 185 pois no Reino entrarei, bebendo dessas Águas,
 186 penetrando na Gruta onde o Pavão me grita,
 187 e os campos assolados no Incêndio da pastagem,
 188 e a vez Antiga e forte, suave e feminina,
 189 retesada no Grito estranho da Selvagem,
 190 e esse Fruto mortal, aberto e descerrado,
 191 sob a Fera do peito e os montes abrasados,
 192 e a Sede de beber afinal saciada,
 193 cicatrizada enfim a Brasa da ferida
 194 que desde a Antiga infância me queima e me maltrata
 195 sob o arco e a Muralha e a Negra encruzilhada.

196 Por isso, digo, ao Selo da prata do Inimigo:
 197 Este reino e teu Corpo são sacros e Castanhos
 198 mas servos do meu sangue e donos do Perigo.
 199 E, se Duro e amarelo é o muro da Cidade,
 200 nesse Sonho faustoso e intrépido da vida
 201 que faremos, Amor, da nossa mocidade?
 1945-1952 (SUASSUNA, 1999, p. 21)

1. O Reino – A multiplicidade de sentidos que alcançamos a partir do título *O Reino* é plural. O poema simboliza a abertura do autor-criador ao exercício de escrita criativa. Suassuna escreve seu primeiro poema e inicia a amizade com Francisco Brennand, que durou o tempo que a vida lhes permitiu viver. No interstício de tempo de construção desse poema viveu o período de efervescência correspondente à prévia do Movimento Armorial, sendo de fácil percepção o florescimento da armorialidade ao reunir, em um único e denso poema, grande parte dos ciclos temáticos presentes no Romanceiro Popular do Nordeste, convidando o leitor a um grande diálogo por entre este reino, ora difuso, indefinido, estranho, ora tão fascinante, rico e detentor de uma multiplicidade de temas e elementos que o transforma em uma atmosfera que é, ao mesmo tempo, palpável e simbólica.

Na dinâmica de leitura do poema, empreendemos a leitura dos fragmentos em estrofes em busca dos fios de sentido que constroem a poética de Suassuna, através do princípio das relações dialógicas, como categoria ampla, e dos elementos constitutivos para a análise enunciativa. Optamos por este procedimento, pois cada estrofe deste longo poema, 24 estrofes e 201 versos, apesar do fio de sentido que as une, narra um fato novo, um acontecimento, um elemento ou uma paisagem, personagens e outras características que são apresentadas com tamanha emoção e intensidade que fazem de cada fragmento, verso ou estrofe, único.

A começar pela análise do título, diferente de alguns dos títulos dos poemas que constituem a seção, este é formado por apenas dois termos, que pelo contexto literário, social e cultural que envolve a obra adquire um peso específico de significação, de modo que se torna um enunciado expressivamente dialógico. O reino, a depender do posicionamento que Suassuna escolha, pela expressão artística da linguagem, pode representar para o *autor-pessoa*, refúgio para realização dos sentimentos mais profundos, sem mascaramentos, sem data e hora marcada para chegar ou sair, pelas lembranças, sonhos e desejos. Para o *autor-criador*, o reino corresponde ao espaço, à terra de pertencimento, ao lugar de afirmação, resistência e cultura própria e que, concretamente, ganha materialidade com a publicação do *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue vai-e-volta*.

O que faz desse reino único evento na existência desse poeta é o caráter da humanidade e da realidade com que ele trata as situações e o outro, é sua equiparação de poeta a homem comum, que tem o pai por seu rei e idealiza um mundo sem diferenciações e preconceitos e, sobretudo, uma cultura oficialmente popular, acessível a todos, indistintamente.

Do latim *regnum*, o termo *reino* refere-se a “território extensão de terras” (CUNHA, 1982, p. 672). Uma forma de prelúdio para uma das obras mais conhecidas de sua carreira, *O Romance d’A Pedra do Reino* (2005), publicado em 1971 e que já vinha sendo pensado e escrito em meados dos anos 50, dada a sua extensão. Há também a concretização desse reino por entre as terras percorridas, recuperadas nas memórias do menino de pai, distante pela morte repentina, assassinado e rememorado em seus poemas, e se tornou visível em várias regiões do nordeste, dentre elas, uma específica, no sertão de Pajeú, Figura 8, fronteira entre Paraíba e Pernambuco, assim narrado no referido romance e amplamente divulgado e idealizado em suas andanças. No romance d’A Pedra do Reino, Suassuna descreve:

A Pedra do Reino situa-se numa serra áspera e pedregosa do Sertão do Pajeú, fronteira da Paraíba com Pernambuco, serra que depois dos terríveis acontecimentos de 18 de maio de 1838, passou a ser conhecida como “Serra do Reino”. Dela descem águas que através dos rios Pajeú, Piancó e Piranhas, são ligadas a três dos “sete Rios sagrados” e três dos sete Reinos do meu Império (SUASSUNA, 2005, p. 25).

Este local, Figura 8, que já foi palco de grandes tragédias, dentre elas a “hecatombe” de 1838, uma batalha sangrenta, que vitimou cerca de 30 pessoas, chefiada por um líder fanático chamado Pedro Antônio, conhecido como rei, no âmbito do movimento do Sebastianismo. O historiador Gomes (2021) relata que tal acontecimento se deu a partir de uma disputa entre os fazendeiros e João Antônio pelos trabalhadores que se encaminhavam para trabalhar naquele local, na promessa de que Dom Sebastião estava encantado na Pedra Bonita, levando a um verdadeiro massacre pelas disputas e tensões que, literalmente, lavaram com sangue esse chão.

Figura 8 - Ilumiara Pedra do Reino.



Fonte: Diário de Pernambuco, CALADO (2021).

O reino se revelou como um domínio amplamente bem explorado pelo autor-criador em suas obras e acreditamos que, neste poema em específico, o reino adquire uma conotação de projeção e prévia do que viria a ser publicado. Esse local, Figura 8, passou a ser, pelas características geográficas e preponderantes das soberanias das rochas, um reduto das pedras e que, posteriormente, se transformou em espaço de visitação, citado por Ariano Suassuna em suas aulas-espetáculo e muito visitado²⁴, desde 1990, quando foi oficializada a sua construção nesse sertão simbólico. Outros reinos oportunamente explorados em outros poemas estão situados em Taperoá-PB, na Fazenda Carnaúba, que representa um santuário que tomou por inspiração as “inscrições rupestres da Pedra do Ingá” (LEITE, 2019) e a Fazenda Acauhan, fonte temática e histórica dos poemas e motivos suassunianos, tombada pelo Patrimônio Histórico Nacional.

Na trajetória de Ariano Suassuna, tal termo adquire um relevante significado histórico, também, pela sua constituição em relações dialógicas, de forma que a bagagem de leitura de Ariano Suassuna está, especialmente, ligada às obras que retomam o imaginário medieval, nas histórias clássicas das obras que sempre dialogam, tais como, *Tristan et Iseut* (1903), de Bérout (1160-1213), *Tristão e Iseu* (1976), de Joseph Bédier (1864-1938), *Dom Quixote de la Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes (1547-1616) e *Hamlet* (1603), *Romeu e Julieta* (1597), de Shakespeare (1564-1616).

Passemos à apreciação do poema, no que se refere às escolhas composicionais, temáticas e entonacionais, bem como à multiplicidade de vozes e ao contexto extraverbal que constituem as relações dialógicas.

No viés dos traços estilístico-composicionais, o autor-criador não apresenta uma regularidade na escolha da modalidade de composição. Compreendemos que a estrutura disposta em *O Reino* se ancora na literatura de cordel quando observamos o diálogo suassuniano com o grande outro, o Romanceiro Popular do Nordeste, através das características estruturais aproximadas aos tipos de versos alexandrinos²⁵, uma estrutura formada por versos mais longos, sem limites quanto ao número e sem obrigatoriedade de rimas. Contudo, pelo número de versos e diversidade de organização destes nas estrofes, é possível perceber uma reinvenção estética, tendo em vista a atualização do gênero em razão das temáticas que evoluem em conformidade com as transformações sociais.

²⁴A pandemia do COVID-19, decretada mundialmente, em março de 2020, impossibilitou a visita à Ilumiera Pedra do Reino, em detrimento das medidas de isolamento social, para conter o avanço e propagação do vírus.

²⁵Sobre versos alexandrinos, mais informações disponíveis em Dossiê de Registro do Cordel desenvolvido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan (2018).

A primeira parte do poema é configurada como uma espécie de invocação. Tal observação é possível, primeiramente, pelo aspecto estrutural da estrofe que está separada, em posição destaque, por um espaçamento duplo, do corpo do poema. Há nesse recurso um diálogo suassuniano com a invocação épica, nos termos como é concebida.

Na visão de Ramalho (2013), esse recurso retórico confere ao poeta um fôlego diante da plenitude e imensidão do poema que vai ser escrito. Era comum o poema épico dirigir-se às musas gregas que eram consideradas inspiração e criatividade. Contudo, com o cristianismo, o chamamento foi direcionado a outros destinatários, a Deus e aos Santos. Independente do motivo ou do destinatário o tom se faz o elemento desse recurso, e depender da entonação do autor-criador a invocação pode manifestar diferentes sentidos, conforme Ramalho (2013), súplica, lamento, ameaça, convocação, memória, exaltação, entre outros e subdivide-se nas “categorias de invocação pagã, invocação judaico-cristão, invocação humana, invocação à natureza, invocação à pátria, invocação simbólica, invocação multirreferencial, metainvocação e a autoinvocação” (RAMALHO, 2013, p. 375).

O texto suassuniano tem um tom de chamamento peculiar que direciona a conhecimento do mundo vivenciado e concebido pelo autor-criador e, ao mesmo tempo, aos fios dialógicos que constroem o reino, configurando uma espécie de prévia e expectativa sobre o que será apresentado ao longo do poema, pela indefinição de “*um reino de Muralhas, desertos e bandeiras*” (v. 5). Há uma invocação em que não reconhecemos claramente a natureza do destinatário, se estruturando a invocação simbólica e multirreferencial, ao passo que em concordância com Ramalho (2013), á uma mescla de referentes: uma figura amada – “*Amor, escuso amor*” (v. 1); uma figura divina envolvida: “*jóia antes o Olhar divino*” (v. 3); a natureza “*eu sei que brilha ao Sol*” (v. 3); a pátria: “*bandeiras*” (v. 4).

O REINO

1. Amor, escuso amor, Papoula de meu sangue,
2. rosa do meu desejo, Rosa Castanha e bela:
3. jóia ante o Olhar divino, eu sei que brilha ao Sol
4. um reino de Muralhas, desertos e bandeiras
5. vermelhas, verde-negras e esferas Amarelas. *ourazuis*

Existem, nesse Reino, portos e Fortalezas
de pedra-e-cal e Urtiga, ao ferro dos Canhões

No plano do sentido, as primeiras relações dialógicas já são traçadas, justamente pela criação dessa invocação. É típico do autor-criador Suassuna assumir as influências que contribuíram em grande parte para a força interna de sua própria voz. A sua obra funciona

como um caleidoscópio que reenuncia e traz a festa de renovação dos sentidos daquelas inspirações que estão nas memórias do poeta e estão refletidas em suas palavras.

Advém de Homero (928 a.C-898 a.C) a inspiração para criação do *Reino*, isso é perceptível a contar pela observação de alguns aspectos estruturais: a invocação inicial e longa estrutura, não usual para os poemas produzidos por Suassuna, até então, mais próximos de um soneto simples. As invocações às musas inspiradoras constam como a primeira parte canonicamente comum em uma epopeia. Para além do poema, o diálogo homérico está presente em obras como *O Romance d'A Pedra do Reino* (2005), através do Personagem Quaderna, em busca de sua Ilíada Nordeste, na busca por tornar sagrada a sua terra, a sua pátria. Vejamos os traços que recuperam pistas de uma invocação/chamamento nos versos suassunianos.

ILÍADA

LIVRO I.

Canta-me, ó deusa, do Peleio Aquiles
A ira tenaz, que, lutuosa aos Gregos,
Verdes no Orco lançou mil fortes almas,
Corpos de heróis a cães e abutres pasto:
Lei foi de Jove, em rixa ao discordarem
O de homens chefe e o Mirmidon divino.
(HOMERO, 2009, p. 65)

O REINO

Amor, escuso amor, Papoula de meu sangue,
rosa do meu desejo, Rosa Castanha e bela:
joia ante o Olhar divino, eu sei que brilha ao Sol
um reino de Muralhas, desertos e bandeiras
vermelhas, verde-negras e esferas Amarelas.
ourazuis
(SUASSUNA, 1999, p. 21)

Ao iniciar o poema com uma espécie de invocação, tal como na *Ilíada*, poema épico atribuído a Homero, que narra a Guerra de Troia e todos os seus conflitos e acontecimentos, Suassuna, pelo diálogo maior, inscrito no grande tempo dos acontecimentos discursivos, revela sentidos que representam a multiplicidade de vozes que interpelam o seu dizer. Vê-se Homero com um clássico épico e rememora-se a reflexividade dos elementos que integram o Romanceiro Popular do Nordeste como as toadas sertanejas, as cantigas ritmadas tristes ou reflexivas e os repentinos, considerados arte poética e musical brasileira baseada no improviso.

O diálogo com Homero pela invocação e traços do desenvolvimento poético existe e pode ser observado pelo leitor a partir dos elementos composicionais que o autor-criador desenvolve. Cada gênero preserva sua singularidade estrutural e o seu projeto enunciativo. A estrofe homérica com seis versos diretamente relacionados às musas inspiradoras do canto épico a ser desenvolvido, invoca, em resumo, todo o canto e conflitos a serem narrados. A estrofe suassuniana, com cinco versos, mas de assemelhada densidade, também traz em resumo algumas palavras-chave, Figura 9, que se farão fundamentais ao fio condutor dos

firmado designar o povo de todas as raças, de todos os cantos e do mundo inteiro, estabelece a ideia de universalidade da cultura nordestina;

Divino – católico, a obra fala de um lugar que busca dialogar sobre os mistérios e transcendências do homem e seu mundo. O ciclo religioso sempre está presente em sua poética e é temática recorrente, também, no Romanceiro Popular do Nordeste e a sua proximidade com as simbologias divinas são debatidas e presentes nos poemas;

Sol – um dos elementos mais marcantes, pelo contexto de realização da obra suassuniana sobre o sertão nordestino, o sol retoma diversos temas e ressignifica elementos como a paisagem e acontecimentos como a seca, sendo usado, também como recurso metafórico ao longo dos fios de sentidos dos poemas.

Reino, muralhas, bandeiras – elementos que direcionam muito para a medievalidade do autor-criador, traço assumido e propagado pelo artista nos diferentes gêneros. Ao lado das insígnias, brasões e outros elementos, constrói-se em seu legado a erudição da cultura popular.

Vermelhas, negras e amarelas, ourazuis – nas escolhas descritivas do poeta, as cores se fazem determinantes. Aqui nesta estrofe, além das relações com as bandeiras e brasões do Reino, as cores retomam pedras preciosas, fruto da riqueza da terra que não abandona o homem e que além do alimento, provê, também, o sustento. As indicações do autor prenunciam as temáticas, não só do poema *O Reino*, mas de todos os outros que compõem a obra em coletânea.

Ainda no domínio dos elementos da primeira estrofe do poema, observamos uma característica marcante do autor-criador Suassuna em relação ao aspecto estilístico-composicional, a grafia recorrente de palavras com iniciais maiúsculas. A esse respeito, Suassuna (2008, p. 279) declara: “são minhas heranças barrocas, populares e simbolistas que explicam, entre outras coisas, minhas maiúsculas ‘arbitrárias’ e meus hifens ‘não autorizados’”. Essa característica torna a escrita suassuniana emblemática pela multiplicidade de sentidos que essa escolha tipográfica possibilita ao leitor construir.

Palavras comuns, ações que marcaram a vida do autor ou temas que se fazem importantes para o contexto enunciativo do poema, recebem tal configuração de forma seletiva. Em um mesmo verso sobre as cores e características das areias, por exemplo, apenas uma cor é grafada com inicial minúscula: “*e areias Amarelas, vermelhas, Fulminantes*” (v. 42). Já em outro caso, enquanto a “*Pedra*” é grafada com maiúscula a “*igreja*” é grafada com minúscula, “*e, junto a algumas Pedras, dão a essas igrejas*” (v. 97). A escolha das palavras a serem escritas dessa forma não é aleatória, trata-se de um recurso que demarca a relativa

estabilidade enunciativa, a expressão do autor-criador que manifesta na representação da palavra as suas intenções e o seu posicionamento, isto é, tudo o que foi construído nas relações sociais, nos embates e aproximações, no contexto social.

Cada palavra torna-se um enunciado vivo e constrói uma realidade única, traduzida pelas singularidades de sua configuração, com iniciais maiúsculas e minúsculas, e desempenha papel fundamental, no universo das interações, no âmbito da cultura popular. Situando o Romanceiro Popular do Nordeste como o grande outro das muitas relações dialógicas que o autor-criador estabelece, observamos que há uma conexão entre esse recurso composicional-estilístico suassuniano e os folhetos de cordel. Nesse gênero poético, como regra geral, a utilização de letra maiúscula se dá no início do verso, de acordo com Silva (2008), mas que pela versatilidade e liberdade poética permitida pela própria estrutura, propósitos narrativos e aspectos sociais do cordel, tal regra passa a ser opcional e os poetas podem escolher grafar com maiúscula o início dos versos convencionalmente ou determinadas palavras para expressar um posicionamento valorativo.

Nas próximas estrofes, através dos temas trabalhados nos versos, continuam a serem tecidas importantes relações dialógicas que marcam a singularidade suassuniana e contribuem para caracterização da universalidade da cultura popular pensada pelo autor-criador, a partir da temática do ciclo histórico circunstancial.

- | | |
|-----|---|
| 6. | Existem, nesse Reino, portos e Fortalezas |
| 7. | de pedra-e-cal e Urtiga, ao ferro dos Canhões. |
| 8. | São velhas Fortalezas, tranquilas e arruinadas, |
| 9. | mas atiram ainda e saúdam, salvando |
| 10. | as viagens dos Barcos, as saídas e entradas |
| 11. | e as cargas do Comércio – fumo e couro Vermelho – |
| 12. | que Armadores estranho e louros vêm comprar, |
| 13. | indo e vindo entre a Escuma e as Ondas legendárias, |
| 14. | sobre o Dorso brilhante e sagrado do Mar. |
| 15. | Sob a Negra armadura, rangente e enferrujada, |
| 16. | nos negros Arrecifes da costa geme, à Noite, |
| 17. | a Alma danada e dura, Luzida desgarrada, |
| 18. | de algum Corsário inglês, holandês ou Espanhol. |

Ao falar de um reino de “*portos e Fortalezas*” (v. 6), reino esse formado por várias regiões, o autor-criador contextualiza, assim, o seu duplo pertencimento e oportuniza a reflexão da relação vida e arte proposta por Volóchinov (2019). No horizonte da criação poética, Suassuna entrelaça o contexto da vida ao objeto estético, de modo que as escolhas das palavras valoradas pelas vivências e avaliações da vida imprimem dialogicidade e materialidade aos versos.

Ariano Vilar Suassuna nasceu em Nossa Senhora das Neves, hoje João Pessoa (PB), em 16 de junho de 1927 e faleceu em 23 de julho de 2014 aos oitenta e sete anos, filho de Cássia Villar e João Suassuna. A partir de 1942 passou a viver no Recife, onde terminou, em 1945, os estudos secundários no Ginásio Pernambucano e no Colégio Osvaldo Cruz (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 2014).

A partir desse traço biográfico, compreendido nas fronteiras do verbal e do contexto social, constatamos que as fortalezas de pedra e cal a que Suassuna se refere estão situadas nos estados da Paraíba, a Fortaleza de Santa Catarina, na cidade de Cabedelo, Figura 10, e de Pernambuco, localizada em Itamaracá, a Fortaleza de Santa Cruz, Figura 11. Ambas estão situadas em estados portuários o que contribuiu fortemente para as relações comerciais, muito importantes para a formação histórica brasileira. Além do movimento dialógico histórico, a referência a essas Fortalezas revela, nos versos do poema (v. 6 – v. 18), um simbolismo que amplia a vivência social do autor-criador, retomando elementos constituintes de sua infância, juventude e vida adulta, ao recuperar os estados que integraram sua trajetória de vida, Paraíba e Pernambuco, refletido nas histórias, contos e causos que envolvem a formação do território brasileiro e que circundam a fundação desses espaços.

Figura 10 - Fortaleza de Santa Catarina – PB



Fonte: Acervo pessoal

Figura 11 - Fortaleza de Santa Cruz – PE



Fonte: Iphan – Pernambuco

As fortificações tipicamente construídas de alvenaria de pedra e cal, que o autor faz questão de destacar, sobressaem-se pelo tom histórico que envolve esses tipos de construções.

6. Existem, nesse Reino, portos e Fortalezas
7. de pedra-e-cal e Urtiga, ao ferro dos Canhões

De acordo com a arqueóloga Barthel (2007), a expressão pedra e cal está relacionada a um tipo de pedra, feita ao modo argamassado, com cal como matéria aglomerante, em que muitas vezes esta matéria-prima, inicialmente, era retirada dos sambaquis – sítios arqueológicos formados por ossos de mamíferos, peixes e pássaros, e misturados ao óleo de baleia. A compreensão desse acontecimento histórico se faz necessária para o entendimento do contexto extraverbal que abrange os versos dessa as referida estrofe. A respeito do óleo de baleia, utilizado nas construções das fortalezas, apresentamos na Figura 12, o instrumento usado nas matanças do animal. Trata-se de mais um fato histórico que contribui para a constituição da orientação social do enunciado poético em análise.

Figura 12 – Arpão utilizado na caça às baleias



Fonte: Acervo pessoal

Vemos a foto de um dos arpões utilizados no período em que era permitida a caça às baleias (1911-1985)²⁷. Anterior a este período, o óleo de baleia foi utilizado como combustível, como lubrificante de máquinas e para alimentação. Estima-se que por volta dos séculos XVII-XVIII o óleo de baleia tenha servido, também, para criar argamassas para

²⁷ A caça às baleias era realizada no município de Lucena –PB, no distrito de Costinha, pela empresa Companhia de Pesca Norte do Brasil (COPEBRA). Alguns navios baleeiros abasteciam no porto de Cabedelo –PB.

construção de fortificações e grandes estruturas. Na vegetação rasteira que rodeava os fortes eram encontradas plantas urticantes, que contribuíam, também, para a proteção e camuflagem dos locais, são as urtigas que poeta menciona.

Inglese, holandeses e espanhóis disputavam a entrada e permanência nas terras nordestinas, principalmente pela Paraíba. Os portugueses iniciaram a construção da fortaleza paraibana, em 1585, justamente para impedir a entrada dos holandeses e criar uma linha defesa, já que a vulnerabilidade e, ao mesmo tempo, a vantagem da Paraíba por ser o “ponto mais oriental das Américas” (NÓBREGA JÚNIOR, 2016, p. 17) colocava em cheque todas as preciosidades por eles descobertas: a terra fértil, os frutos, os artigos comercializáveis e as rotas de entrada no país. Retomamos os versos em análise:

- | | |
|-----|---|
| 8. | São velhas Fortalezas, tranquilas e arruinadas, |
| 9. | mas atiram ainda e saúdam, salvando |
| 10. | as viagens dos Barcos, as saídas e entradas |
| 11. | e as cargas do Comércio – fumo e couro Vermelho – |
| 12. | que Armadores estranho e louros vêm comprar, |
| 13. | indo e vindo entre a Escuma e as Ondas legendárias, |
| 14. | sobre o Dorso brilhante e sagrado do Mar. |
| 15. | Sob a Negra armadura, rangente e enferrujada, |
| 16. | nos negros Arrecifes da costa geme, à Noite, |
| 17. | a Alma danada e dura, Luzida desgarrada, |
| 18. | de algum Corsário inglês, holandês ou Espanhol. |

Nessas estrofes, Suassuna dinamicamente relaciona o Brasil colônia e o Brasil moderno no cenário das viagens marítimas. As fortalezas que testemunharam batalhas, vitórias e derrotas entre diferentes povos, hoje testemunham transações de rotas que ainda funcionam como itinerários de comercialização. À época de suas memórias e apresentação de seu reino, destaca o comércio de fumo e couro vermelho, indicando certo tom de nordestinidade aos produtos, o fumo – fumo de corda, ou de rolo, hábito tradicional entre os sertanejos, e o couro vermelho, item genuinamente nordestino, criado a partir do couro de animais, artesanalmente curtido em vegetal e pode permanecer com o aspecto cru, tingido, com ou sem pelo, para então ser utilizado em peças de vestimentas e calçados em gerais.

Há ainda entre os propósitos enunciativos dessas estrofes em específico, uma ligação com a epopeia *Os Lusíadas* (1572), de Luís de Camões (1524-1580). O poema que narra a nacionalidade portuguesa, a partir das aventuras de Vasco da Gama mundo afora, na busca pelos caminhos das Índias, enredo das grandes navegações e volta para a terra de origem com histórias de glorificação do povo português. Observemos os pontos de relação entre a epopeia e o poema suassuniano.

OS LUSÍADAS – LIVRO II

Fortalezas, cidades e altos muros
 Por eles vereis, filha, edificados;
 Os Turcos belacíssimos e duros
 Deles sempre vereis desbaratados;
 Os Reis da Índia, livres e seguros,
 Vereis ao Rei potente sojugados,
 E por eles, de tudo enfim senhores,
 Serão dadas na terra leis milhores.

Vereis este que agora, pressuroso,
Por tantos medos o Indo vai buscando,
Tremer dele Neptuno de medroso,
Sem vento suas águas encrespando.
 Ó caso nunca visto e milagroso,
 Que trema e ferva o mar, em calma estando!
 Ó gente forte e de altos pensamentos,
 Que também dela hão medo os Elementos!

[...]

E vereis o Mar Roxo, tão famoso,
Tornar-se-lhe amarelo, de enfiado;
 Vereis de Ormuz o Reino poderoso
 Duas vezes tomado e sojugado.
 Ali vereis o Mouro furioso
 De suas mesmas setas traspassado;
 Que quem vai contra os vossos, claro veja
 Que, se resiste, contra si peleja.
 (CAMÕES, LIVRO II, 1997, p. 24, grifos nossos)

O REINO

São velhas Fortalezas, tranquilas e arruinadas,
 mas atiram ainda e saúdam, salvando
 as viagens dos Barcos, as saídas e entradas
 e as cargas do Comércio – fumo e couro Vermelho –
 que Armadores estranho e louros vêm comprar,
 indo e vindo entre a Escuma e as Ondas legendárias,
 sobre o Dorso brilhante e sagrado do Mar.

Sob a Negra armadura, rangente e enferrujada,
 nos negros Arrecifes da costa geme, à Noite,
 a Alma danada e dura, Luzida desgarrada,
 de algum Corsário inglês, holandês ou Espanhol.
 (SUASSUNA, 1999, p. 21, grifos nossos)

O diálogo com a epopeia camonianiana subsiste pela relação com os temas e a forma de abordagem sobre a sacralidade do mar, cores e aspectos e descrição das fortalezas, além da estrutura narrativa do *Reino* que se assemelha à epopeia em termos de extensão e narração dos eventos mais importantes para a constituição do autor-criador, com tom de saudosismo e de grandiosidade e sobre os acontecimentos maravilhosos, tudo isso em Camões sobre as navegações, a nacionalidade e o povo português e em Suassuna sobre o Nordeste, seu povo e sua cultura.

Em continuidade, Ariano Suassuna inicia a apresentação interna de seu reino, com um característico tom valorativo, traço marcante de sua estilística, conforme observamos nos versos que seguem. O tom acentuado pelas palavras “*Reino*”, “*Castanho*”, “*Áspero*”, “*Tabuleiro*” e “*Espora*” (v.19 – v.21) grafadas com iniciais maiúsculas, expressa intensidade, relevância e evoca elementos saudosos do contexto sertanejo, de uma terra íngreme, com relevo de difícil acesso e tais palavras compravam a veracidade da descrição, com riqueza de detalhes, simbolicamente representadas: o chão alcança tamanha intensidade de calor, de cor tão escura que chega a ser “*rasgado e incendiado peça Espora do sol*” (v. 21).

19. Lá dentro e longe, o Reino é escarpado e Castanho,
 20. com um Áspero e queimado Tabuleiro de pedra
 21. rasgado e incendiado pela Espora do sol.

As palavras do autor-criador representam a vivência e o contato com esses elementos e acabam por suscitar no leitor uma relação de verbivocovisualidade²⁸ com os objetos, animais e elementos do imaginário suassuniano. A interação com esses elementos partilhados pelo poeta e acessados em nossa rede de memórias representa a concretização do princípio dialógico que nos coloca em um contínuo movimento de interação com os enunciados do outro, e os detalhes revelados e valorados por Suassuna figuram a visualização das nossas experiências com esses objetos, indivíduos e animais.

19. Lá dentro e longe, o Reino é escarpado e Castanho,
 20. com um Áspero e queimado Tabuleiro de pedra
 21. rasgado e incendiado pela Espora do sol.
22. Ali, há estranhas aves, as Emas e os Pavões,
 23. cavam a terra os Pebas e os Tatus esquisitos.
 24. E guerreiros armados de Esporas e ferrões,
 25. de armaduras de Couro, cravejadas de Cobre,
 26. lutam contra Soldados e oficiais Amarelos,
 27. ao Fogo dos clarins e aos toques de seu Dobre.
28. Jazem no Sol as pedras cinzentas e abrasadas,
 29. ardendo e faiscando como a Morte dos homens,
 30. pela Mica e a Platina, em veios, incrustadas.

A dupla orientação social dos enunciados permite a compreensão de que a parte verbal escolhida por Suassuna para caracterizar e situar o reino, “*Lá dentro e longe, o Reino é escarpado e Castanho*” (v. 19), na primeira estrofe do fragmento, aponta, também, para uma parte subentendida que é revelada pelo contexto dos outros elementos que constituem os versos. Trata-se de uma identificação com o sertão nordestino e todos os seus elementos de ancestralidade.

O Sertão é o nervo e o osso do Nordeste. E o Nordeste é o centro do Brasil. Não podemos nos esquecer de que do Nordeste para Minas corre um eixo que, não por acaso, segue o curso do rio da unidade nacional, o São Francisco. E a esse eixo que o Brasil tem de voltar de vez em quando, se não quiser se esquecer de que é Brasil (SUASSUNA, 2000).

²⁸ Expressão concebida por James Joyce que aponta para a importância de se explorar a tridimensionalidade do poema “as dimensões semântica, sonora e visual” (BANDEIRA; BARROS, 2008, p. 9). No âmbito dos estudos dialógicos da linguagem, Luciane de Paula empreende a utilização do conceito de verbivocovisualidade na esfera dos estudos bakhtinianos, e contextualiza a apropriação do termo por Joyce e pelos pesquisadores do grupo de Noigrandes. A autora compreende o termo como “concepção teórica de linguagem” e se refere “à materialização em enunciados configurados por essas três dimensões” (PAULA; TEIXEIRA, 2021, p. 347). Na Literatura e no campo da Teoria da Comunicação, Cultura e Semiótica, Ferrara (1981) concebe a noção de um signo múltiplo-verbi-voco-visual-tátil em *A estratégia dos signos*.

Eis o sertão de Ariano Suassuna, universo de um sonho poético, bandeira e compromisso estético de representação das raízes e verdades populares. O sertão já exaltado por Euclides da Cunha (1866-1909), em *Os Sertões* (1902), por José de Alencar (1829-1877) em *O Sertanejo* (1975) e por Guimarães Rosa (1908-1967) em *Grande Sertão: Veredas* (1956). Enquanto destes autores os sentidos suassunianos sobre o sertão se aproximam, se relacionando dialogicamente, no que diz respeito a Gilberto Freyre (1900-1987), a convergência de sentido existia apenas em relação à abordagem da temática do nordeste, de modo mais amplo. Vejamos a visão Freyreana.

O Nordeste do massapé, da argila, do húmus gorduroso é o que pode haver de mais diferente do outro, de terra dura, de areia seca. [...] O massapé é acomodaticio. É uma terra doce ainda hoje. Não tem aquele ranger de areia dos sertões que parece repelir a bota do europeu e o pé do africano, a pata do boi e o casco do cavalo, a raiz da mangueira-da-Índia e o broto da cana, com o enjôo de quem repelisse uma afronta ou uma intrusão. A doçura das terras de massapé contrasta com o ranger de raiva terrível das areias dos sertões (FREYRE, 2013, p. 40-41).

Como observado, o nordeste do poeta Suassuna está para o sertão, o de Gilberto para o litoral. Tal percepção se dá a partir da compreensão de que os nordestes de ambos os escritores são diferentemente retratados e cada um, a seu modo, aborda sua visão de forma única e até radical. Apesar das singularidades, é louvável ressaltar que os escritores pensaram a identidade e a cultura nacionais a partir de uma região que muito pode representar sobre o seu país.

- | | |
|-----|--|
| 19. | Lá dentro e longe, o Reino é <i>escarpado e Castanho</i> , |
| 20. | com um <i>Áspero e queimado Tabuleiro de pedra</i> |
| 21. | rasgado e <i>incendiado</i> pela Espora do sol. |
| 22. | Ali, há estranhas aves, as Emas e os Pavões, |
| 23. | cavam a terra os Pebas e os Tatus esquisitos. |
| 24. | E guerreiros armados de Esporas e ferrões, |
| 25. | de armaduras de Couro, cravejadas de Cobre, |
| 26. | lutam contra Soldados e oficiais Amarelos, |
| 27. | ao <i>Fogo dos clarins</i> e aos toques de seu Dobre. |
| 28. | Jazem no <i>Sol</i> as pedras cinzentas e abrasadas, |
| 29. | ardendo e faiscando como a Morte dos homens, |
| 30. | pela Mica e a Platina, em veios, incrustadas. |
| | (SUASSUNA, 1999, p. 21-22, grifos nossos) |

As descrições de Suassuna partem da horizontalidade da terra para o verticalismo, nos pontos mais altos representados pelo sol restando, aqui, na terra, os frutos do calor e do *fogo dos clarins* (v. 27). O tom castanho da terra assegura mais uma característica desse sertão, ao lado do solo escarpado e íngreme. Observando esses versos destacados, bem como as outras estrofes do poema, compreendemos que o sertão suassuniano é sempre caracterizado

junto aos elementos sol e fogo. O título que nomeia seção dos poemas em análise, *O Pasto Incendiado*, é uma síntese particular dessa relação.

O sol, pela sua força de significação, isto é, pela sua relação de consequências históricas no sertão, o calor e a seca, é trazido por Suassuna ao poema, ora com iniciais maiúsculas, ora minúsculas, a depender da força da sua aparição. O fogo percorre essa mesma trajetória de representação, contudo, acresce-se a ele a proximidade com a temática do divino. A perspectiva sagrada é determinante quando o fogo se figura como elemento de purificação ou renovação. A todo tempo é perceptível o diálogo com os ciclos do Romanceiro Popular do Nordeste com o destaque para o ciclo religioso e ciclo circunstancial que abordam esse atravessamento e a interação com o sagrado.

Na aproximação do fogo com o sagrado e, ao mesmo com o instrumento musical clarim, precisamos recuperar o contexto extraverbal aludido pelos versos do poema, um cenário árduo, fatigante, que inclinado à tragédia. O autor-criador se refere ao toque que esse tipo de instrumento realiza quando utilizado em certos atos litúrgicos, através da palavra dobre, de modo que “*ao Fogo dos clarins e aos toques de seu Dobre*” (v.27), com tom de mistério e expectativa pelo que os clarins anunciam claramente revelada na estrofe seguinte vem a morte, “*ardendo e faiscando*”, (v. 29) anunciada pelo dobre fúnebre²⁹.

Como afirmamos, as relações verbivocovisuais são estimuladas, no leitor, a todo tempo. As palavras e expressões *escarpado* (v. 19), *Áspero e queimado* (v. 20), *incendiado* (v. 21), *Esporas e ferrões* (v. 24) e *pedras cinzentas e abrasadoras* (v. 28) apontam, para além dos aspectos verbais, características particulares visuais e sonoras desse reino. Essas simbologias que ultrapassam o limite do imaginário popular se instauram no real, vivido e possível de ser observado, sentido e experienciado nos reinos do poeta. Há também que se destacar a presença dos animais – *Emas e os Pavões* (v.22) e *os Pebas e Tatus* (v.23).

No começo imemorial dos tempos, vira [a Onça Caetana] as plantas e os animais sertanejos surgirem, pela primeira vez no mundo deserto, do barro úmido, quando as Divindades cariris se ajuntavam carnalmente entre si e pingos de sangue dos deuses-machos e das fêmeas caíam do céu e do Sol no chão, e geravam, assim, da terra, os rebanhos de todos que ainda existem. Era, quase sempre, no tempo da chuva, que tais coisas aconteciam. (SUASSUNA, 1977, p. 11).

Como podemos observar, é rica em detalhes as referências que envolvem os animais na obra suassuniana. Tal exemplo está disponível na obra *História d'O Rei Degolado nas*

²⁹ O termo dobre é recorrente quando se trata de toque de sinos. De acordo com o Iphan (2009), no toque dos sinos, o dobre fúnebre ou festivo é dado quando o sino em movimento provoca a percussão do badalo uma ou duas vezes em cada rotação do sino. Uma vez, dobre simples. Duas vezes, dobre duplo. Para a distinção entre os dobres fúnebres e festivos é determinante o ritmo desse movimento.

Caatingas do Sertão: romance armorial e novela romançal brasileira (1977). O poeta enxerga nos animais certa divindade, pelos aspectos que envolvem a criação no Gênesis, pelo posicionamento dos animais em nossa sociedade, alimentação, economia, transporte, além das relações afetivas. Nas obras de Ariano Suassuna os animais, costumeiramente, ganham voz e vida.

Dando sequência ao movimento de compreensão do *Reino*, a estrofe seguinte dialoga com um relevante elemento que está presente na maioria dos poemas de Suassuna, principalmente nas obras que ele chegou a ilustrar.

31. Nas baixas casas-fortes, do coalho dos Mocós
32. e do leite das Cabras, faz-se um áspero Queijo
33. que rescende inda ao Couro, à Cabra, à serra e à Pedra,
34. ao Pêlo escuro e turvo e ao ato do Desejo.
- 35.

A cabra e todos os produtos derivados em muito significam ao nordeste. Em entrevista concedida à Revista *Hoblicua*, v. 2/2015, quando questionado sobre a importância da cabra, Figura 13, na relação com o homem sertanejo, o autor afirma que a cabra sempre foi um animal pelo qual teve simpatia e identificação. “Instintivamente, como pessoa, eu sabia que a cabra era um dos animais indicados para uma revalorização política, literária e econômica do Sertão” (SUASSUNA, 2015, p. 105). A cabra, animal forte, também representaria o símbolo de resistência ao sol, ao clima, à seca, às dificuldades.

Figura 13 - Iluminogravura suassuaniana da cabra



Fonte: SUASSUNA, A Acauhan – A malhada da Onça (1980)

Por conseguinte, um importante acontecimento marca o ciclo histórico do cangaço. Retomam-se, ao mesmo tempo, as temáticas do imaginário mítico popular que envolvem as figuras mais conhecidas, Lampião e Maria Bonita.

36. Com seus chapéus de couro, Vermelhos e estrelados,
37. correm no Campo Pardo as mortes Cangaceiras,
38. e os Fantasmas cruéis dos réus de sangue, mortos,
39. alinham sob o Sol seus mortos batalhões,
40. inda armados de Rifles e luzentes Bandeiras.

Inicialmente, Suassuna traz à tona as vestimentas, as formas de ação destes pela maldade, em favor próprio – “*cruéis*” (v. 37), para satisfazer, sem escrúpulos, suas vontades acima de qualquer questão ética e moral. Em 1955, na obra *o Auto da Compadecida*, Suassuna constrói uma narrativa baseada em cordéis que tratam da religiosidade, das relações de amor e fidelidade, e a temática do cangaço é o elemento marcante para o clímax do enredo, o juízo final.

Ao retomar o elo que encadeia suas próprias obras – a ligação com o Romanceiro Popular do Nordeste, o autor apresenta elementos comuns a esse universo, ressignificando o que antes, historicamente, espalhava medo e morte, para o que hoje passa a representar a história de um povo que tem muito a contar. O poema suassuniano, enquanto gênero dialógico que se insere no grande tempo, reenuncia o ciclo do cangaço e leva o leitor a rememorar outros fatos históricos, como a força e a coragem do povo sertanejo, as lutas e os problemas sociais que recorrentes na região nordeste, e a dialogar com suas obras que abordaram tal temática.

Adiante, o poeta apresenta as especificidades do Reino por meio de duas significativas temáticas de relevância social e cultural no nordeste brasileiro, a atividade de mineração de pedras preciosas e as narrativas da oralidade que subsistem nas crenças populares.

- | | |
|-----|--|
| 41. | Há, no reino, Topázios, Rubis e Diamantes, |
| 42. | águas-marinhas, Ouro e Terras preciosas, |
| 43. | e areias Amarelas, vermelhas, Fulminantes |
| 44. | que conduzem a Morte, a deusa negra e Cega, |
| 45. | dentro de seus Cristais brilhantes e malditos. |

Sobre a exploração da terra, Suassuna apresenta com palavras, em tom de exibição e apresentação, as principais pedras que compõem a cartela de preciosidades do reino que, inevitavelmente, pela ganância e exploração exacerbada do homem, “*conduzem a Morte*” (v. 43). As pedras carregam consigo o peso histórico de disputas e tragédias do garimpo e, assim, também pode conduzir à morte os que decidem trabalhar na extração, possivelmente pelas condições precárias de trabalho ou pela ilusão da promessa de enriquecimento com facilidade.

Nos versos que seguem, (v. 45 – v. 63) ao trazer a caracterização dos Capuxus, Ariano Suassuna recupera a tradição oral alimentada e enraizada no nordeste. Esse povo habita uma região do município de Santa Terezinha-PB, no Sítio Santana – Queimadas, e a origem de seu nome advém, segundo a Antropóloga Sousa (2021), do apelido de um

antecessor comum, o que havia originado a comunidade, João Capuxu, caçador de abelhas da espécie Capuxu.

Ainda de acordo com a Antropóloga, o povo Capuxu é considerado um povo de costumes excêntricos em busca do fortalecimento das tradições, em razão da atmosfera de perseguição e desconfiança que se instaurou a seu respeito. No contexto atual, as relações são mais abertas e a integração social desse povo se tornou mais maleável. Compreendemos que Suassuna aborda essa temática em razão da implicação histórica e dos costumes que os povos interioranos têm de, comumente, contar os causos, narrativas e histórias que se sustentam no imaginário coletivo, que mais lhe espantavam.

- | | |
|-----|--|
| 46. | No reino existem morros Castanhos e esquisitos, |
| 47. | que estremecem o Mundo ao som de seus estrondos. |
| 48. | Certo dia, perdi-me nos Pragais assolados |
| 49. | do rochoso e selvagem Brasão do Desmedido, |
| 50. | chegando a um desses Morros, escuros e Rebelado: |
| 51. | era feito de Pedras empilhadas e negras |
| 52. | de ferro escuro, a Fogo, modelado e fundido. |
| 53. | Ali, por entre as Pedras, mordidas de Ferrugem, |
| 54. | rodilhadas e negras como Cobra que o fogo |
| 55. | tivesse endurecido, aos dentes da Assassina, |
| 56. | os negros Capuxus ferozes fabricavam |
| 57. | o Mel que moradores Queimados arrancavam |
| 58. | na fumaça cheirosa mas Acre da resina. |
| 59. | Vi a Furna das onças, que Eles alumiavam |
| 60. | e onde se viam Ossos, e chifres e carcaças, |
| 61. | à luz de Fachos feitos com rubros Entrecascos: |
| 62. | foi talvez por ali que um rebanho de Diabos |
| 63. | entrou em nosso Mundo vermelho e Empoeirado, |
| 64. | despojando-se, então, dos Chifres e dos Cascos. |

Pela narrativa acentuada, marcada nos versos em análise, o autor-criador conta, a seu modo, um pouco da história dos Capuxus. O fio que conduz a descrição do povo envolve mistério, elementos e figuras que semeiam medo e expectativas no leitor. Importa saber que uma das tradições do Capuxus, conforme Souza (2021), era o endogâmismo, o “casar para dentro”, união entre primos e parentes consanguíneos que, por muito tempo foi vista, com estarrecimento pelos moradores de outras comunidades, que reprovavam essas relações tendo em vista as doutrinas religiosas e convenções sociais vigentes. Tal fato pode ter levado a uma atitude excludente desse povo, fato que pode ser observado nos termos que Suassuna escolhe e acentua com iniciais maiúsculas para descrever os elementos que os envolvem e retomam os tons propagados nas narrativas orais sobre eles.

O fio enunciativo segue a retomada dos Ciclos do Romanceiro Popular do Nordeste, por uma via heroica, em memória das batalhas e pela via da astrologia, com um sentido místico e cósmico que perpassa os signos do Zodíaco e ganha vida nas representações

animalescas de Ariano Suassuna. Os bichos que se observam nos versos em análise ganham importância no poema pelo traço estilístico-composicional da grafia maiúscula e por perpassam o poema se fazendo presente verbovisualmente em toda a obra suassuniana.

65. Nos Esmaltes do reino, agita-se, sangrenta,
 66. a memória Brilhante das ásperas batalhas
 67. ganhas aos Inimigos - uns de pêlo Amarelo,
 68. outros de Bronze e negro ou Cobre azeitonado:
 69. mas os sangues Hostis, duramente vencidos,
 70. foram todos sorvidos no Sangue mosqueado.
71. Brilham, ali, os astros, as Lanças do Ocidente,
 72. os signos do Zodíaco e Bichos estrelados
 73. - o *Touro*, a *Cabra*, a *Crus* de Estrelas, o *Carneiro*,
 74. Enquanto Santo Iago, à noite, claro, espalha
 75. polvilho de Prata e de Ouro iluminado,
 76. salpicado de estrelas de seu belo Carreiro.
77. Cruzando um Rio aqui e um Deserto depois,
 78. trens vermelhos e Pardos, entre ásperos rebanhos
 79. de *Bodes e jumentos*, de ágeis e magros *Bois*,
 80. jogam também seus Ouros – copa e Espada do sol –
 81. na Bigorna do chão, no ferro do Martelo,
 82. e as fagulhas de Brasa e o fumo do Carvão
 83. nos vastos Algodoads de Branco e de Amarelo.
 (SUASSUNA, 1999, p. 23, grifos nossos)

Suassuna constrói a sua própria simbologia e a representações dos animais é determinante para sua criação fantástica, mitológica, zodiacal e em suas obras esses animais, Figura 14, podem representar, também, as pessoas. Uma observação pertinente é que quanto à recorrência nos poemas, os animais são mais presentes que as próprias figuras humanas.

Figura 14 - Os animais suassunianos



Fonte: SUASSUNA, 1980. (1) A Acauhan – A malhada da Onça; (2) O Amor e A Morte; (3 e 4) Infância; (5) Capa do manuscrito de iluminogravuras; (6) A Viagem; (7) A Acauhan – A malhada da Onça; (8) Iluminogravura A Pedra do Reino e (9) O Reino da Acauhan.

A representação fantástica dos animais se sustenta na relação com o Romanceiro Popular do Nordeste, através do ciclo do maravilhoso, nos folhetos que contam as aventuras dos animais encantados. Há também uma ligação com as inscrições rupestres, que remetem à ancestralidade, que estão no Parque Nacional da Serra da Capivara – PI e na Pedra do Ingá – PB.

É do litoral que Suassuna agora narra parte de seu Reino, retomando a história das embarcações e a temática das fortalezas, estruturando traços do ciclo histórico por meio de descrições e elementos detalhadamente apresentados.

- | | |
|------|---|
| 84. | No litoral, as Velas de latinas barcaças |
| 85. | cortam a Água antiga, safira Azul-sagrada, |
| 86. | levando o claro Açúcar a portos esquecidos, |
| 87. | onde ainda trabalham, sem Selo e sem Bandeira, |
| 88. | os parques Estaleiros que ninguém mais conhece, |
| 89. | que o Grego João-das-Naus, o Herege, construiu, |
| 90. | e que ainda fabricam as Naves de madeira. |
| 91. | Nas igrejas caiadas, de Portais empedrados, |
| 92. | a argila dos Tijolos, das espessas Paredes, |
| 93. | foi amassada e unida com o óleo das Baleias |
| 94. | que, ao caírem no Cio, vêm às costas do Reino, |
| 95. | sendo, então, capturadas com Arpões e com Redes: |
| 96. | indo ao Fogo, os tijolos são pétreos e Vermelhos, |
| 97. | no seu Barro queimado em fornalhas Defesas, |
| 98. | e, junto a algumas Pedras, dão a essas igrejas |
| 99. | o aspecto e a segurança das velhas Fortalezas. |
| 100. | Quem entra em suas Naves, à tarde, sente logo, |
| 101. | ouvindo, em corredores, o Vento a ressoar, |
| 102. | como se a igreja fosse um Búzio gigantesco, |
| 103. | a cantar como um búzio e à Guerra a conclamar, |
| 104. | que, ali, Deus inda é o Dono dos exércitos |
| 105. | e a velha Sarça Ardente já pairou sobre as Águas |
| 106. | ou dentro do verdoso Ventre do bicho-mar. |

Dessa vez as informações apresentadas pelo autor-criador apontam para um reino que tem um porto próximo à fortaleza, que por sua vez tem uma igreja no interior de suas fortificações, traço característico por ser um dos objetivos das grandes navegações, a catequização e propagação da fé cristã. A Figura 14 retrata as informações sobre as “*igrejas caiadas, de Portais empedrados*” (v. 90), as “*Naves, à tarde*” (v. 99) e as “*espessas Paredes*” (v. 91) a partir das imagens da capela da Igreja de Santa Catarina.

Figura 15 - Capela de Santa Catarina - Cabedelo-PB



(1) Frente da Capela; (2) Nave central da capela; (3) Espessura das paredes.

Fonte: Acervo pessoal

107. De fato, as amplas Naves dessas velhas igrejas
 108. parecem com Navios, afogados no Mar,
 109. onde vão, como nós, os Peixes perigosos,
 110. ou à caça da Fêmea ou com Deus conversar.
 111. Carregadas de vasos Sagrados e brilhantes,
 112. são também como Grutas do mar, Iluminadas,
 113. onde as Vegetações se movem sem cessar:
 114. primeiro, existem nelas Colunas auri-rubras,
 115. folhagens retorcidas e Cedros entalhados,
 116. movidos pelo Sopro do vento sertanejo;
 117. mas como a cantara é cortada na pedra
 118. que o Cinzel retirou dali daquele mar,
 119. inda guardam seus pisos, as pias e os portais
 120. algo desse rumor Marinho ou, bem, Solar,
 121. pois são pedras Cravadas de conchas e cristais,
 122. esqueletos de Peixes na areia endurecida,
 123. carapaças de Estrelas, e Búzios e Corais.

Na Figura 15 a imagem da Capela de Santa Catarina recupera traços históricos e sociais e reverbera sentidos que contribuem para a compreensão do poema. A imagem dialoga com os versos suassunianos na medida em que se aproxima pelo elemento comum: a questão temática.

Nos versos *Deus inda é o Dono dos exércitos* (v. 103) e a *velha Sarça Ardente já pairou sobre as Águas* (v. 104), o autor-criador dialoga com o contexto religioso, mais especificamente, um diálogo bíblico, presente no livro do Êxodo, quando Deus se manifestou para Moisés. O simbolismo desses versos representa a aproximação de Suassuna com o Divino, tema inserido no ciclo religioso do Romanceiro, e a representação da sarça ardente que queima, mas não consome o espinheiro aponta para o poder de Deus, embora a guerra ecoe fora dos muros da fortaleza, mas ali, naquele local sagrado, Ele ainda reina. A epifania divina revelada a Moisés é aqui reenunciada pelo autor-criador com uma adaptação em que a

sarça flutuou sobre as águas, “a Sarça Ardente já pairou sobre as Águas/ou dentro do verdoso *Ventre do bicho-mar*” (v. 104-105). Sobre esta análise, compreendemos também outra relação, pela ótica suassuniana, a Sarça Ardente que já esteve sobre as águas, mais uma vez com o diálogo bíblico, foi o próprio Cristo, em referência aos Evangelhos de Mateus, Marcos e João quando da travessia dos discípulos para o outro lado do Mar da Galileia.

Nas estrofes seguintes, Suassuna reúne paradoxos que constroem a fronteira final do seu Reino, a mata verde e o pedregoso, a assertiva *onde Deus é pagão* (v. 128), apontando, assim, para uma importante questão de abordagem de suas escolhas enunciativas. Santos (1977), no prefácio de *O Rei Degolado*, destaca que, na Igreja medieval, era comum o batismo de elementos considerados pagãos ou a substituição desses elementos por outros que melhor se aproximassem dos ideais religiosos da Igreja.

- | | |
|------|--|
| 124. | Frutos de tez macia e cores femininas |
| 125. | entreabrem-se em feridas Rubras e tentadores, |
| 126. | brilhando como Joias na mata verde-umbrosa |
| 127. | ao cheiro do Desejo, do sangue e da resina. |
| 128. | Outros, pela Catinga parda e pedregosa, |
| 129. | onde Deus é pagão e o sangue tem caminhos, |
| 130. | são bicados por aves Vermelhas e amarelas, |
| 131. | brilhando como Estrelas caídas entre Espinhos. |
| 132. | Onças de pelo fulvo ou de Negro impecável |
| 133. | estiram-se no Chão, gemendo seu Começo, |
| 134. | no Cio sinuoso, mas de fogo implacável, |
| 135. | que as impele do amor ao bárbaro Estremeço. |
| 136. | Em meu sonho de fogo e de ouro Incendiado |
| 137. | - sonho e sangue do Arfar de todos os meus dias – |
| 138. | cruzei essas Muralhas de pedra e de Castigo |
| 139. | e, entre os Marcos do reino, errei por seu planalto, |
| 140. | pedido das Fronteiras e diante do perigo. |
| 141. | Foi apenas um sonho? Terei ouvido, mesmo, |
| 142. | os toques das cornetas e os Cascos dos cavalos? |
| 143. | Terei enchido mesmo a Concha destas mãos |
| 144. | com os Cabritos selvagens de teus seios Tocados? |
| 145. | Terei ouvido mesmo o estranho Esvozear |
| 146. | dos homens e Mulheres brigando no mercado, |
| 147. | entre estranhas Raízes, folhagens sufocantes, |
| 148. | e potes e Quartinhas de barro avermelhado, |
| 149. | plantas medicinais, Cascas cicatrizantes, |
| 150. | animais indomáveis, Frutas maravilhosas, |
| 151. | e Pássaros de canto e Cor inebriantes? |
| 152. | Altercavam, talvez, sobre as compras do dia, |
| 153. | Ou, talvez (o mais certo), escrutavam na Sombra |
| 154. | sobre a Compra enganosa e incessante dos Dias. |
| 155. | Ali mora o Desejo e a tentação das viagens, |
| 156. | e a sensação da Posse, o Sono do prazer |
| 157. | se espreguiça entre o Fumo e as cascas da Cortiça, |
| 158. | a língua dos Macacos, as Cabras cabeludas, |
| 159. | a estranha testa humana e as unhas da Preguiça |

A partir da leitura das estrofes, é de fácil entendimento o exemplo que Santos (1977) retoma com a representação dos bichos, como o leopardo que foi substituído pelo leão, por melhor se encaixar nas características pregadas, no contexto religioso. Isso porque, para a igreja, o leopardo é um animal estranho, mal diferenciado. É nessa discussão que Suassuna retoma diversos elementos antes considerados pagãos e os ressignifica, através da sua arte, na palavra, na pintura e nas palestras com seus posicionamentos sobre tal temática.

O autor-criador, na fronteira do seu reino, no limiar entre sonho e realidade, se questiona se existiu tudo aquilo que anteriormente apresentara ou foi fruto de um grande imaginário? “*Foi apenas um sonho?*” (v. 140). O sono representa, para Suassuna, lugar possível de realização dos mais profundos desejos e podem estar relacionado ao imaginário, à criação, assim como à ilusão.

160.	Mas era tudo um sonho tão brilhante e demente
161.	que só posso afirmar, e não com Segurança,
162.	ter ouvido três frases, na Luz daquele instante
163.	de balanço e Inventário, de escolha e de Mudança
164.	(se é que tudo não foi somente um novo sonho
165.	Incrustado no sonho do Mundo flamejante
166.	E no sonho da vida, Escarlate e punido):
167.	- Passe a língua no ferro! – disse a voz da Mulher –
168.	tem gosto de Ferrugem ou sangue Envelhecido!
169.	A voz do Macho então soou, escusa e Só:
170.	- A Mulher está grávida e, andando pela Estrada,
171.	cruzou o curvo Rastro de uma Cobra Coral:
172.	o Filho que nascer vai rastejar no pó!
173.	Então soou a Voz sagrada, em tom pungente,
174.	e disse sem qualquer Entonação pessoal:
175.	- Deus é inocente!

Convencido de que tudo poderia ser realmente um sonho, *tão brilhante e demente* (v. 159), mas ainda sim um sonho, Suassuna, em uma atmosfera de incerteza, relembra três fatos que poderiam ajudar a desvendar tal mistério. É nessa tentativa que o poeta suscita algumas de suas últimas relações dialógicas para o Reino. Nos versos acima, o poeta, na fronteira do seu reino, no limar entre sonho e realidade, relaciona as figuras da mulher, do macho e do divino que lhe vem na memória como lembrança de três enunciados.

Tais personagens ganham dialogicidade no fio dos sentidos construídos pelo autor, em razão das temáticas que retomam. O diálogo da mulher e seu outro, o fato narrado pelo macho e a voz sagrada estão ligados ao inventário e retomam o imaginário das crenças populares que estão inseridos no ciclo maravilhoso e simbolizam os elementos da cultura popular. Tais elementos resistem pelas narrativas orais e se destinam à propagação dos mitos, das crendices, das lendas e das superstições que continuam vivas no imaginário coletivo.

176. O Reino estranho, pois, é este:
 177. não sei onde se escondem seus Arcos e Fronteiras,
 178. não sei se em mim, se em Ti ou errantes no Sol.
 179. Mas sinto no Chicote de meu Sangrento açoite
 180. que é de Lá que me chama a voz que não me deixa,
 181. que me fere a ameaça e tenta, dia e noite,
 182. e a fera Escura e doida da beleza que passa,
 183. e as Esfinges de tudo, que bebem no meu sangue
 184. a sede do meu Sol e a trompa da Ameaça,
 185. que me canta o Perigo e que a ele me incita
 186. pois no Reino entrarei, bebendo dessas Águas,
 187. penetrando na Gruta onde o Pavão me grita,
 188. e os campos assolados no Incêndio da pastagem,
 189. e a vez Antiga e forte, suave e feminina,
 190. retesada no Grito estranho da Selvagem,
 191. e esse Fruto mortal, aberto e descerrado,
 192. sob a Fera do peito e os montes abrasados,
 193. e a Sede de beber afinal saciada,
 194. cicatrizada enfim a Brasa da ferida
 195. que desde a Antiga infância me queima e me maltrata
 196. sob o arco e a Muralha e a Negra encruzilhada.
197. Por isso, digo, ao Selo da prata do Inimigo:
 198. Este reino e teu Corpo são sacros e Castanhos
 199. mas servos do meu sangue e donos do Perigo.
 200. E, se Duro e amarelo é o muro da Cidade,
 201. nesse Sonho faustoso e intrépido da vida
 202. que faremos, Amor, da nossa mocidade?

1945-1952
 (SUASSUNA, 1999, P. 21)

Do mesmo modo que inicia, pós-invocação/apresentação/chamamento, Suassuna já demarca sua finalização assumindo, sem hesitação o seu Reino. Criado em simbolismos, metáforas, idealizações, experienciando e vivido intensamente pelo menino-homem que aos três anos perdeu o pai. Em uma última relação dialógica com *O Fausto* (1790), de Goethe (1749 – 1832), o *sonho faustoso* (v. 200) que recupera a ideia de um sonho enganador, o sonho que o menino idealizou em sua fazenda-reino e foi despedaçado e destruído obscuramente na infância.

O diálogo com Goethe é comum nas obras suassunianas, um grande leitor-admirador que considera a obra literária deste autor uma propriedade onde se pode achar “vestígios e destroços de quase tudo: desde o Livro de Jó até uma peça medieval de bonecos” (SUASSUNA, 2008, p. 254).

Um Reino de contornos poéticos, encantado, idealizado por um sonhador que enfrenta a realidade “E, se *Duro e amarelo é o muro da Cidade*” (v. 199), o que fazer? Seguir no Reino, à primeira vista estranho, de múltiplas contradições, mas de múltiplas identidades, riquezas, detalhes e culturas.

Na teia de relações entre enunciados, os 11 poemas que constituem a seção junto ao *Reino*, primeiro poema já analisado como referência das raízes suassunianas, apresentam recorrências e singularidades que os aproximam e marcam elementos que os caracterizam como enunciados dialógicos e, ao mesmo tempo, singulares. Organizamos apontamentos gerais dessas particularidades a partir da contextualização, de modo que contemplamos o resumo dos poemas e os apontamentos sobre os traços estilístico-composicionais e relações dialógicas constitutivas de alguns poemas em específico.

2. Os Guabirabas (1947) – *Resumo* – Integra o grupo dos primeiros poemas de Suassuna ligados ao Romanceiro Popular do Nordeste. O poema tem mote de Hermilo Borba Filho e está inserido no período de formação do Teatro do Estudante – TEP. Está relacionado ao sobrenome ligado às origens do cangaço no sertão, fato registrado por Batista (1997) e tornou-se tema dos escritos de Leandro Gomes de Barros, os irmãos e a família Guabiraba. Os Guabirabas narram os passos dos homens valentes e sanguinários João, José e Antonio Guabiraba que abrem guerra contra o delegado Liberato para vingar a morte de um de seus irmãos, chamado Cirino, preso de surpresa pelo então delegado;

3. Noturno (1945-1950) – *Resumo* – A publicação deste poema marca, aos dezoito anos de idade, a vida literária de Ariano Suassuna, que inicia inspirando as admirando os leitores românticos, sem medidas, nos fala de uma noite cheia de mistérios que envolvem a figura da amada e os elementos da natureza de forma contemplativa, flutuando entre o real e imagens turvas, que levam o autor-criador a representar uma espécie de sonho. Suassuna adolescente, com um bom domínio da escrita influenciada pela leitura dos clássicos assume a ligação com poetas românticos ingleses e com traços do Romanceiro Popular do Nordeste pelo ciclo do amor e fidelidade, nos folhetos de cordel;

4. Beira-mar (1946-1948) – *Resumo* – É um dos poemas com mais recursos técnicos, estéticos e motivadores da poética suassuniana junto à versão Galope à Beiramar³⁰. Advém do Romanceiro do Nordeste a temática do ciclo de amor e fidelidade que envolve a extensão do poema numa atmosfera de natureza, romance, erotismo e tragédia. A verbivocovisualidade é bem explorada no sentido de que as descrições dos elementos que estão envolvidos no desenvolvimento do poema, no espaço da praia, na areia, ao luar, proporcionam ao leitor a vivência desses elementos através do imaginário coletivo social;

5. Na Floresta (1945-1948) – *Resumo* – Poema que segue a mesma linha de desenvolvimento de *Noturno* pela ligação com os poetas românticos ingleses, *Na Floresta* o

³⁰ Poema pertencente à seção Poemas datados. (SUASSUNA, 1999, p. 241)

elemento natureza possui uma maior sensibilidade cujo fio discursivo segue uma trajetória de desenvolvimento e aborda as questões sobre o amor, a beleza, a purificação e o mistério contido nos segredos da natureza. Os sentimentos ao longo do poema são bem explorados assim como os sentidos são aflorados conforme a solidão da personagem evolui;

6. A Morte do Touro Mão de Pau (1946-1948) – *Resumo* – Dedicado ao seu pai, o poema é significativamente dramático. Suassuna perdeu seu pai quando era apenas um menino e a representação de um touro destemido, que enfrenta a tudo e a todos com coragem, e desafia o seu algoz guarda tamanha simbologia, uma vez que assim como o touro no poema, seu pai também preferiria a morte à humilhação e a desonra. Mantém uma relação dialógica com o cordel *O Romance do Boi Mão-de-Pau*, de Fabião das Queimadas;

7. Soneto (sem data) – *Resumo* – Quando intitulados só pelo título *Soneto*, sempre constam subsequente a um poema longo que, na visão do autor-criador, merece ser resumido. Trata de uma síntese em verso do poema *A Morte do Touro Mão de Pau*, dedicado a Ivan Neves Pedrosa, seu amigo da Faculdade Direito de Pernambuco e grande influenciador de sua formação;

8. Faca (1947) – *Resumo* – O menor poema da seção é dedicado a Jose de Moraes Pinho, teatrólogo e amigo de Suassuna que já publicou peças no Gráfico Amador. Trata da frieza, da seriedade e das consequências do manuseio desse objeto. O que na vida já poderia ser distante, pela faca poderia estar mais ainda, apesar de ser um instrumento que fascine pelos motivos não discutidos pelo autor-criador, a vida pode acabar em sangue, pela faca;

9. Cantiga com mote alheio (1951) – *Resumo* – Um dos primeiros poemas enviados e dedicados a Manuel de Lira Flores, trata de uma temática de melancolia, tristeza e desesperança. O autor-criador cria uma atmosfera reflexiva mediante leitura de textos de São João da Cruz. Em 1950, já foi escrito sobre outro título *Cantiga de Mote e Voltas*, “publicada na revista dos estudantes” (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 101). Em linhas gerais aborda um combate incansável e temeroso contra as tentações terrenas, fraquezas do homem que busca a paz e a serenidade;

10. Encontro (1947) – *Resumo* – Planejado, a princípio, para integrar o poema os Guabirabas, o *Encontro* aborda a temática da tragédia no que respeita ao encontro de um cadáver por duas mulheres, ao que seria o corpo do delegado morto pelos irmãos Guabirabas. Sem o cotejo com primeiro poema, é possível compreendermos pelo viés temático que trata do infortúnio da ação de se encontrar um corpo e todas as consequências;

11. Canto Armorial (1950) – *Resumo* – Equipara-se em nível de densidade e extensão ao poema *O Reino* e representa uma gama de informações. Fato curioso é que o

autor-criador se utiliza do termo Armorial, 20 anos antes do movimento ser lançado e já evidencia indícios da armorialidade quando traz ao poema, enunciados de diferentes esferas, inter-relacionados por lugares, realidades e histórias que trazem como ponto em comum a questão cultural;

12. Labirinto de Babilônia e Sião (1948-1950) – *Resumo* – Este poema teve sua primeira publicação em 1949, dedicado a José Laurênio Melo e no *Pasto Incendiado* (1999) apresenta-se pela versão de 1950, dedicado a Carlos Frederico do Rego Maciel. Refere-se a uma transformação, ao modo sertanejo, da temática dos judeus retratada no contexto bíblico dos Salmos, de modo mais específico, sobre a temática do exílio na Babilônia.

A reinvenção estética da poesia é uma realidade corrente na criação de grandes escritores, cordelistas e poetas populares. No entanto, a importância da estrutura nos textos poéticos, foi um fato observado e valorizado por Suassuna, que mantinha uma escrita afinada, rigorosa, ainda muito jovem, inspirado pelos clássicos eruditos e motivado a representar o seu povo lutando e resistindo com a palavra, apresentando ao mundo as belezas, particularidades e invenções da cultura brasileira nordestina.

Nos poemas raízes, seguindo a sistematização do Iphan (2008) e de Suassuna (2007) com base no Romanceiro Popular do Nordeste, o quadro composicional poético é formado pelas classificações: *terceto*, estrofe formada por três versos, *quadra*, parcela de quatro ou cinco versos com rimas esquematizadas; *sextilha*, estrofe de seis versos que rimam entre si, sendo um dos tipos mais recorrentes; *setilha* formada por sete versos rimados; *oitavas* ou *quadrão*, estrofes de oito versos com um esquema mais complexo de rimas; as *décimas* que são estrofes compostas por dez versos; os *versos alexandrinos* são estrofes que formadas por mais de 11 versos. Há ainda a presença da classificação *galope à beira-mar*.

O poema *Os Guabirabas* é formado por 20 estrofes de 6 versos que configuram uma regularidade de composição. Vejamos as primeiras estrofes:

- | | |
|-----|--------------------------------|
| 1. | Lá vai na estrada, |
| 2. | em seu cavalo Alazão. |
| 3. | Cascos ferrados, nas pedras, |
| 4. | chispando Fagulhas vão, |
| 5. | na roseta das Esporas, |
| 6. | na Laça de seu ferrão. |
| 7. | Cirino, cuida da vida, |
| 8. | cuida nas pedras da Estrada! |
| 9. | Não foste há pouco avisado |
| 10. | de que a vida é uma Emboscada? |
| 11. | Não durmas tendo inimigo, |
| 12. | Cirino da Guabiraba! |

A forte influência do Romanceiro Popular do Nordeste é evidente, uma vez que Suassuna utiliza a sextilha como forma de composição, ou repente como popularmente é conhecida a estrofe formada por seis versos de sete sílabas que rimam entre si, alternadamente (XYXYXY).

Além dessa marca, o traço característico e comum na escrita suassuniana é a *grafia de palavras com iniciais maiúsculas*. No poema *Os Guabirabas* o autor-criador marca as palavras que mais se aproximam da realidade dos fatos narrados, de modo que essas palavras constituem a voz social do autor, simbolizada pelas valorações. São elas: os sujeitos envolvidos e do local – “*Cirino da Guabiraba (irmão)*” *José Delfino (delegado)*, *Antônio Tavares* (suplente do delegado) e *Teixeira*; os objetos e animais do universo do cangaço e das pelejas - *Alazão, Cascos, Esporas, Emboscada, Morte, Laçadeira, Bala, Carniça, Faca, Serpente, Honrado, Gaviões, Sangue, Baleado, Clavinote, Aroeira, Gibões e Vingança* e os elementos/animais das raízes do sertão - *Estrada, Jatobá, Cascavel, Sol, Piado da Craúna, Guizo, Braúna, Pedra, Garupa, Ladeira, Espinheiro e Mulher Rendeira*.

A relação entre vida e arte é marcada pela realidade história, social e cultural que envolve o poema: existiriam os Guabirabas, o espaço dos conflitos do cangaço ainda existe, Teixeira-PB e os envolvidos nos feitos heroico-trágicos da narrativa ganharam seu lugar no curso da vida e da arte. As relações seguem a sustentação no ciclo heroico do Romanceiro Popular do Nordeste, com a obra de Leandro Gomes de Barros, *A vida dos Guabirabas*, além do diálogo com a estrutura poética da sextilha, ambos inspirados nos cordelistas sertanejos.

OS GUABIRABAS

Com a morte na Garupa
galopam pela Ladeira.
Ainda ao Sol da vingança
chegam logo no Teixeira
onde entraram pela Tarde,
cantando a “Mulher Rendeira”.

Pegam Antônio Tavares,
degolam sem compaixão.
O sangue dos Inocentes
Embebia todo o Chão,
chão Sagrado e sertanejo,
ungido em Sangue Pagão!
(SUAUSSUNA, 1999, p. 32)

A VIDA DOS GUABIRABAS

Deixo agora os cangaceiros
Da nossa atualidade,
Para vos contar a história
De outros da antiguidade:
Quatro cabras destemidos
Assombro da humanidade.

Os Guabirabas, um grupo
De três irmãos e um cunhado,
Tudo assassino por índole,
Cada qual o mais malvado!
Aquele sertão inculto
Tinha essas feras criado.
(BARROS, p. 1)

Jesuíno Brilhante é um dos nomes que se une aos irmãos Guabirabas na frente cangaceira vingativa, em Teixeira – PB. Tal figura é personagem principal da obra de Barros e era o quarto integrante do grupo, que se diferenciava pelos seus princípios e valores em

relação ao respeito às famílias e a prestatividade, diferente dos três irmãos de atitudes reprováveis e assustadoras. No poema *Os Guabirabas*, o elemento da vingança aconteceu da forma mais sanguinária, impiedosa e inescrupulosa possível, fato esse suficiente para reverberar no curso da história e perpetuar nas rodas de conversa de geração em geração mais uma narrativa histórica sobre o cangaço.

7 estrofes estruturadas em setilhas, pares (dois versos) tercetos (três versos) e 2 versos brancos (sem rimas e *monósticos* - estrofe de verso único) constituem o poema *Noturno*, destoando à regularidade de composição do poema anterior. Contudo, a versão manuscrita e publicada na obra *Poemas* (1999) é configurada de modo diferente, tendo em vista a primeira publicação no *Jornal do Commercio*, em 1945, “ser sem estrofação”, conforme afirma Newton Júnior (1999, p. 33), em nota que acompanha o poema. Vejamos alguns versos que deixam claro o fio temático condutor do poema e permitem a visualização da estrutura e das palavras usualmente marcadas com iniciais maiúsculas.

NOTURNO

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

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

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

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

Ó meu amor, por que te ligo à Morte?
1945 – 1950
(SUASSUNA, 1999, p. 33-34)

Sobre o traço das iniciais maiúsculas, constitutivos do estilo suassuniano, as palavras marcadas elevam os sentimentos, ações e elementos ao nível transcendental que vagueja entre memórias, ilusões e realidade, encantado pelos olhos da amada. A exemplo, estão marcadas: “*Chamados de outro mundo*” (v. 1), “*Noites perigosas e queimadas*” (v.2), “*Lua*” (v. 3), “*Mágoas proibidas*” (v. 4), “*Mundo vivo e mais ardente*” (v. 6), “*Halo*” (v. 16),

“Fruto ardente” (v. 17), “Olhos” (v. 20), “Aquele por quem meu Sangue pulsa” (v. 21), “Escura” (v. 26), “Águas” (v. 27), “Morte” (v. 29).

No que se refere às *relações* tecidas pelo autor-criador nesse poema, as determinantes e assumidas por Suassuna em entrevista à Jussara Salazar (2000) estão representados nos nomes dos poetas românticos ingleses P. B. Shelley (1792-1822), John Keats (1795-1821) e John Donne (1572-1631), se aproximando dos traços contemplativos, sensíveis e detalhistas quando da abordagem da multiplicidade de sons, canções e movimentos, no poema, que envolvem a figura da amada. Há também um diálogo com *A Divina Comédia*, lançada em 1321, de Dante Alighieri (1265-1321), no episódio em que Dante está numa selva escura com a questão da noite e das luzes escuras em *Noturno*, assim como se aproxima da ideia de purgatório de Dante e o clima misterioso, cheio de pressentimentos e murmúrios. A influência do Romantismo vem marcada na abordagem da temática da morte, que se faz presente ao longo de sua obra e está sempre ligada ao sangue e à perda. Em *Noturno*, a morte rememora a infância destruída com a morte de seu pai e a transfiguração do seu sonho de reconstruir seu reino destruído.

Beira-mar é um dos poemas que utiliza um recurso genuinamente popular. Trata-se de um poema com 6 estrofes de 8 versos, as chamadas oitavas ou quadrões, que ganham ritmo e musicalidade pela repetição das últimas palavras do verso, pela combinação com a estrutura do galope à beira-mar. A estrutura observada em *Beira-mar* é costumeiramente conhecida como repente pelo tom dialogado. A estrutura bem próxima ao repente popular é transformada com um tom característico, marcado pela valoração das palavras pelas iniciais maiúsculas, destacando a temática e os fios condutores do poema, bem como os elementos que sempre se repetem nos outros poemas da seção: a morte, o sangue e a natureza.

Os termos que se repetem no poema reiteram, além dos aspectos composicionais, os sentidos advindos do contexto extraverbal e das relações tecidas pelo autor-criador. O ambiente da praia, à noite, sob a luz da lua, entre gemidos, cabras e bodes irrompendo a branca areia, tudo isso associado ao galope à beira-mar, que sugere imagens e sons junto ao cenário construído pelas palavras. Nas rodas de conversas entre famílias, de geração em geração, do sertão ao litoral é comum a comparação das figuras dos animais bode e cabra com a figura do homem e da mulher no que se refere ao contexto reprodutivo/sexual.

O refrão que se repete, some, desaparece e reaparece, sugere o movimento das ondas do mar. A atmosfera de romance e erotismo narrada no ciclo de amor e fidelidade marcam a singularidade do autor-criador por uma instância temática não tão explorada, porém bem definida estruturada no poema *Beira-mar*. Há uma crítica social às relações amorosas

proibidas pelas convenções sociais, pelos casamentos já arranjados ou pelo impeditivo da diferença entre classes dos amantes, que corriam em consumir o ato antes do casamento para convencionar aquela relação a acontecer. No imaginário popular persiste a crença que a mulher não deve manter relações com o homem antes do casamento e caso isso aconteça ela passaria a condição de “deflorada”, ou estaria encaixada na situação de “moça que foi mexida”. Em outras situações, as moças que “perdiam a virgindade” ao se envolverem com rapaz em relações consensuais ou não eram comparadas pelo autor-criador a “*Cabras recém-feridas/ não sabem que tudo muda/ galopam Sangue e desgraça/ pela praia, à beira-mar*”. (SUASSUNA, 1999, p. 36) O poema se encerra com um desfecho simbólico e reflexivo, após narrar um fato social recorrente, não só no sertão nordestino, mas à realidade cultural das relações à época, e que ainda ecoam na sociedade atual.

Os traços *estilístico-composicionais* evidenciam singularidades e recorrências entre os poemas, condições estas que motivaram a análise dialógica e consequente pertinência desses enunciados nas raízes suassuniana. Os primeiros poemas do autor-criador, lançados no universo literário anterior à criação do Movimento Armorial, estão inseridos no fio discursivo da memória social coletiva e atravessam todas as esferas da sociedade pela força da oralidade e das rimas.

Na memória do autor-pessoa, sobressai-se a questão dos contatos com os cordelistas e cantorias de repentistas que narravam as histórias de sua infância e sua juventude. A ligação ao ciclo heroico, com tons sérios, épicos e, ao mesmo tempo sombrios, demarca a ação do autor-criador e ganha força no contexto das contações de histórias pela oralidade, através de guerras, memórias familiares e dos folhetos de cordel.

Pelo fato do Romanceiro Popular do Nordeste ser esse outro nas muitas relações dialógicas tecidas pelo autor-criador, na criação dos poemas e na concepção de cultura, observamos a classificação destacada pelo Iphan (2008) desenvolvida com base nos estudos poéticos e escrita tomando como exemplo os textos de escritores nordestinos, cordelistas, cantadores e repentistas, para caracterizar a estrutura dos poemas analisados nesta seção.

Diante desses apontamentos, procedemos a análise dos *poemas-carta* buscando evidenciar as relações dialógicas materializadas nos poemas.

6.2 Os Poemas-carta

Carta (I) – 1950; Carta (II) – 1951; Poema do Mel (S/D); Carta (III) – 1951; Carta (IV) – 1951; Cantiga de Mote e Glosa (Manuel de Lira Flores S/D); Carta (V) 1951; Carta (VI) – 1951; Cantiga de Mote e Glosa (Manuel de Lira Flores S/D); Última Carta – 1951; Carta – 1954; Carta (Francisco Sereno S/D) e Soneto (S/D).

O escritor Ariano Suassuna, em suas várias aulas-espetáculo, entrevistas e conversas, sempre reverberou a afirmação da importância da escrita feita à mão, ainda que ele tenha reconhecido os avanços tecnológicos, o poeta não se rendeu aos artifícios da tecnologia. Assim também eram alguns de seus grandes amigos, e dentre eles se destacaram Manuel Lira Flores e Francisco Sereno, amigos que tiveram início em 1964, a partir das cantorias do Teatro Santa Isabel e que se estenderam para a vida inteira.

Com Sereno, Suassuna mantém um diálogo representado por 3 dos 13 poemas destacados sob forma de epígrafe, na abertura desta seção. Com Lira Flores o seu diálogo poético se tornou conhecido pelas intensas correspondências, anteriores ao falecimento do artista. A poesia, nesse viés, agiu como construtora de memórias e se tornou responsável por materializar os elementos da imaginação de ambos os poetas.

Horácio (65 a.C.-8 a.C.) e Ovídio (43 a.C. - 18 d.C.) se tornaram pioneiros na concepção do gênero epistolar, composições poéticas que perpassaram gerações em diferentes formas e com diferentes propósitos comunicativos. Tin (2005) compreende que o texto epistolar tem a função de ferramenta de compreensão das subjetividades, de modo que levanta legibilidades e amplia vocabulários, pois “dizia-se que a carta tornava presentes os ausentes. É o que se pode ler nas correspondências, bem como nos diversos tratados de epistolografia que o tempo nos legou” (TIN, 2005, p. 17).

De acordo com Oliveira (2006, p. 59), as epístolas se constituem mediante três modalidades, “a) a epístola ou carta, em verso; b) as cartas em prosa; e c) e o romance por cartas”. A primeira com Horácio por seu maior representante e seus outros, Filinto Elísio (1734-1819) e a obra *Árcades* e António Castilho (1800-1875) com as *Cartas de Eco e Narciso*; a segunda com D. Francisco Manuel Melo (1608-1666) e a obra *Camões* e Eça de Queiroz (1845-1900) com *Correspondência* e, por último, *As cartas portuguesas*. A carta seria, portanto, o tipo universal de epístola na visão deste autor.

Trazemos ao diálogo trechos dos poemas-carta *Carta* (1950) e *Carta* (1951), trocados pelos amigos Suassuna e Lira Flores, a fim de observarmos os traços estilístico-composicionais e as vozes constitutivas das relações dialógicas que fundamentam os poemas.

CARTA

Caro amigo Lira Flores:

Você, que inda tem a Sorte de estar perto do Sertão, mande-me suas notícias no fogo da Ocasão. Me diga que está melhor e que o Sol, a seu redor, vai lhe sarando a Lesão.

Que faz Você entre as pedras do Vale do Capuxu? Inda faz experimentos com o Sangue do Urubu? Inda pega, na Chapada, a onça Negra e a Pintada, de forquilha e a peito nu?

Tomei nota do Recado que você a mim mandou: para eu ir à “Casa Agra” dizer que lá me enviou a encomendar o Caixão de Negro e dourado vão que a Morte lhe destinou.

Será, talvez, o Motivo pelo qual os nosso Bardos fazem dela uma Ameaça, flecha Rubra e negro Dardo: Augusto, um dia, na Ponte, sentiu-lhe o Rinoceronte Chifrar seu Sangue assombrado

Mas agora é Lira Flores, o Sertanejo das gemas, raizeiro de Cantares e ferreiro de Poemas, que faz da agra Felina, da Vermelha libitina, Mote eterno de seu Tema.

Deixe de lado o Problema e cuide de sua Cura. Queime, no sol das “Queimadas” a Ideia sombria e escura, e faça, do Sol, punhal, sagrado cetro Real, pera ungir sua Armadura.

O Sol escorraçará a negra cobra Boiuna, aos Piados do canção para a fumaça da Pavuna. É isso o que lhe deseja na sacra luz sertaneja o seu amigo

Suassuna.
06.IX.50

CARTA

Meu caro amigo Suassuna:

Vou lhe escrever num momento de angústia e de Solidão, pois para o meu sofrimento, para minha Provação só mesmo Cristo querendo de minha Culpa abrir mão.

Tenho sofrido estes dias o que não tinha sonhado: profundas dores no Olho, dores nos Ossos do lado, por vezes são tantas Dores que passo a Noite acordado.

É coisa muito difícil a minha Alimentação. Não posso comer Farinha, me ofende também Feijão, carne assada me faz mal, veneno é o Camarão.

Às vezes passo a semana com Queijo, leite e café; Não tomo Caldo de cana, proibiram Capilé. Fruta, só chupo escondido para a Chaga não dar fé.

Não sendo Câncer, eu posso talvez escapar com vida. Sofrerei mais conformado esperando achar guarida nessa Injeção estrangeira que cura toda ferida.

Porque só pode tomar a milagrosa Injeção quem tiver sadio o Fígado, Baço, Rins e Coração. Do contrário, a morte é Certa, ou permanente lesão.

Se sofre do coração, morre logo, incontinente. Se sofre do Baço ou Fígado, morre, porém lentamente. Se dos Rins, fica aleijado, feito um São Guido demente.

Mas em mim foram achados trabalhando ainda bem os Rins, o Baço e o Fígado, os Intestinos também, e até firme o Coração que há tanto sofrendo vem.

Assim, a ida ao Além talvez eu possa adiar. passar Aqui mais uns tempos para com Você glosar e alguns anos mais de Vida no velho Sertão passar.

Diga lá na Casa Agra que eu já mudei de pensar: mande parar o Caixão que mandei encomendar, pois acho que inda consigo minha Vida prolongar.

Seu eu chegar a me curar, com Você me encontrarei, talvez no nosso Sertão onde tantos Bens deixei no coração dos Amigos que jamais esquecerei.

Se ai foram visita-lo os colegas Cantores, abraçe por mim a todos que merecem seus Favores, dê lembrança a seus irmãos e abraçe o seu

Lira Flores.
12.II.1951

Na compreensão de *Carta* (1950) e *Carta* (1951), percebemos a representação de traços identitários e estilísticos de seus autores, firmando um ele entre a arte e a vida, sacramentado pelos versos envoltos no universo extraverbal que envolve o poema. As trocas de poemas acontecem no cenário litoral/sertão, isso porque Suassuna encontrava-se em Recife– PE e Lira Flores em Queimadas – PB, fato esse lamentado pelo autor-criador nos versos iniciais do poema “*Você, que inda tem a Sorte/ de estar perto do Sertão*” (v. 2-3).

A interação poética se destaca pela autenticidade e pela expressividade dos autores elevadas ao nível místico-espiritual, isso porque percebemos no cotejo em correspondência uma reflexão sóbria, solene e saudosa sobre a condição humana, sobretudo criando tons de esperança e liberdade. A forma epistolar de abertura do poema é o exemplo dessa compreensão, “*Caro amigo Lira Flores:*” (v. 1), considerado como verso válido por esse ser um elemento característico desse tipo de gênero e, em “*É isso o que lhe deseja/na sacra luz sertaneja/ o seu amigo/Suassuna*” (v. 48-51), no fechamento, já integrado a última estrofe do poema e com assinatura no verso final acompanhada da data completa formato dia/mês/ano, traços característicos de uma carta tradicional. O mesmo acontece com o poema de Lira Flores na abertura, “*Meu caro amigo Suassuna*” (v. 1) e com o fechamento mais afetivo, “*dê lembrança a seus irmãos/ e abrace o seu/ Lira Flores*” (v. 72-74).

Nessa perspectiva, os poemas-cartas estruturam-se, a partir do diálogo com o Romancero Popular do Nordeste, isso porque, no encontro de culturas, a erudita e a popular, proposto por Suassuna, o clássico das epístolas e o popular dos cordéis e repentes conversam entre si, e o resultado são duas ricas obras estruturadas, a suassuniana com 12 estrofes em setilhas, variando entre rimas intercaladas ABABCCD “*Agra/furtivo/agra/Cativo/ferina/ assassina/vivo*”, e rimas sem esquemas rítmicos entre si, os conhecidos versos brancos. Já o poema de Lira Flores está configurado em 26 estrofes em sextilhas, também em rimas intercaladas ABCBDB “*dias/sonhado/Olho/lado/Dores/acordado*”.

A musicalidade e esse tipo de estruturação, em ambos os poemas, junto à abordagem das temáticas do cotidiano dos autores, retomam as pelejas e as emboladas, elementos da cultura popular e, mais especificamente, da literatura de cordel. Contudo, ao contrário do propósito que visa à disputa e o alcance de algo/alguma coisa, nas trocas poéticas entre amigos as notícias do outro e as novidades de sua terra serão o prêmio pós-apresentação, simbolizada pela leitura da carta pelo seu interlocutor.

Ainda no viés composicional as escolhas expressivamente marcadas pelas iniciais maiúsculas convergem com as de Flores, que pelo diálogo, já admitiu aprender muitas coisas com Suassuna. As iniciais marcadas narram o fio temático dos poemas, assim destacamos

algumas. Em Carta (1950): “Sorte” (v. 1), “Sertão” (v. 2), “Lesão” (v. 3), “Agra” (v. 4), “Morte” (v. 5), “Dardo” (v. 6), “Rinoceronte” (v. 7), “Cantares” (v. 8), “Tema” (v. 9), “Problema” (v. 10), “Queimadas” (v. 11), “Armadura” (v. 12) e em Carta (1951): “Solidão” (v. 1), “Provação” (v. 2), “Cristo” (v. 3), “Dores” (v. 4), “Alimentação” (v. 5), “Câncer” (v. 6), “Injeção” (v. 7), “Além” (v. 8), “Agra” (v. 9), “Caixão” (v. 10), “Vida” (v. 11), “Sertão” (v. 12), “Amigos” (v. 13) e “Cantores” (v. 14).

Dois amigos, distantes por motivos de doença, em estados diferentes, trocam correspondências, a fim de se comunicarem produzindo poesia, cantadores e poetas que são, ainda que um deles, Lira Flores, esteja num exílio necessário para tratamento de uma doença que o assola e diminui suas esperanças de continuar a vida, frente ao que vem sentido na busca de um diagnóstico e tratamento. Suassuna, necessitando saber notícias do amigo e preocupado por um recado que recebera para encomendar um caixão que a Morte lhe destinou tendo em vista os últimos acontecimentos: *“Tomei nota do Recado/que você a mim mandou:/para eu ir à “Casa Agra”/dizer que lá me enviou/a encomendar o Caixão/de Negro e dourado vão”* (v. 16-22), inicia as correspondências e Lira Flores conclui com a *Ultima carta*.

O autor-criador se utiliza da palavra para a informação e, sobretudo entretenimento desse amigo que há tanto precisa de gole de esperança nesse mar de desenganos. A relação retomada pelo termo “Casa Agra” refere-se à casa funerária da família Agra, existente desde os anos de 1850 e que até a época de criação dos poemas, continuava sendo referência para a venda de itens fúnebres.

Suassuna resgata uma série de elementos do seu vocabulário que remetem ao imaginário mítico do sertão, *o inferno, a morte, os intestinos da terra, o sangue assombrado, a cobra ferina a cachorra assassina e o sol que escoraçara a negra cobra, queime no sol a ideia sombria e escura*, são exemplos desses simbolismos, que por sua vez também criam imagens, sons e sabores, a onça negra e a pintada, *o mel, perfumes, recital, caixão negro e dourado e o rinoceronte*. A partir deles encontram-se bem e o mal, o sagrado e o profano, e fundem-se a eles as memórias, as histórias e os ecos das crenças populares e da religião.

O poema-carta de Lira Flores representa um momento de medo, incerteza e inquietude. A morte se aproxima e apesar de querer retardar o sofrimento a *ida ao além* é inevitável. Todas as privações que ele vivencia por conta da doença lhe tiram o ânimo que é retomado quando escreve a Suassuna e esforça-se para rimar e demonstrar esperança.

O diálogo que o autor-criador mantém com o discurso literário está marcado nos versos *“que um Bardo, em sangue, moeu”* (v. 9), com a retomada do contexto dos aedos ou

bardos da antiguidade que tinha o intuito de narrar a história da vida de alguém, o que mais tarde ficou conhecido como Trovadorismo; e em “*Augusto, um dia, na Ponte,/ sentiu-lhe o Rinoceronte*”, retomando o poema *As cismas do Destino*, de Augusto dos Anjos (1884-1914). Já o diálogo discurso religioso se mantém nos versos “*Queime, no sol das “Queimadas”/a Ideia sombria e escura,/e faça, do Sol, punhal,/sagrado cetro Real, pera ungir sua Armadura*”, o sol simboliza o papel do sagrado no processo de cura de Lira Flores, o sol como elemento que curar as feridas e ungirá sua armadura, retoma o discurso bíblico, com o versículo 3 do Sl 147 “Só ele cura os de coração quebrantado e cuida das suas feridas”.

Os outros 11 poemas que integram a seção complementam a trajetória de resposta e interlocução das cartas e desenvolvem um percurso extenso e intenso de trocas de poemas, que mantêm a mesma linha temática, mudando, apenas, as vozes que os constituem e, em alguns casos, as estruturas. Optamos pelos poemas iniciais desse grande diálogo em razão deles apresentarem a abertura temática das conversações.

Os poemas-carta possibilitam a construção e a percepção das memórias mais singulares e, ao mesmo tempo coletivas, quando orientados a refletirem a expressividade dos contextos sociais, históricos, culturais que o constituem dialogicamente. Assim sendo, a riqueza e a tradição das cartas poéticas imprimem traços autorais pessoais que, pela força do diálogo, seguem uma minuta de estrutura, destinatário, desenvolvimento e despedida que envolvem afetividade, pessoalidade e cordialidade.

A próxima seção apresenta as percepções e entendimentos a respeito dos poemas-ode. Esse tipo de criação poética se refletiu em toda a obra suassuniana que reflete um tom de homenagem e respeito constante à cultura popular brasileira, em especial, a nordestina.

6.3 Os Poemas-ode

Esta seção reúne 4 poemas que mantêm em comum o tom de uma criação poética direcionada à homenagem de personalidades e suas obras. São eles: *Concepção, Quadro e Ode* (1947); *A Barca do Céu* (1948-1950); *Ode a Capiba* (1949) e *O Barco* (1948-1951). Por entre ecos das raízes ibéricas, barrocas, indígenas e populares que ressoaram em sua vida desde o seu nascimento, a formação do autor-criador Suassuna reflete diálogos do medievo e da zona rural nordestina, concebida entre os clássicos romances, poesias e tragédias e os populares causos, cordéis, repentis e tantos outros elementos e modalidades que compõem o Romancero Popular do Nordeste.

A literatura de cordel se firmou em diversos países e constituiu a história da oralidade na literatura popular e, desse modo, fatos e acontecimentos eram narrados com linhas temáticas que também formavam ciclos, como acontece em nosso Romanceiro. Saraiva (2006) destaca que o folheto cordel mais antigo do contexto ibérico remete ao ano de 1602. Em suas catalogações sobre os folhetos portugueses, o referido autor elenca uma infinidade de modalidades de folhetos populares, poesias, teatros, tragédias, cartas, anedotas, crônicas, odes, fados, décimas, elegias, sonhos e tantos outros.

Dentre todas essas modalidades, destacamos as odes como um dos gêneros tomados como referência para as criações de Suassuna, que se inspira em um dos grandes nomes da literatura clássica, Horácio (65 a.C – 8a.C), e de nomes da literatura de língua portuguesa como Camões (1524-1580), Cláudio Manuel da Costa (1729-1789), José Bonifácio (1763-1838), a Leonor de Almeida Portugal (a Marquesa de Alorna) (1750-1839) e outros. Esse tipo de composição poética tem origem grega e, conforme Cunha (1982, p. 557), “destinava-se a ser cantada”.

Por requerer um tom elevado ou respeitoso em suas declamações, as odes apresentam uma estrutura em versos e estrofes e que tratam de temas diversificados. Moisés (1984) classifica as odes em quatro divisões temáticas as *heroicas*; as *filosóficas* ou *sáficas*, as *amorosas* ou *pastoris* e as *sacras*; e em três divisões quanto à estrutura: *ode tripartite* – três estrofes (estrofe, antístrofe e epodo) em que a 1º e a 2º estrofes são estruturadas igualmente em relação às rimas e versos e a 3º divergente; *ode horaciana* – todas as partes têm a mesma configuração e a *ode irregular* – apresenta forma e rimas livres.

Assim sendo, a musicalidade que envolve esse gênero poético é essencial e a utilização de instrumentos junto aos recitais ou cantorias de odes se deu, de acordo com D’Onofrio (2007), a partir dos poetas líricos, na Grécia Antiga, com a popularmente conhecida ode sáfica, caracterizada pelo tom ligeiro da poetisa Safo. Esse propósito enunciativo da ode se fundamenta na observação do tom de oratória e, afirma Vaz (2010, p. 45) que desde a Antiguidade Clássica as odes são usadas pelos greco-romanos como meio de homenagem e referência a temas variados, como festas, guerras, batalhas, amor, religião e outros.

Na década de 1940, Suassuna já idealizava uma literatura característica de seu pensamento e desejo de proposição do diálogo entre culturas. Longe de defender a mistura de culturas, a erudita e a popular, por supor que “a mistura é uma junção de coisas heterogêneas” (SUASSUNA, 2013), ele anseia que a cultura erudita brasileira mantenha contato com a

cultura popular, considerada por ele uma das riquezas mais verdadeiras que existem, tendo em vista as produções e a singularidade das criações.

Nesse mesmo período o contato com o Romancero espanhol, por meio da obra de Garcia Lorca, o instiga a aproximar cada vez mais as culturas, e a escrever diversas obras tão marcantes e simbólicas quanto às clássicas conhecidas universalmente. O Romancero Popular Nordestino se estabelece como mecanismo de recriação brasileira da literatura presente nas diversas culturas que integram o cenário brasileiro e, pela via da oralidade no campo da literatura popular foram popularizadas diversas obras a exemplo o *Romance do boi Mão-de-Pau*, de Fabião das Queimadas, ressoado na oralidade e concretizado na escrita em cordel.

O nordeste perpetua a materialização da oralidade como elementos históricos das grandes narrativas da literatura universal através da voz presente nas expressões culturais populares, ditados, contos, mitos, crenças e cantorias, por meio do cordel. O fortalecimento cultural pela oralidade é acompanhando pelas heranças ibéricas dos atos de declamação e das cantorias provenientes das outras raízes que constituem a nossa cultura. A viola e o pandeiro são os instrumentos mais utilizados nas rodas de viola, cantorias, além da rabeca, de forte influência africana, que se firmou como instrumento de acompanhamento de diversas manifestações artísticas, a exemplo o Bumba-meu-boi, os cocos de roda e reisados.

O poema **Concepção, Quadro e Ode** (1947), escrito para homenagear o quadro *Segunda Visão da Terra Santa* do artista plástico Francisco Brennand (1927-2019), apresenta os elementos da pintura com detalhes poéticos de quem conhecia a obra para além da tela e assim o era. Suassuna e Brennand eram amigos desde a escola secundária e a trajetória de ambos foi marcada pelos diálogos desenvolvimentos no âmbito do Movimento Armorial. Apesar da criação do poema anteceder a formação do Movimento, é importante ressaltar a influência marcante de Brennand junto ao grupo de artistas que encontraram Suassuna, a partir da Faculdade de Direito, na trajetória do escritor e nos seus ideais sobre a cultura popular. Destacamos algumas estrofes:

[...]
 As Árvores subiam para céu,
 num ar de alvo Diamante e azul Escuro,
 e havia três Cavalos de Castanho,
 e um outro Branco, um branco muito puro.
 [...]
 Sentiam-se no Céu, ruflando, as Asas
 de heráldicos Arcanjos invisíveis,
 e nos blocos de Pedras escavadas,
 paixões se debatendo, irreprimíveis.
 [...]

Eu canto as Formas Vivas, trabalhadas
 Pelo esforço que limpa e que Nos cansa.
 Canto esse amor das formas e das coisas
 Nesse Universo, imóvel mas que dança.

O poema é composto por 10 estrofes de versos em quadra, com esquema de rima ABCB, -éu, -uro, -anho, - uro. (1º estrofe destacada) em que o 1º e 2º versos são livres e o 2º e 4º rimam entre si, se classificando pelas estrofes que mantêm uma regularidade estrutural e rítmica como sendo uma ode horaciana, apesar do caráter da solenidade não ser muito recorrente. Não é uma composição comum na esfera do cordel, mas está presente na catalogação do Romanceiro Popular do Nordeste. Na 2º estrofe destacada, entre o céu dos arcanjos e as pedras das paixões, é possível, pelas palavras do autor-criador, imaginarmos um cenário mítico, repleto de simbologias e elementos marcantes que levam o leitor a visualizar o quadro mesmo sem o conhecer.

A partir das maiúsculas pronunciadas do autor-criador “*Sangue*” (v. 1), “*Fogo*” (v. 2), “*Negros*” (v. 3), “*Luz*” (v. 5), “*Cores*” (v. 6), “*Cavalos de Castanho*” (v. 11), “*Arcanjos*” (v. 14), “*Sonho*” (v. 19), “*Noite*” (v. 21) e “*Pedra*” (v. 39) é possível construirmos a trajetória temática do poema e, conseqüentemente, do quadro, assim apresentando uma divisão temática flutua entre a ode sacra, a pastoril e amorosa e, ao mesmo tempo, filosófica.

O poema **Ode a Capiba** homenageia Lourenço da Fonseca Barbosa, “um dos maiores compositores brasileiros do século” (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 57), popularmente conhecido como Capiba (1904-1997), além de se configurar como um diálogo com a canção *Pergunte aos canaviais* (1936)³¹. Seguem alguns versos para apreciação:

[...]
 Não basta que a ventania, vinda do Mar,
 seja cortada pelo Gume de Pedra dos canaviais,
 e, pejada de fatos sem memória, chegue ao Sertão,
 curvando para a terra os Lombos dos patriarcas
 que cerram os olhos, nos Algodoais, olhando a Distância.
 [...]
 É preciso lembrar que todos somos Negros:
 legião sem Olhos, precipitada nas Chagas da noite,
 esperando que as espadas e Mantos sagrados
 venham curar nossos Dorsos que o chicote castigou

7 estrofes em 4 quadras, 2 tercetos e 1 setilha figuram a composição do poema-ode irregular, de tema filosófico-moral e sacro, com esquema de rimas em verso branco, sem rimas estruturadas. Pelo tom que retoma a diversidade cultural a partir das temáticas das

³¹ A obra de Capiba foi censurada, com veto do Departamento de Imprensa e Propaganda à canção *Pergunte aos canaviais*, um maracatu, de 1936, por conta dos versos “*quem quiser saber se eu padeço/ pergunte aos canaviais*” (VILA NOVA, 2012, p. 173)

grandes navegações e suas consequentes explorações, da miscigenação, escravidão e preconceito racial e da pluralidade cultural, algo que temos acesso e não valorizamos dialoga, também, com o discurso religioso e jurídico institucional:

-“*todos somos iguais aos olhos de Deus*” - “Não há judeu nem grego, escravo nem livre, homem nem mulher; pois todos são um em Cristo Jesus” (BÍBLIA SAGRADA, Gl, 3, 28);
 -“*todos somos iguais perante a lei*” - “todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza” (BRASIL, 1988, Art. 5)

Em uma troca espaço-temporal, Suassuna no sertão e Capiba nos carnavais da capital, o autor-criador admite inércia histórica e social que insiste em enquadrar, àquela época, o seu povo que ainda se mantinha “*sob a marcha dos corcéis épicos*”. Tudo isso é perceptível a partir das maiúsculas iniciais, características do estilo do autor-criador e que prenunciam sentidos para além da materialidade. Destacam-se “*Mar*” (v. 1), “*Algodoais*” (v. 5), “*Nordeste*” (v. 6), “*Arcanjos*” (v. 7), “*Negros*” (v. 13), “*Olhos*” e “*Chagas*” (v. 14), “*Ritmo*” (v. 17), “*Canções*” (v. 18) e “*Sertão*” (v. 23). A temática social é bastante marcada em todo poema que retoma o apelo pela lembrança e valorização das nossas origens, indígenas, africanas e portuguesas, endossando a necessidade de igualdade social.

A **Barca do Céu** (1948-1950) e o **O Barco** (1948-1951) são dois poemas que retomam um elemento comum nas obras de Suassuna, o barco/as embarcações/as viagens.

O primeiro, *A Barca do Céu* homenageia Gil Vicente (1484-1514) dialogando e renunciando, a seu modo com a Obra *Auto da Barca do Inferno* (1517) e dedica o seu poema a Fernando José Rocha Cavalcanti. Ambos, o auto e a ode tem uma aproximação pela forma com que tecem críticas à religião, ao julgamento e ao comportamento dos indivíduos.

Em Gil Vicente o fio temático se constitui em torno contradição, o anjo e o diabo juntos em um porto e cada um possui uma barca e decidem que pode embarcar nelas. A questão persiste na crítica a figura do anjo que é considerado chato e mal humorado, enquanto que o diabo é bem humorado e simpático. A narrativa se desenvolve pelos personagens que vão embarcar nos respectivos barcos e um a um vão chegando, o Fidalgo, o Onzeneiro, o Frade e sua amante, uma alcoviteira e seiscentas virgindades, o Corregedor, o Procurador e o Enforcado, todos para a barca do inferno e apenas Joane e os 4 cavaleiros que defendiam o cristianismo vão para a barca do anjo.

O poema de Suassuna está organizado em 11 estrofes de 6 versos, configurando-se como uma ode horaciana com temas filosóficos, sáficos e sacros, esquema de rimas ABCBDB em sextilhas. As maiúsculas determinantes são muitas, das quais destacamos as mais recorrentes, “*Mar*” (v. 3), “*Vento*” (v. 9), “*Anjos*” (v. 10), “*Satanás*” (v. 11), “*Menino*” (v. 14),

“Cegueira” (v. 16), “Barca” (v. 21), “Arcanjos” (v. 30), “Milagre” (v. 77) e “Vidente” (v. 79), como palavras-chave do poema e marcas estilístico-composicionais do autor-criador.

Já na Barca de Suassuna, numa versão bem nordestina, dois irmãos vão à praia encontrar a barca que todos esperam ver cair do céu. Simbolicamente, tudo é bem sertanejo a começar pelo clima, “*era uma noite das nossas, abafas e estivais*” (v. 7-8); o jeito de descrever as pessoas “*ninguém sabia, dos dois qual mais triste e franzino*” (v. 17-18); os personagens dois irmãos cegos de cegueira e de destino que tentarão ver a barca. Finalmente a barca é vista descendo a noite, céu abaixo pelo menino.

Já se abria o céu Fechado,
já desce a Barca sagrada.
Já a noite brilha e canta
toda de Estrelas molhada
e se abrem dois Olhos cegos,
Vista nova inaugurada.

A simbologia da visão da barca por parte do menino cego representa a abertura para os olhos da vida, nesse caso, para os olhos da morte, já que em seguida ele se despede da irmã, pois partirá na barca. Os dois cegos que procuravam ver o inimaginável, “*mesmo que fosse verdade*” (v. 23), alcançar luz na escuridão do destino, acreditam na barca que viria do céu e que seria a própria salvação personificada, e realmente o foi apenas para um deles. A que fica, resta-lhe o conformismo e a esperança de uma nova barca retornar.

O poema suassuniano se aproxima do auto vicentino quando observamos a expressiva crítica social e religiosa do autor-criador a partir do diálogo das obras. No auto de Gil Vicente os personagens burgueses agiam com liberdade de escolha diferente dos personagens de Suassuna que no diálogo com o versículo bíblico de Hebreus 11, 1 “*Ora, a fé é a certeza daquilo que esperamos e a prova das coisas que não vemos*”, assim deveriam, na visão do autor-criador, viver o mistério do “*Milagre*” (v. 77) em uma nova espera, motivados pela fé.

Por último, destacamos o poema **O Barco** dedicado ao amigo e pintor Carlos Alberto de Buarque Borges, cuja amizade se iniciou desde o Ginásio Pernambucano. Com o título sugestivo que permite diversos entendimentos, procedemos à apresentação da estrutura do barco em 12 estrofes, se caracterizando pela *ode irregular* – apresentando forma e rimas livres, com predominância de versos alexandrinos (estrofes com mais de 10 versos) e monósticos (estrofes com 1 verso).

O BARCO

[...]

No Barco de madrugada
quero partir pelo vento:

Ao som do vento descantam
trinta e cinco marinheiros.
Na luz da Lua dançavam
enormes Punhais vermelhos.
Era a Nau Catarineta,
A Nau do caminho Incerto?
Serei seu capitão?
Que maestro sobre o gajeiro?
É o Gajeiro do diabo:
meu Sangue estremece dentro.

O ROMANCE DA NAU CATARINETA

Ouçam, meus senhores todos,
Uma história de espantar!
Lá vem a nau catarineta
Que tem muito que contar.
Há mais de um ano e um dia
Que vagavam pelo mar:
Já não tinham o que comer,
Já não tinham o que manjar!
Deitam sortes à ventura
Quem se havia de matar:
Logo foi cair a sorte
No capitão-general!

- Tenham mão, meus marinheiros!
Prefiro ao mar me jogar!
Antes quero que me comam
Ferozes peixes do mar
Do que ver gente comendo
Carne do meu natural!
Esperemos um momento,
Talvez possamos chegar.
Assobe, assobe, gajeiro,
Naquele mastro real!

Há também a presença de um dístico em alguns momentos do poema retomando os versos “*No Barco de madrugada/quero partir pelo vento*” (v. 11-12) que aponta para a questão da musicalidade, uma vez que caracteriza a configuração de um possível refrão e já aponta para relação dialógica marcada pelo verso 17 “*Era a Nau Catarineta*”.

A temática do poema atravessa todas as classificações das odes, as *heroicas*; as *filosóficas* ou *sáficas*, as *amorosas*, as *pastoris* e as *sacras* sendo predominante o diálogo histórico-temático com a Nau Catarineta³² e o consequente diálogo com Antônio Carlos Nóbrega, músico e compositor, integrante do Movimento Armorial e defensor da cultura popular nordestina, assim como Suassuna e responsável por musicalizar romances cordelistas e popularizá-los.

Na oralidade, Antônio Nóbrega, como era conhecido, se popularizou com composições inspiradas no que ele considerava “domínio público” e performavam recriações ibéricas e brasileiras, como a *Nau Catarineta* e o *Romance de Clara Menina com D. Carlos de Alencar*, “sem mencionar a data, o informante e o local da coleta, assumindo a recriação musical” (BENJAMIM, 2003, p. 6).

A Nau Catarineta foi criada pelo poeta português Almeida Garret (1799-1854) e narra a história de uma nau que realiza uma longa viagem marítima e nessa travessia muitos

³² Andrade (1982), Câmara Cascudo (1984) e Romero (1977) produziram pesquisas sobre essa temática.

acontecimentos são desencadeados. Em ambos os poemas, a travessia evoca a ideia de sobrevivência e necessidade de sacrifício de um tripulante para saciar a fome de toda a tripulação que está à deriva, mas que pela intervenção divina, numa luta contra o demônio pela alma do capitão que se voluntaria prestes a se sacrificar, o navio chega à terra firme.

Na Paraíba, a Nau Catarineta teve como pilar de propagação a voz da contadora de história Tia Beta (1924-2003) e a encenação artística ficou conhecida pela atuação do grupo folclórico Nau Catarineta, criado em 1910 pelo português Raimundo Gertrudes e hoje coordenado pelo professor Tadeu Patrício (1965).

A musicalidade que constitui as odes suassunianas também foi determinante para o Movimento Armorial com as fundações, por exemplo, da Orquestra de Câmara, o Quinteto Armorial (Antônio Nóbrega já integrou o grupo) e a Orquestra Romançal Brasileira. “E vi com Nóbrega. Ele toca, ele canta, ele representa, ele dança. Ele realizou aquele ideal de ator que eu tinha” (SUASSUNA, 2002, p. 20). Foi com Antônio Nóbrega que Suassuna manteve grandes diálogos já que o considerava um artista da maior importância.

Nas composições do artista sobre a Nau Catarineta, o tom plangente se reafirma ao som da rabeca e o drama relatado nas letras reflete o contexto vivenciado pela tripulação. O poema narra os acontecimentos que compreendem o período da noite e da madrugada, cheio de dilemas e mistérios com versos comprovam a relação de subserviência entre marinheiro e capitão. A referência à musicalidade evoca a potencialidade expressiva, alcançada pelos versos suassunianos, de modo que as estrofes acentuam o tom dramático e, ao mesmo trágico, de uma tripulação que também está à própria sorte.

Sobre os traços estilístico-composicionais dos poemas, a percepção das estruturas se faz essencial, uma vez que compreendemos que a forma tem um caráter significativo, tendo em vista a extrapolação dos limites materiais e o entendimento da valoração que envolve desde a configuração das estrofes até a significação mais expressiva da grafia de uma palavra e sua ligação com os elementos que apontam a musicalidade e o tom de homenagem característicos das odes.

Os poemas selecionados emanam de um mesmo contexto extraverbal, cujo encadeamento das produções encerra o *Pasto Incendiado* suassuniano e, assim como nas peças teatrais comuns à realidade do autor, finalizam com as homenagens singularizadas por um tom saudosista e esperançoso.

A seção seguinte procede a análise dos poemas que consideramos serem caracterizados como as experiências poéticas suassunianas, pelo encontro de temáticas e estruturas com traços da armorialidade já presentes.

6.4 Experiências poéticas

Já me dediquei à Literatura: escrevi romances, poemas, ensaios e peças de teatro. Procurei colaborar no campo das outras Artes e fazer o que me era possível pela Cultura brasileira, viajando, dando entrevistas, escrevendo, fazendo conferências, ajudando aos mais moços, organizando concertos, exposições e espetáculos de várias naturezas. (SUASSUNA, 1981, p. 1)

Esta seção reúne 11 poemas que marcam a vivência das experiências poéticas de Ariano Suassuna. Assim se apresentam:

Soneto (S/D); Ao Cristo Crucificado (1951); O Cego e o Mundo (1952); Pedra do Tendó (1952); A uma dama transitória (1953); Sextilhas (S/D); Décimas Ante um Retrato de Camões (1953); Soneto (Nelson Saldanha) (S/D); Poema (José Laurenio de Melo) (S/D); Soneto Inglês em Diálogo (1954) e Sob a Árvore (1954).

As palavras de Suassuna retomadas pela epígrafe de abertura deste estudo refletem a vivência desafiadora do multiartista que se aprofundou, não em procurar uma verdade absoluta ou eleger uma concepção de cultura como única e unilateral, mas em criar a beleza através da palavra, uma vez que este seria o grande interesse do escritor. A criação artística surge, na visão de Suassuna (2008), como mecanismo de resposta à contraposição de um mundo onde a voz individual é superada pela voz social e, através dela, passa a representar a voz da humanidade.

A poética suassuniana se configura como sinônimo de diversidade cultural, haja vista os grandes diálogos interculturais emanados do processo histórico de formação do povo brasileiro múltiplo e que, na visão do autor-criador, constrói sua essencialidade na tradição do campo, do sertão, materializando elementos de uma cultura que ganha força na resistência em meio à generalização e ao gosto médio.

O diálogo com o Romanceiro Popular do Nordeste vai se tornando cada vez mais determinante na produção poética de Suassuna e nos poemas que representam as suas experiências poéticas, correspondendo a um intercâmbio cultural decorrente das ligações com os ciclos temáticos e as diversas vozes que influenciam e inspiram a sua criação, reunindo os poemas pelo característico tom na diversidade temática, composicional e pelas escolhas valorativas no que respeita à expressividade.

A religiosidade, juntamente com os aspectos literários, históricos e sociais, define a criação dos folhetos de cordel e se faz temática recorrente não só na poesia de Suassuna, mas em todas as suas obras, isso porque, junto ao sertão e à morte de seu pai, constitui a tríade temática que fundamenta toda produção do autor.

Subsequente à análise inicial dos 12 poemas que integram a seção experiências, cada um, a seu modo, reverbera uma tendência que movimenta as estruturas do imaginário coletivo, através dos elementos místicos, da religiosidade e da fé. Além disso, a morte e a natureza também se fazem presentes e são marcadamente valorados na representação dos astros, das águas e dos outros recursos naturais. Em continuidade ao movimento de análise, no cotejo entre traços estilístico-composicionais, valorativos e contextuais, materializados nos versos, elegemos um poema para integrar a análise dialógica que contemple as relações dialógicas constitutivas da noção de universalidade da cultura a partir das escolhas temáticas e composicionais, tom e rede de vozes, recorrências e singularidades.

O poema, cuja data não é informada, está nomeado com o termo *Soneto*, mas que pela marcação temporal de *Labirinto de Babilônia e Sião*, poema anterior e de semelhante temática, datado de 1948-1950, atribuímos um período aproximado de criação que pode reportar-se a dois momentos: a criação concomitante 1948-1950 ou no ano seguinte, 1951. Contudo, a questão da indeterminação temporal não influencia a compreensão do poema.

A multiplicidade de sentidos que se apresentam no poema *Soneto*, se configura a partir de uma diversidade de vozes sociais estruturadas em relações dialógicas e marca a temática da religiosidade ligada à tradição literária popular sertaneja e erudita. Desse modo, para compreender esses sentidos é preciso entender que na escrita suassuniana o religioso é uma temática recorrente pelo interesse particular do autor nas histórias que relatam a vida de Cristo e seus milagres, da Virgem, dos Santos e das histórias que envolvem o Antigo Testamento, já que os enredos e descrições que as constituem se assemelham aos fios discursivos que estruturam os ciclos temáticos do Romanceiro Popular do Nordeste, firmando, assim, o propósito enunciativo da aproximação do imaginário sertanejo popular ao imaginário universal erudito.

O diálogo suassuniano com a temática bíblica do exílio, ao modo sertanejo, se dá a partir de três vozes, são elas³³: o discurso bíblico com o Salmo 137³⁴; a redondilha *Sôbolos rios que vôo* (1595), de Luís de Camões (1524-1580) e com peça teatral de sua autoria *O Desertor de Princesa* (1948-1958). Assim, analisaremos os pontos de relação entre o soneto suassuniano e seus outros, evidenciando as materialidades a partir do cotejo de enunciados, recuperando traços estilístico-composicionais em recorrências e singularidades.

³³ Há ainda a relação com o poema *Labirinto de Babilônia e Sião* (1948-1950) e com o poema *Soneto de Babilônia e Sertão* (1964-1969). Newton Júnior (1999) afirma ser o *Soneto* uma versão reduzida do referido poema e o soneto *Babilônia e Sertão* uma versão reescrita. Por elegermos a seção *Pasto Incendiando*, o poema escolhido para ser analisado foi *Soneto* (S/D – Extraído de labirinto anterior).

³⁴ A bíblia consultada citação do Salmo em estudo Nova Versão Internacional, disponível no site: <https://www.bibliaonline.com.br/nvi/sl/137>.

Trazemos ao diálogo o soneto suassuniano e o Salmo 137, dada a intrínseca relação entre as duas materialidades. O autor-criador engendra no *Soneto* a simbologia do exílio babilônico, da cadeia e do prisioneiro, figurando a condição humana à finitude e à brevidade da vida. Ele constrói a imagem de um mundo enquanto território de sofrimento e calvário necessário à purificação da alma e encontra na morte certo nível de consciência sem, contudo, esquecer-se de demarcar o papel da morte como redentora, pondo fim ao sofrimento/tormento da transitoriedade do homem.

SONETO

1. Ah negra Babilônia, espesso Muro,
2. ferrugem da Cadeia e negro Fado!
3. Cantas no mundo, inteiro e Desgarrado,
4. ou na morte do Sangue, Vinho puro?

5. Cego, o caminho Áspero procuro
6. do povo de Sião dessedentado,
7. E a Esperança, grilhão entressonhado,
8. impele-me a buscar, tenaz e escuro.

9. Quando o fogo da Sarça incendiava
10. na babilônia Morta o Povo santo
11. nas águas se banhava o sofrimento.

12. Agora, neste Sangue, o Sol se crava:
13. Cidade e chama, envolva-me o teu Manto,
14. Joia de Deus, extingue o meu tormento!

SALMO 137

1. Junto aos rios da Babilônia nós nos sentamos e choramos com saudade de Sião.
 2. Ali, nos salgueiros penduramos as nossas harpas;
 3. ali os nossos captores pediam-nos canções, os nossos opressores exigiam canções alegres, dizendo: "Cantem para nós uma das canções de Sião! "
 4. Como poderíamos cantar as canções do Senhor numa terra estrangeira?
 5. Que a minha mão direita defínhe, ó Jerusalém, se eu me esquecer de ti!
 6. Que a língua se me grude ao céu da boca, se eu não me lembrar de ti, e não considerar Jerusalém a minha maior alegria!
 7. Lembra-te, Senhor, dos edomitas e do que fizeram quando Jerusalém foi destruída, pois gritavam: "Arrasem-na! Arrasem-na até aos alicerces!"
 8. Ó cidade de Babilônia, destinada à destruição, feliz aquele que lhe retribuir o mal que você nos fez!
 9. Feliz aquele que pegar os seus filhos e os despedaçar contra a rocha!
- (BÍBLIA SAGRADA, SL 137,1-9)

Na bíblia, o Salmo 137 é caracterizado para além da configuração sagrada, por uma nuance poética, no sentido de que narra um fato histórico-social decisivo para o povo israelita, característica comum aos Salmos, tendo em vista se estruturarem de forma semelhante às poesias e às orações, escritos na intenção de serem entoados, recitados e cantados no cotidiano dos ritos litúrgicos, a depender da denominação religiosa. Diferente do poema, os Salmos estão subdivididos em capítulos e versículos e o referido Salmo é formado por 9 versículos e apresentando uma das passagens mais conhecidas do contexto bíblico: o exílio do povo israelita na Babilônia. Nos dois primeiros versículos, temos a contextualização a partir da ambientação.

1. Junto aos rios da Babilônia nós nos sentamos e choramos com saudade de Sião.
2. Ali, nos salgueiros penduramos as nossas harpas;

As paisagens admiráveis dos canais babilônicos que deveriam causar um efeito de espanto e felicidade nos exilados que viviam uma realidade diferente daquela, na prática eram esquecidas pela lamúria do exílio e sob o jugo de sua crença. Passaram a viver outra vida, outros costumes e estavam distantes das suas experiências de fé. Aos versículos que seguem, exigências começavam a ser feitas:

3. ali os nossos captores pediam-nos canções, os nossos opressores exigiam canções alegres, dizendo: "Cantem para nós uma das canções de Sião! "
4. Como poderíamos cantar as canções do Senhor numa terra estrangeira?

Os intensos versículos 5 e 6, partes mais expressivas do Salmo, frente aos outros que transmitem os fortes sentimentos de revolta e vingança do povo exilado, na voz do salmista, assim se apresentam: “⁵Que a minha mão direita defínhe, ó Jerusalém, se eu me esquecer de ti!⁶Que a língua se me grude ao céu da boca, se eu não me lembrar de ti, e não considerar Jerusalém a minha maior alegria!”. Esses versículos caracterizam a saudade da terra de Sião e simbolizam os membros do corpo, as mãos e as bocas (as línguas) e sua inutilidade, ainda que seja para o louvor de seu Deus, numa terra que não seja a sua. Como as mãos tocarão as harpas que estão penduradas no salgueiro? Ou como as bocas cantarão algo inteligível em terras estrangeiras? Os israelitas não estavam acomodados com aquela situação e guardavam a esperança que o Senhor iria lhes defender e fazer cair a Babilônia. Quando foram incitados a cantar um cântico ao seu Deus, sentiram-se incapazes de tamanha desonra, tendo em vista não estarem em seu território santo. Com a atitude de exigência de um canto de Sião na terra da babilônia, os exilados entenderam a ação como ato de profanação e zombaria, já que oprimidos, encarcerados e conquistados, como cantariam alegremente? Seria impossível.

Dá-se então início às transições dos fios narrativos, de lamentações e murmúrios para revoltas com os conquistadores e promessas de comprometimento, vistas como juramento de fidelidade para com Jerusalém com consequências.

5. Que a minha mão direita defínhe, ó Jerusalém, se eu me esquecer de ti!
6. Que a língua se me grude ao céu da boca, se eu não me lembrar de ti, e não considerar Jerusalém a minha maior alegria!
7. Lembra-te, Senhor, dos edomitas e do que fizeram quando Jerusalém foi destruída, pois gritavam: "Arrasem-na! Arrasem-na até aos alicerces!"

Os três últimos versículos representam o ponto alto da narrativa, são as súplicas e as pragas que são desejadas até o fim do Salmo, consideradas até o oposto das bem-

aventuranças³⁵, pelo tom de vingança e ódio que elas contêm contra Edom e contra a Babilônia.

8. Ó cidade de Babilônia, destinada à destruição, feliz aquele que lhe retribuir o mal que você nos fez!
9. Feliz aquele que pegar os seus filhos e os despedaçar contra a rocha!

O desfecho do último versículo é detentor do maior tom de revolta, tendo em vista todas as opressões já vivenciadas por esse povo: o exílio, a zombaria da fé, o comprometimento e a vivência de costumes e crenças que não são as do seu povo. O sentimento de vingança é expresso pela esperança de um dia poder devolver ao menos uma parte do sofrimento que o seu povo recebeu.

Com o sertão representando Sião, Suassuna reproduz um poema no contexto da tradição do ciclo religioso, do Romanceiro Popular do Nordeste e dialoga com os elementos do sagrado enquanto particularidade constitutiva da sua trajetória enquanto escritor. Ao retomar um fato histórico representado pelo acontecimento social do exílio, o autor-criador preserva a memória coletiva que se constrói em torno dessa temática e fortalece o imaginário popular pelos novos elementos, provenientes do diálogo entre literatura popular e a literatura, considerada erudita.

Como ponto de partida para compreensão do *Soneto*, a análise do título poema suassuniano nos leva ao entendimento dos traços *estilístico-composicionais*, uma vez que observamos que o termo “soneto” não configura o propriamente título do poema, já que ao longo da seção outros dois poemas são nomeados da mesma forma e não tratam da mesma temática nem apresentam o mesmo texto. Assim sendo, o que diferencia esse dos demais poemas é a nota explicativa sobre o tema/mote que, nesse caso, liga este ao poema *Labirinto de Babilônia e Sião* (1948-1950).

Há, portanto, uma regularidade composicional no que diz respeito à forma do poema. O autor-criador escolhe a composição clássica do soneto, poema formado por duas estrofes de 2 quadras (quatro versos rimados) e 2 tercetos (três versos rimados) (MOISÉS, 1984), de certo modo, se distanciando do regionalismo do Romanceiro em relação ao quesito composicional, fugindo à estrutura usual dos cordéis e repentes, galopes e versos alexandrinos e se aproximando da tradição clássica literária.

No soneto, o sistema de disposição de rimas interpoladas, ABBA, repetem os finais semelhantes –uro e -ado: *Muro/Fado/Desgarrado/puro* (1º estrofe); *procuro/dessedentado/*

³⁵ As bem-aventuranças são o ensinamento deixados por Jesus de acordo com os Evangelhos de Mateus 5, 1 e Lucas 6, 20.

entressonhado/escuro (2º estrofe), junto às rimas intercaladas, CDD, com final *-ava e -nto* ritmam as palavras: incendiava/santo/sofrimento; crava/Manto/tormento. O movimento rítmico, sugerido pelo sistema de rimas interpoladas, sonoriza o poema e o aproxima do Salmo em razão das características poético-sonoras que estruturam a trajetória dos sentidos do poema, assim como no Salmo.

As características poético-sonoras se inter-relacionam com a sequência de desenvolvimento dos acontecimentos do poema numa espécie de gradação do fio narrativo, condensado em fragmentos ritmados: a *lamentação* – 1º estrofe – estado de constatação do autor-criador frente à pronunciada realidade vivenciada em consequência do exílio; a *esperança* – 2º estrofe – estado de transição caracterizado pela inconformidade ao constatar o povo de Sião arrasado pelo caminho percorrido, encharcados pelos “*rios da Babilônia*” (Sl 137, 1) literal e figurativamente, pela água e pelas lágrimas do sofrimento decorrente do exílio; e, paralelamente, uma esperança divagada surge por uma força que o impele a preservar; *resistência* – 3º estrofe – estado reação pela oração de quem aguarda a lembrança do senhor “*Lembra-te, Senhor*” (Sl, 137, 7); *redenção* – 4º estrofe – estado confiança e expectativa em que são vivenciadas todos os acontecimentos, espera-se agora o fim do tormento na “*cidade de Babilônia, destinada à destruição*” (Sl, 137, 8) e que será cravada pelo sangue e pelo sol, elementos .

Outra particularidade peculiar da composição suassuniana compreende as pronunciadas “maiúsculas arbitrárias” (SUASSUNA, 2008, p. 279), palavras que o autor-criador escolhe para grafar com iniciais maiúsculas e que adquirem relevância, principalmente na configuração do soneto em análise, pela simbologia das palavras escolhidas. Isso porque o contexto extraverbal, expresso nas palavras de forma valorada pelo aspecto estrutural, imprime sentimentos, elementos histórico-temáticos essenciais ao fio condutor da narrativa, bem como o posicionamento do autor-criador. A exemplo, estão marcadas as palavras: “*Babilônia*”, “*Muro*” (v. 1), “*Cadeia*”, “*Fado*” (v. 2), “*Desgarrado*” (v. 3), “*Sangue, Vinho*” (v. 4) , “*Cego, Áspero*” (v. 5), “*Esperança*” (v. 7), “*Sarça*” (v. 9), “*Morta, Povo*” (v. 10), “*Sol*” (v. 12), “*Manto*” (v. 13) e “*Joia de Deus*” (v. 14).

Procedendo à análise da primeira parte do poema, a fim de contextualizarmos a temática e direcionarmos nossas compreensões, percebemos que o primeiro verso do soneto é iniciado pela interjeição “Ah” (v.1) e, não por acaso, marca o início das relações que serão tecidas e retomadas ao longo do poema.

1. Ah negra Babilônia, espesso Muro,
2. ferrugem da Cadeia e negro Fado!
3. Cantas no mundo, inteiro e Desgarrado,
4. ou na morte do Sangue, Vinho puro?

Ao não observamos o “Ah” como uma simples interjeição, mas como palavra a tornar-se enunciado, quando contextualizada aos outros termos do verso, alcançamos o tom de lamentação expressado pelo autor-criador em “*Ah negra Babilônia, espesso Muro*” (v. 1), bem como nos reportamos aos enunciados que dialogicamente constituem a rede de sentidos criada em torno dessa temática.

A negra Babilônia a que se refere, o autor-criador recupera o contexto histórico, social e religioso que envolve as narrativas e as vozes com as quais dialoga na criação do soneto. A referência ao muro espesso volta-se à época do império Neobabilônico (625-539), no reinado de Nabucodonosor II (605-562 a.C.), sobre as muralhas/fortificações que cercavam Babilônia e a faziam parecer impenetrável. A alusão a esse período histórico marca um importante acontecimento também para a esfera do discurso religioso, o exílio forçado dos israelitas na Babilônia.

A Babilônia que se esconde atrás dos espessos muros ainda poderá vivenciar, nas palavras do autor-criador, a “*ferrugem da Cadeia e negro Fado*” (v. 2) e em diálogo com o enunciado bíblico, “*Ó cidade de Babilônia, destinada à destruição, feliz aquele que lhe retribuir o mal que você nos fez!*” (Sl, 137, 8). Junto ao tom de lamentação ecoado no primeiro verso, entoa-se um tom de confiança e esperança, ao passo que se constrói, ao longo do poema, um diálogo/prece com Deus para a resolução daquele conflito. É justamente por essa possibilidade de interação com o sagrado que as relações dialógicas são estabelecidas, de maneira que os sentidos produzidos por Suassuna e seus outros constroem, em unidade, uma voz social sobre o episódio do Exílio na Babilônia e põem em jogo uma série de discursos: o literário, o cultural, o religioso, o histórico, o social.

Na próxima estrofe, dada a virada de expectativas introduzida pelo autor-criador ao posicionar-se como observador do cenário do exílio vivido pelo povo de Sião, a partir da palavra “*Cego*” (v. 15), múltiplos sentidos são revelados e uma nova relação se apresenta.

5. Cego, o caminho Áspero procuro
6. do povo de Sião dessedentado,
7. E a Esperança, grilhão entressenhado,
8. impele-me a buscar, tenaz e escuro.

O cego pode ser compreendido como um estado da personagem que, naquele momento, encontra-se perdido, desorientado, extraviado, buscando uma saída. Conquanto, depreendemos a presença de uma importante relação dialógica que recupera a peça O

Desertor de Princesa (1958), originalmente escrita e encenada em 1948 como *Cantam as Harpas de Sião*. A trama narra a versão suassuniana da Guerra de Princesa. Trata-se de uma tragédia pré-anunciada pela figura de um cego que anuncia a aproximação da morte e que por ali passará no cenário de disputas pelo território de Princesa, à época localizado entre a Paraíba e Pernambuco.³⁶ O diálogo se estabelece tanto pela palavra “*Cego*”(v. 5), que retoma a fala do cego, quanto pela teor temático da fala da personagem. Vejamos

Junto ao rio e junto ao mar,
foi ali que me sentei
e que me pus a chorar
me lembrando do sertão.
Nos galhos da gameleira
pendurei minha viola:
os que me mantinham preso
exigiam que eu cantasse,
pra beber minha alegria.
E diziam: “Canta, cego,
as cantigas do sertão!”
Mas eu, com pena de mim,
cego e preso junto ao mar,
respondia: “Como posso
cantar as canções de Deus,
sangue do meu coração,
aqui, preso, em terra estranha,
longe do sol do sertão?”

O prólogo encenado pelo cego que, por vezes assume o papel de narrador da peça, dialoga com o Salmo 137 e, na visão de Newton Júnior (2000), é uma verdadeira reescritura nordestina. A curiosidade maior deste diálogo está no fato de que, diretamente, o prólogo não mantém muitas relações com o que está sendo desenvolvido na peça. A narrativa do exílio presente no referido Salmo mantém uma importância histórica e, para Suassuna, também simbólica e religiosa.

Assim como os israelitas foram forçados ao exílio, Suassuna também vivenciou forçosamente, pelos conflitos e embates antes e após o assassinato do seu pai na década de 1930, exílios e desejos de vinganças que culminaram nas mudanças entre fazendas e estados, vivendo a condição de itinerância obrigatória. A escolha do autor-criador de não escrever a parte violenta do desejo de vingança final dos israelitas revela a necessidade da representação apenas dos sentimentos de sofrimento por parte dos exilados, demonstrando a identificação do autor com o papel de vítima, e assim manifestar a relevância do Salmo 137, do contexto histórico e dos sentidos retomados para ilustrar a sua trajetória de vida.

³⁶Princesa – Região que abrangia um território estadual na Serra de Teixeira, entre a Paraíba e Pernambuco criado em 1930, o que hoje corresponde ao município de Princesa Isabel. A Guerra de Princesa compreendeu os conflitos pela reivindicação do território de Princesa para Paraíba.

Em continuidade, a temática das águas, sofrimento e do tormento dialoga com um conhecido poema em Língua Portuguesa que, por sua vez também dialoga com o Salmo 137, são as Rendondilhas, de Luís de Camões, ou popularmente conhecidas como *Redondilhas de Sôbolos rios*. Esse tipo de composição se caracteriza pela contagem de sílabas poéticas que se estabelecem entre 5 ou 7. Selecionamos alguns trechos da rendodilha que mais se aproximam do Salmo e, por consequência, do poema de Suassuna:

9. Quando o fogo da Sarça incendiava
10. na babilônia Morta o Povo santo
11. nas águas se banhava o sofrimento.
12. Agora, neste Sangue, o Sol se crava:
13. Cidade e chama, envolva-me o teu Manto,
14. Joia de Deus, extingue o meu tormento!

REDONDILHAS

Sôbolos rios que vão
 Por Babilônia, me achei,
 Onde sentado chorei
 As lembranças de Sião
 E quanto nela passei.
 [...]
 Assi, depois que assentei
 que tudo o tempo gastava,
 da tristeza que tomei nos
 salgueiros pendurei os órgãos
 com que cantava
 [...]
 me perguntaram então:
 que era da música minha
 que eu cantava em Sião?
 [...]
 Como dirá, respondi,
 quem tão alheio está de si
 doce canto em terra alheia?
 Como poderá cantar
 [...]
 A minha língua se apegue
 às fauces, pois te perdi,
 se, enquanto viver assi,
 houver tempo em que te negue
 ou que me esqueça de ti.
 [...]
 lembrai-vos de castigar
 os ruins filhos de Edom.
 [...]
 Aqueles que tintos vão,
 No pobre sangue inocente
 Soberbos co'o poder vão,
 Arrasai-os igualmente,
 Conheçam que humanos são
 [...]
 quem co a ajuda celeste
 contra ti prevalecer,
 e te vier a fazer
 o mal que lhe tu fizeste.
 [...]
 Quem com eles logo der
 Na pedra do furor santo
 E, batendo, os desfizer
 Na Pedra, que veio a ser
 Enfim cabeça do Canto.
 (CAMÕES, 1969, p. 95-103)

13. do tempo em que, contrito e Penitente,
 14. achava a própria Culpa grata e mansa
 15. por ser de Vós reunida e consolada.
 (SUASSUNA, 1999, p.116)

Na estrutura de soneto, com rimas interpoladas e intercaladas, o autor busca nas rimas o equilíbrio entre os elementos do corpo e do espírito, numa escrita de reflexão que mostra vulnerável a efemeridade do corpo, dos sentimentos e a brevidade da matéria.

O recurso estilístico das iniciais maiúsculas junto aos termos escolhidos para as rimas sinalizam o tom de reflexão e solenidade, aproximação entre o real, o religioso e o mítico, com destaque para a presença da temática religiosa. A poética suassuniana é carregada de uma mística sertaneja e isso se comprova por meio das palavras com as maiúsculas destacadas: *Céu/Coroa/Dias/Amor; Amor/Peito/Alados/Sonhos; Desterro/Aventura e Penitente/Culpa/Vós* e através das palavras que formam as rimas do tipo ABBA/CDE: *imerecido/resgatados/fatigados/concebido; ferido/ pecados/Alados/suspendido; presente/Aventura/desusada e Penitente/mansa/consolada*.

3. O Cego e o Mundo (1952) – *Resumo* – Um verdadeiro multipoema, teve sua primeira versão publicada na obra *O Arco desolado*, em 1952, como peça de teatro premiada no Concurso IV Centenário da Cidade de São Paulo e, segundo Newton Júnior (1999), rendeu menção honrosa a Suassuna. Por ser idealizado, primeiramente, para uma peça, ele está dividido em cinco partes, *O Desterro, O Mundo e o Crime, A Fêmea e o Macho, O Poder e A volta*. O poema toma por inspiração a mesma lenda que Pedro Calderón de la Barca (1600 - 1681) utilizou para escrever a obra *A vida é um sonho* (1636).

4. Pedra do Tendó (1952) – *Resumo* – Poema escrito em referência à pedra que geme, localizada na cidade Teixeira – PB, próxima a cidade de Taperoá, narrando os tesouros e características desse ponto turístico natural, com espaços não explorados, com uma riqueza de detalhes e com a esperança de que um dia, nesse santuário da natureza, seu reino seja fundado “*pois por aqui por perto serei sepultado*” (SUASSUNA, 1999, p. 124).

5. A Uma dama transitória (1953) – *Resumo* – Um dos muitos poemas musicados, este tornou-se um dos especiais pela parceria artística com o músico Capiba. Suassuna sempre valorizou todas as manifestações artísticas e, não diferente, a música trouxe concretude a sua poeticidade. Além dos elementos métricos que conferem sonoridade ao poema, a melodia erudita especial composta por Capiba (1904-1997) concede popularidade e um tom de

melancolia e saudosismo³⁷ à composição que narra, ora a figura de uma mulher, ora a brevidade da vida, ora à beleza, tema também pensado por Suassuna.

6. Sextilhas – Resumo – O poema é um prenúncio do poema *Décimas Ante um Retrato de Camões* (1953) e foi escrito e enviado a Nelson Nogueira Saldanha, escritor contemporâneo de Suassuna, integrante da Academia Pernambucana de Letras. Pela relação temática, a sextilha retoma a obra lírica de Camões, consagrado cânone português que fez parte das suas leituras desde a infância. Trata-se de um canto, ou nas palavras do autor, um “*Bardo*”, caracterizado pelo sofrimento de um tempo histórico e sangrento, que à época de sua escrita o emocionou. As sextilhas foram enviadas para preparar a Nelson para receber, em seguida as décimas sobre Camões.

7. Décimas Ante um Retrato de Camões (1953) – Resumo – O poema integra elementos eruditos – a estrutura de Calderón de la Barca e populares – a classificação cordelista de martelo agalopado, cuja forma refere-se à composições de estrofes de dez versos com dez sílabas em que é facultativa a repetição do termo martelo agalopado. Foi inspirado em um retrato de Camões pintado por Aloísio Magalhães, artista plástico recifense e ao agir como pintor da palavra, se utiliza de recursos estilístico-composicionais para dar sentido ao quadro do poema que desenha. Segue a primeira estrofe a fim de observarmos os traços formadores dessa pintura sertaneja:

- | | |
|-----|--|
| 1. | Se, na noite de chuva, a Tempestade |
| 2. | em solitários galhos açoitados, |
| 3. | revivesse os Navios naufragados |
| 4. | e o travoso gemer da Soledade; |
| 5. | se, da grave assonância da Vontade |
| 6. | entrever se pudesse o sacrifício, |
| 7. | nesse claro e cansado Frontispício |
| 8. | quem, mais do que teus Olhos, cantaria |
| 9. | da vida o Caso cego e a galhardia, |
| 10. | a Luz flamante e o sacro Desperdício? |

As décimas são um tesouro de diálogos e, logo no segundo verso “*revivesse os Navios naufragados*” (v. 2) a palavra grafada com maiúsculas inicial, marca estilística de sua escrita, recupera o episódio do naufrágio que pôs em risco a vida de Camões e os manuscritos da obra os *Lusíadas*. Em continuidade, a característica dos olhos do poeta também é destacada não ocasionalmente, mas pela importância do acontecimento na trajetória do autor.

8. Soneto (Nelson Saldanha) – Resumo – Intitulados só pelo título *Soneto* e posterior as *Décimas sobre Camões*, traz uma resposta de Nelson Nogueira Saldanha sobre as

³⁷ A canção pode ser ouvida na íntegra na voz do intérprete Expedito Baracho. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2_6d2qp7fA

sextilhas e as décimas que lhes foram enviadas refletindo sobre o poder da poesia em gravar as idealizações, pensamentos e ostentações do poeta, assim como os versos da tão bem escritos das *Décimas Ante um Retrato de Camões*;

9. Poema (José Laurenio de Melo) – *Resumo* – O menor poema da seção é composto de uma estrofe, com versos livres e caracterizado por uma atmosfera reflexiva. É um presente que Suassuna recebe para sua apreciação, vindo de seu amigo José Laurenio de Melo, um dos fundadores do Gráfico Amador. O poema está publicado na obra *As conversações Noturnas*.

- | | |
|----|-------------------------------|
| 1. | Breve procura delineada |
| 2. | neste ser imperfeito. |
| 3. | A pena, o silêncio, a agonia |
| 4. | e algo que, não pressentido, |
| 5. | resvala na triste espessura, |
| 6. | desvairam em secreta solidão. |
| 7. | Solvem-se os ígneos sinais |
| 8. | detidos na frente do penedo |
| 9. | nascido de extinto pântano. |

10. Soneto Inglês em Diálogo (1954) – *Resumo* – Um poema diálogo resultado de uma apreciação de Suassuna sobre o poema presente em *As conversações Noturnas*, de José Laurenio de Melo, apresentando as percepções suassunianas que destacam o existencialismo, a angústia e uma caminhada tortuosa em meio à escuridão.

11. Sob a Árvore (1954) – *Resumo* – Poema criado em retribuição a um soneto escrito por Carlos Pena Filho, poeta Pernambucano. Estruturado em 11 estrofes, com formato em quadras, abordam a temática da natureza, dos sentimentos e dos mistérios que envolvem a criação e os elementos do Sagrado.

O universo poético suassuniano é plural e complexo, tendo em vista os movimentos de constituição cultural, que rompem com as regularidades social e literária vigente e se institui como instrumento de inovação e criação, revelando a essencialidade e importância da cultura popular e erudita em interação. As suas experiências poéticas incorporam traços e veias dos elementos fundadores do Romancero Popular do Nordeste, os cantadores, repentistas, escritores, violeiros e elementos da literatura universal, representados pelos grandes clássicos, inspirado nos autores e nos seus temas fundantes.

6.5 O *Pasto Incendiado* em síntese: as relações dialógicas

A poesia, enquanto gênero atravessado por diversas vozes sociais, recupera fatos históricos, políticos, culturais, religiosos, pessoais e universalmente conhecidos, oportunizando a relações dialógicas de aproximação entre os poemas aqui relacionados e categorizados em raízes suassunianas, poemas-carta, poemas-ode e experiências poéticas.

No *Pasto Incendiado* apreendemos os elementos que caracterizam os fios temáticos de poemas suassunianos que narram a terra, as origens, as amizades, os costumes, as crenças, e que reúnem os reflexos das relações mais importantes da trajetória do autor-pessoa, o pasto – a terra natal, Taperoá – PB, lugar de muitas memórias e da criação do tom poético do autor-criador, frente aos acontecimentos mais paradoxais, até então vividos, de nascimentos e mortes, de perdas, de ganhos e de mistérios. Assim sendo, no Quadro 3 apresentamos um quadro-síntese das principais relações dialógicas de aproximação, através das temáticas, das composições, das vozes sociais e dos contextos extraverbais, materialidades dos aspectos estilístico-composicionais dos enunciados.

A poética suassuniana é plural e firma-se numa relação verbivocovisual(tátil)³⁸ da palavra pelas experiências multissensoriais proporcionadas quando da compreensão dos enunciados por meio de suas características linguísticas, sonoras, imagéticas e materiais, como observamos no trecho do poema *Carta* (1954): “*Regressa ao Monte pequeno,/fonte Escusa da poesia,/anjo da Rubra Magia,/água, Luz, palavras raras,/fogo e Mel de pedras claras,/Noite negra e sol do Dia*” (SUASSUNA, 1999, p. 132). Os recursos estilísticos materializados nos versos reinventam ou reafirmam os sentidos de cada palavra, de maneira que apontam para o contexto extraverbal que as circundam e ganham vida entre as vozes e tons de quem as enunciam.

O poema *Soneto* exemplifica essa percepção e com base em um verso é possível depreendermos a singularidade do enunciado mobilizado em razão do grande tempo e sua capacidade de retomar, reacentuar e antecipar os sentidos produzidos em determinada dimensão social.

Ah negra Babilônia, espesso Muro,/ ferrugem da Cadeia e negro Fado! (v. 15-16) – Soneto;
Junto aos rios da Babilônia nós nos sentamos e choramos com saudade de Sião. – Salmo 137, 1;
Junto ao rio e junto ao mar,/foi ali que me sentei – O Desertor de Princesa;
Sôbolos rios que vão/Por Babilônia, me achei,/Onde sentado chorei/As lembranças de Sião. – Rendondilhas;

³⁸ Conforme James Joyce, Paula;Teixeira (2021) e Ferrara (1981).

A Babilônia é retomada pelo poeta Suassuna, pela voz do salmista, no texto bíblico, pelo dramaturgo Suassuna e pelo poeta Camões, via força evocativa do enunciado suassuniano em *Soneto* e torna-se símbolo de representação histórica do o exílio do povo israelita, fato (re)significado, e que igualmente representa a festa de renovação de sentidos (BAKHTIN, 2017). Em cada poema a Babilônia é atualizada corresponde ao contexto extraverbal e a voz social que a enuncia. Em Suassuna (1999) ela ainda mantém os elementos do sagrado como o mesmo rigor de configuração linguística e simbólica que no Salmo 137, já em Suassuna (1958) ela adquire um tom sertanejo pelo efeito de progressão temática do espaço em que acontecera a trama que o cego anuncia e, por último, em Camões (1969[1595]) a atualização insere o diálogo com o discurso religioso no clássico português, priorizando a rima e musicalidade nas representações.

Observamos, ainda, nos versos em análise e nos demais ao longo desse estudo, que pelos traços estilísticos reafirmados, a exemplo, pela grafia das palavras não comuns, marcadas com maiúsculas iniciais, Suassuna singulariza a sua escrita, como aquele sertanejo que marca o gado na fazenda à ferro em brasa, ferros esses que serão estudados, posteriormente no Movimento Armorial, em razão da criação de uma heráldica sertaneja, dada a importância simbólica e artística dos ferros de marcar boi.

Quadro 3 - Relações dialógicas, cultura e nordeste em síntese

RELAÇÕES DIALÓGICAS, CULTURA E NORDESTE		
RAÍZES SUASSUNIANAS	Temáticas	Amor; morte; heroico; Literatura popular; História; discurso religioso; tragédia; mítico; natureza; romance; música; crenças populares; zodíaco;
	Composições	Iniciais maiúsculas marcadas; monósticos; quadras; sextilha; setilha; oitavas; décimas; versos alexandrinos; galope à beira-mar; versos brancos; rimas;
	Vozes sociais	Romanceiro Popular do Nordeste; Hermilo Borba Filho; Ariano Suassuna; Bérout; Joseph Bédier; Miguel de Cervantes; Hamlet; Shakespeare; Homero; Luís de Camões; Euclides da Cunha; José de Alencar; Guimarães Rosa; Gilberto Freyre; Bíblia Sagrada (Salmo, Jó, Êxodo e evangelhos); Goethe; Leandro Gomes de Barros; Fabião das Queimadas; Ivan Neves Pedrosa; José Moraes Pinho; São João da Cruz; Carlos Rego Maciel; Shelley; Keats; Donne ; Romantismo;
	Contexto extraverbal	Movimento Armorial; Hecatombe (1838); Pedra do Ingá- PB; Inscrições Rupestres; Grandes Navegações e comércio; Caça às baleias; Período colonial e conquistas territoriais; cangaço; Serra da Capivara-PI; Exílio babilônico;
POEMAS-CARTA	Temáticas	Morte; doenças; cotidiano; crenças populares; elementos míticos; discurso religioso;
	Composições	Iniciais maiúsculas marcadas; epístolas- cartas; sextilhas; setilhas; rimas;
	Vozes sociais	Romanceiro Popular do Nordeste; Manuel de Lira Flores; Francisco Sereno; Augusto dos Anjos;
	Contexto extraverbal	Estados PB-PE; Sertão; Casa Agra; Aedos-Bardos;
POEMAS-ODE	Temáticas	Amor; morte; sagrado; mítico; social;
	Composições	Iniciais maiúsculas marcadas; rimas e musicalidade; odes tripartites, odes horacianas e odes irregulares; tercetos; quadras; sextilhas; setilhas;
	Vozes sociais	Romanceiro Popular do Nordeste; Romanceiro Espanhol; Horácio, Luís de Camões; Garcia Lorca; Fabião das Queimadas; Francisco Brennand; Capiba; Fernando José; Carlos Alberto; Antônio Carlos Nóbrega, Bíblia (Hebreus);
	Contexto extraverbal	Cultura erudita e cultura popular; aproximação entre os Romanceiros; Escravidão; Discurso religioso e jurídico; Grandes Navegações; Nau catarineta; Capital-Sertão.
EXPERIÊNCIAS POÉTICAS	Temáticas	Morte, amor, Literatura popular; história; discurso religioso;
	Composições	Iniciais maiúsculas marcadas; redondilhas; sonetos; tercetos; quadras; sextilhas; martelo agalopado; rimas;
	Vozes sociais	Romanceiro Popular do Nordeste; Salmos; Luís de Camões; Ariano Suassuna; Santa Tereza de Ávila; Gregório de Matos; Calderón de la Barca; José Laurênio de Melo, Capiba; Nelson Nogueira Saldanha e Aloísio Magalhães;
	Contexto extraverbal	Império Neobabilônico; Exílio Israelistas; Guerra de Princesa; Pedra do Tendó- Teixeira-PB; Bardo; Grandes Navegações.

Fonte: Elaborado pela autora (2021)

A raiz da arte suassuniana é o Romanceiro Popular do Nordeste, desse modo, é perceptível que a cada poesia criada, a relação com a cultura popular avança, amadurece e são confirmados os ideais do autor para o entendimento da poesia e sua função de recriadora da realidade, capaz de apreender a vida em sua completude. No entanto, as ressonâncias e os fios dialógicos que ligam a palavra à vida, resgatam elementos do real sem, contudo, direcionar a compreensão de toda a obra apenas pelo contexto de vida do autor.

Suassuna resgata esses elementos do cotidiano e que marcaram sua história como um dos pilares de construção da trajetória temático-composicional de sua obra. Ao nos depararmos com um soneto, uma décima ou uma sextilha é possível compreender as ressonâncias culturais, históricas e sociais que circundam a criação. Não se fazendo necessário que o autor-criador teorize em todos os seus poemas sobre a importância da cultura brasileira e da cultura popular, apesar de encontrarmos esse quadro em alguns gêneros e personagens, como por exemplo, Quaderna no *Romance d'A Pedra do Reino* (2005).

Sendo o poeta, por excelência, a voz do povo por representar, pela arte da palavra a realidade social, Suassuna enquanto poeta erudito, identificado com os elementos da cultura popular, retrata e simboliza o povo nordestino e os insere na linha do grande tempo, universalizando poeticamente o que há de mais comum entre as pessoas, engrandecendo os elementos mínimos e menos valorizados, observando os detalhes esquecidos, (re)significando a existência e concretizando, no curso da criação artística, a sua poética armorial.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como motivação inicial o interesse suscitado pelo entendimento da ligação entre a universalidade da cultura, a poética suassuniana e as relações dialógicas. A bandeira da defesa da cultura popular levantada por Suassuna está amparada na preservação das tradições, da valorização do imaginário mítico popular, das crenças e diálogos interculturais, e legitima a concepção de um ideal de universalidade sustentado pelo encontro frutífero entre a cultura erudita, a cultura popular e seus elementos. Nesse sentido, propomos a investigar as relações dialógicas que constituem o sentido de universalidade da cultura nordestina nos poemas da coletânea *O Pasto Incendiando*, de Ariano Suassuna.

Em entrevista ao Jornal Folha de São Paulo, Suassuna (1991) afirmou que a poesia é uma face da sua personalidade pouco conhecida e a fonte de toda a sua obra, inclusive do teatro, do romance e, não menos importante, inspira e fundamenta suas reflexões sobre o quadro cultural brasileiro. Entendemos que o resgate histórico e social da arte brasileira com raízes ligadas ao nosso folclore, ao povo sertanejo nordestino, até então elementos marginalizados em detrimento da cultura oficial, baseada no cânone e nos elementos característicos da globalização cultural, que alinhava a tudo e a todos ao gosto médio, passa a ser a preocupação vigente do autor-criador que manifesta em suas produções os reflexos das lutas, crenças e embates sociais e ideológicos.

Suassuna sempre deixou muito claro em suas aulas-espetáculo e entrevistas³⁹ a importância de não misturar a cultura popular à cultura erudita, de modo que desse processo resultaria a coincidência e a consequente criação de uma nova cultura estabilizada, estanque, moldada e estruturada, e esse não era o seu objetivo. Era preciso perceber as diferenças culturais, as singularidades das manifestações artísticas e resgatar elementos essenciais às duas vertentes.

Compreendemos, então, que a poética suassuniana se compromete, especialmente, com as raízes populares da cultura nordestina na busca pela universalidade das manifestações, dos elementos identitários e do imaginário mítico-popular, simbólicos e concretos. A sua arte transpõe uma perspectiva atemporal, que não se encaixa em padrões niveladores, alheios à realidade e ao que se refere ao próprio povo. Para além da valorização cultural, Suassuna empreende a concepção de uma memória ancestral, em diálogo com o Romancero Popular do

³⁹ A exemplo, a aula Magna proferida na Universidade Federal da Paraíba, em 1992 e as entrevistas ao Jornal Folha de São Paulo (1991) e entrevista ao Programa Imagem da Palavra, pertencente à emissora RedeMinas, já referenciados.

Nordeste e anterior, à formação oficial do povo brasileiro, representada pelas artes rupestres, danças, esculturas, artesanato, histórias, lendas e costumes.

A arte da criação poética suassuniana, em uma perspectiva dialógica, dá vida à palavra através do encontro dos elementos simbólicos, reais, linguísticos e expressivos que o autor-criador integra em seus poemas com a força evocativa da palavra que dialoga, aproxima, responde e recria enunciados.

Verificamos que as relações dialógicas que constroem o nordeste suassuniano e a decorrente concepção de universalidade da cultura popular estão apoiadas em contextos históricos e lugares reais, no imaginário mítico e cultural presente nos folhetos de cordel, nas manifestações orais e reverberam os elementos cotidianos do povo nordestino. Assim sendo, tudo o que foi assimilado nas vivências do TEP e do Movimento Armorial se refletiu na trajetória literária, acadêmica e artística do autor-criador Suassuna, consolidando-o como um poeta de brasilidades, com um universo sertanejo cheio de expressividades, vasto e um verdadeiro mosaico de singularidades.

Entendemos também que os elementos temáticos, composicionais, as vozes e os contextos sociais propiciam a materialização das relações dialógicas que se fizeram presentes no encontro dos temas dos poemas selecionados para compor a amostra dessa pesquisa, que toma o nordeste como palco de representação em que se apresentam, em diálogo, os elementos eruditos e populares. A realização do projeto poético suassuniano pelas relações dialógicas se dá: 1) pela (re)enunciação das temáticas que pertencem aos ciclos do Romanceiro Popular do Nordeste e ao seus gêneros; 2) pela retomada das vozes do outro por meio de obras e pessoas; e 3) pelos aspectos estilístico-composicionais que singularizam os poemas e constroem sua natureza simbólica.

No movimento de leitura dos poemas observamos que a escrita suassuniana é marcada pelos tons, vivências e experiências do autor e constitui-se dialogicamente pelo regionalismo e pelo simbolismo ao tratar de temáticas que se perpetuam no Romanceiro Popular do Nordeste, por intermédio da oralidade, da escrita dos cordéis, da musicalidade dos repentes e emboladas, dos fatos históricos e dos elementos míticos que compõem o imaginário cultural. Tal observação foi possível a partir da análise dialógica dos 40 poemas da seção *O Pasto Incendiado*, categorizados nas classificações: *raízes suassunianas*, *poemas-carta*, *poemas-ode e experiências poéticas*, cuja delimitação ocorreu a partir das recorrências e singularidades que aproximaram os poemas em um primeiro movimento de leitura, a pré-análise.

Compreendemos, desse modo, que as relações dialógicas que constroem os sentidos de universalidade da cultura nordestina na poética suassuniana, fundamentam-se nas temáticas do Romanceiro Popular do Nordeste e em escritores que são inspirações para o autor-criador, tais como Homero (928 a.C-898 a.C), Luís de Camões (1524-1580), Euclides da Cunha (1866-1909), José de Alencar (1829-1877), Guimarães Rosa (1908-1967); Gilberto Freyre (1900-1987) e Goethe (1749-1832), Garcia Lorca (1898-1936), Cervantes (1547-1616) e tantos outros. Os diferentes modos de apresentação dessas relações interligam poemas, lugares, temas, histórias e pessoas que marcam e (re)contextualizam as perspectivas históricas, sociais e culturais que o autor-criador evoca em seus versos e que se tornam universalmente nordestinas.

Sobre a concepção de cultura cabe, ainda, ressaltar que Bakhtin (2013, p. 385) concebe a cultura via encontro dialógico rabelaiseano entre as grandes linhas: “a cultura popular e a cultura oficial medieval”, de modo que afirma que Rabelais, enquanto participante ativo se orientou a representar o real da vida em todas as suas instâncias, nos grandes e pequenos detalhes. Também Suassuna (2007) compreende a cultura pelo diálogo intercultural entre a cultura erudita e a cultura popular, em que ambas constroem uma tradição viva e apontam para uma literatura erudita e originalmente nordestina. Bakhtin e Suassuna, tão próximos ideologicamente, instigam-nos a refletirmos para além do horizonte da concepção dominante e unificadora de uma cultura média, impedida de reinventar-se estética e socialmente de forma singular e nos ecos coletivos.

Por fim, também pudemos observar que Suassuna, em *O Pasto Incendiado* (1999), desenvolve uma poética inscrita no dinamismo da realidade popular social da imagem sertaneja, em cotejo com elementos da cultura clássica, advindos das leituras realizadas na infância e dos contatos culturais que o constituíram enquanto autor-pessoa. Nessa realidade apreendida pelos versos, encontram-se o sagrado, o profano, a vida e a morte, o bem e o mal, o cômico e o trágico, o histórico e o contemporâneo, o erudito e o popular, um encontro de paradoxos, de diferenças e de contrários que, a bem da verdade, nutrem uma simbologia que se insere na perspectiva tempo-espço, entre o real e o imaginário.

Acreditamos que, sob a ótica do pensamento bakhtiniano, no que respeita aos enunciados e ao seu relativo acabamento, as conclusões e apontamentos que elencamos ao final desse estudo se configuram como um elo na corrente das compreensões ininterruptas, à espera de outras vozes que lhe confirmem, em maior ou menor grau, algum tipo de relação dialógica suscitando, assim, possibilidade de novas pesquisas.

Diante da investigação das relações dialógicas que constituem a universalidade cultura suassuniana, elencamos algumas limitações que surgiram ao longo do processo de produção dessa pesquisa: 1) A pandemia do COVID-19 impossibilitou a visitação de fazendas e parques para conhecimentos dos enunciados em campo; e 2) O contato com as bibliotecas para acesso ao acervo especial também esteve comprometido, sendo retomado apenas no último semestre. Por conseguinte, superadas as limitações e organizando as propostas de pesquisas futuras, apontamos algumas possibilidades de investigações que atravessam o nosso horizonte: 1) A prosa poética de Ariano Suassuna no Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue vai-e-volta; 2) As representações do grotesco em Suassuna; 3) Polifonia e poesia: as vozes do Romanceiro popular do Nordeste.

Na essência da constituição dialógica dos poemas, são poucas as investigações que mobilizam compreensões acerca dessa temática e, mais ainda, envolvendo o autor-criador Ariano Suassuna. Sendo assim, as análises e reflexões produzidas por esta pesquisa se colocam à disposição de futuras investigações e, em modo de perspectiva, esperamos que este trabalho possa contribuir para os estudos sobre a poesia na concepção dialógica da linguagem. Ao final, esperamos contribuir com as discussões e apontamentos a respeito da constituição dialógica da poética suassuniana no que respeita aos sentidos construídos pela noção de universalidade da cultura nordestina, a partir das relações dialógicas que a poética de Ariano Suassuna estabelece.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, M. E. B. C. de. Literatura popular de cordel: dos ciclos temáticos à classificação bibliográfica Semiótica greimasiana. Letras; Literatura. **Tese**, 2011 Programa de Pós-Graduação em Letras (UEPB), 2011. Disponível em: <https://repositorio.uepb.br/jspui/bitstream/tede/6183/1/arquivototal.pdf> Acesso em: 15 jan. 2021.
- ALENCAR, José de. **O sertanejo**. São Paulo: Martin Claret, 2013.
- ALENCAR, José. **O Sertanejo**. Fortaleza: Editora Verde Mares, 1998.
- ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. 8ed. São Paulo: Atena Editora, 1955. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/4/o/divinacomedia.pdf> Acesso: 23 fev. 2022.
- ANDRADE, Carlos Drummond de, 1902-1987. **A rosa do povo**. 1º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/trechos/13222.pdf> Acesso em: 18 jan 2022.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973
- ANDRADE, Maristela Oliveira de. **Cultura e tradição nordestina: ensaios de história cultural e intelectual**. 2 ed. João pessoa: Manufatura, Fundação João Fernandes da Cunha, 2000.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Fundação Calouste Gulbenkian. R, Kassell. Oxford, 1965, reimpresso, 2000. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5737102/mod_resource/content/1/Arist%C3%B3teles%20%20Po%C3%A9tica%20%282008%2C%20Funda%C3%A7%C3%A3o%20Calouste%20Gulbenkian%29.pdf Acesso em 22 set. 2021.
- Aula-espetáculo realizada no **Teatro SESC Vila Mariana**, São Paulo-SP, 30 de abril de 2011. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yobZ3G9n6ho&t=1076s> Acesso em 15 fev. 2022
- BAKHTIN, M. **A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2013.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, M. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. Notas da edição russa de Serguei Botcharov. 1 ed. São Paulo, Editora 34, 2017.
- BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. Notas da edição russa de Serguei Botcharov. 1 ed. São Paulo, Editora 34, 2016a.
- BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do Ato Responsável**. Tradução de Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos; Pedro e João Editores, 2010.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015a.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 6. ed. São Paulo: HUCITEC, 2014.

BAKHTIN, M. Sobre Maiakóvski. In: BRAIT, Beth. Org. **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. 1ª ed. São Paulo, Contexto, 2016b.

BAKHTIN, M. **Teoria do romance I: A estilística**. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. 1 ed. São Paulo, Editora 34, 2015b.

BANDEIRA, João; BARROS, Lenora. (orgs.). **Poesia Concreta: o projeto verbivocovisual**. São Paulo: Artemeios, 2008.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1954. Disponível em:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3081798/mod_resource/content/2/Manuel%20Bandeira%20-%20Poesia%20e%20verso.pdf Acesso em: 18 jan 2022.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

BARROSO, Gustavo. **Ao som da viola**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Leite Ribeiro, 1921. Disponível em: <https://ia600306.us.archive.org/15/items/aosomdaviolafolk00barr/aosomdaviolafolk00barr.pdf> Acesso em 28 out. 2021.

BARROS, Leandro Gomes de. A história de Juvenal e o dragão. Recife: [s.n., 19-].

BARROS, Leandro Gomes de. A vida de Cancão de Fogo e o seu testamento. Juazeiro: José Bernardo da Silva, 1959.

BARROS, Leandro Gomes de. Sonho de ilusão. Recife: Imprensa Industrial, [19-]. 16 p.

BARTHEL, Stlea Gláucia Alves. Arqueologia de uma fortificação: o Forte Orange e a Fortaleza de Santa Cruz em Itamaracá, Pernambuco. Recife, **Dissertação de Mestrado**. Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. Arqueologia, 2007. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/697/1/arquivo2367_1.pdf Acesso em: 16 out. 2021.

BATISTA, Paulo Nunes. **Raízes do Cangaço**: Ligeiras considerações sobre as possíveis origens do cangaço. Anápolis, 18-2-1997 Disponível em: <https://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=35638&cat=Artigos&vinda=S> Acesso em 16 jan 2022

BÉDIER, Joseph. **Tristão e Iseu**. Versão Afrânio Peixoto. 5. ed. São Paulo: GRD, 1976.

BENJAMIN, Roberto. **Os romances da tradição ibérica na obra midiática de Antônio Carlos Nóbrega**. Trabalho apresentado no Núcleo de Folkcomunicação, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003. Disponível em:

<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/46802774718053229680161867422594318393.pdf>
. Acesso em: 23 fev. 2022.

BÉROUL. **Tristan et Yseut**. Paris: Librairie de Firmin Didot et Cia, 1903.

BEZERRA, Dinarte Varela. 1930, a Paraíba e o inconsciente político da revolução: a narrativa como ato socialmente simbólico. **Tese**. UFRN/CCHLA, Natal, 2008. Disponível em: https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/13699/1/1930_Para%C3%ADbaInconsciente_Bezerra_2009.pdf Acesso em: dez. 2021.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1998. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/816236/mod_resource/content/1/bhabha-homi-k-o-local-da-cultura.pdf Acesso em: 10 jan 2022.

BÍBLIA SAGRADA: **Nova Versão Internacional**. Traduzida pela comissão da Sociedade Bíblica Internacional. São Paulo: Editora Vida, 2001. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/nvi/sl/137> Acesso em: jan. 2022.

BIZZOCCHI, A. L. Culture and pleasure: The place of science. **Ciência e Cultura**, 51:26-31, 1999. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/324363839_Culture_and_pleasure_the_place_of_science Acesso em 12 fev. 2022.

BOSI, Alfredo. “Entrevista a Rinaldo Gama: Poesia como resposta à opressão”. In: **Revista FAPESP**, ed. 87. São Paulo, maio de 2003.

BOSI, Alfredo. “Posfácio – A poesia é ainda necessária?”. In: **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

BOSI, Alfredo. **Cultura brasileira: temas e situações**. 2 ed. São Paulo: Atica, 1992.

BOSI, Alfredo. Os estudos literários na Era dos extremos. **Rodapé**, São Paulo, v. no 2001, n. 1, p. 170-176, 2001.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 44. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRAIT, Beth. (Org)**Bakhtin: Conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005b, p. 61-78.

BRAIT, Beth. **Bakhtin e outros conceitos-chave**. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

BRAIT, Beth. **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005a.

BRAIT, Beth. **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: Editora UFPR, 1996.

BRAIT, Beth. Mikhail Bakhtin: Movimentos de reconstrução da História de um pensamento. **Revista USP**, São Paulo, n.39, p. 158-173, setembro/novembro, 1998. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/35080/37819/41223> Acesso em: 18 set. 2021.

BRAIT, Beth; BIACHI, Fátima. Sobre Maiakóvski: apresentação e comentário. In: BRAIT, Beth. Org. **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. 1ª ed. 205-224. São Paulo, Contexto, 2016b

BRASIL. **Forte Orange – Ilha de Itamaracá-PE**. Iphan Pernambuco, S/D. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pe/galeria/detalhes/269/> Acesso em: 3 nov. 2021.

BRASIL. **Constituição (1988)**. **Constituição** da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado **Federal**: Centro Gráfico, **1988**. Disponível: 25 fev. 2022. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm Acesso em:

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: IMS, São Paulo, n. 10, nov. 2000. Disponível em: https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/clb_ariano_suassuna Acesso em 28 jan 2022.

CALADO, Samuel. Ilumiara Pedra do Reino: símbolo da identidade cultural belmontense. **Diário de Pernambuco**. Pernambuco. P. 1. 21 abril 2021. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/turismo/2019/04/ilumiara-pedra-do-reino-simbolo-cultural-da-identidade-belmontense.html> Acesso em: 2 nov. 2021.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Literatura oral no Brasil**. 3.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

CAMÕES, Luís de; CAMPOS, Geir; MOISÉS, Massaud. Lírica: **redondilhas** e sonetos. Rio de Janeiro: Ediouro, 1969. Disponível em: https://www.objetivo.br/arquivos/obras_literarias/Luis_de_Camoes/redondilhas.pdf Acesso em: jan. 2022

CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Abril Cultural, 1982. Domínio Público. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000162.pdf> Acesso em: 4 nov. 2021.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Cinco livros do povo**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1953.

CAVIGNAC, Julie A.. Destinos Migrantes: Representações Simbólicas, Histórias de Vida e Narrativas. **Campos - Revista de Antropologia**, [S.l.], v. 1, p. 67-98, dez. 2001. ISSN 2317-6830. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/1569> Acesso em: 11 fev.. 2022.

CAZUMBÁ, Renailda Ferreira; Silva, Edvania Gomes. Quaderna, personagem-mosaico d' A pedra do reino e a construção de memória sincrônica no romance. **Texto Teóricos • Let**. Hoje 52 (2) • Apr-Jun 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/lh/a/wQTpQhDcXNZ8cGkqscFgVgK/?lang=pt#> Acesso em: 15 jan. 2021.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Dom Quixote**. São Paulo: FTD, 2013.

CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia . Crítica y emancipación. **Revista latinoamericana de Ciencias Sociales**. Ano 1, no. 1 (jun. 2008-). Buenos Aires : CLACSO, 2008- . -- ISSN 1999-8104. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/CyE/cye3S2a.pdf> Acesso em: 10 jan 2022.

CHIZZOTTI, A. A pesquisa qualitativa e seus fundamentos filosóficos. In: _____. **Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais**. Petrópolis – RJ: Vozes, 2006, p. 33-61.

CHIZZOTTI, A. A pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais: evolução e desafios. **Revista Portuguesa de Educação**, v. 16, n. 2, p. 221-236, 2003.

CLARK, Katerina, HOLQUIST, Michael. [1984]. **Mikhail Bakhtin**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COUTINHO, Afrânio. **Crítica e teoria literária**. Rio de Janeiro: Edições Universidade Federal do Ceará, 1987.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

CURRAN, Mark J. **História do Brasil em Cordel**. São Paulo: EDUSP, 2001.

DIAS, André. Literatura brasileira e dramaturgia nacional: fronteiras e passagens. **Revista Brasileira de Literatura Comparada** [online]. 2020, v. 22, n. 39. pp. 148-161. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2596-304X20202239ad> Acesso em: 15 jan. 2021

D'ONOFRIO, Salvatore. **Forma e sentido do texto literário**. São Paulo: Ática, 2007.

EAGLETON, T. **A ideia de cultura**. São Paulo: editora Unesp, 2005. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4239095/mod_resource/content/1/2005_Eagleton_Versoes%20de%20cultura.pdf Acesso em: 10 jan 2022.

EGUIMAR SIMÕES VOGADO. Metaficção e História na espiral narrativa de Ariano Suassuna: leitura poético-alegórica do Romance da Pedra do Reino. **Tese de Doutorado**. 2008. Programa de Pós Graduação em Estudos Literários. Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – UNESP. Araraquara 2008. Disponível: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/102418/vogado_es_dr_arafcl.pdf?sequence=1&isAllowed=y Acesso em: 15 jan. 2021

FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: Brait, Beth (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **A estratégia dos signos**. Linguagem/Espaço/Ambiente Urbano. São Paulo: Perspectiva, 1981 (Coleção Estudos). Disponível em: 23 dez. 2021.

FERREIRA, Eder. **História da poesia: o berço da poesia**. Drummond Revista, v. 1, p. 17-21, jan. 2011. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=8EhGBQAAQBAJ&pg=PA18&dq=Hist%C3%B3ria+da+poesia:+o+ber%C3%A7o+da+poesia&source=bl&ots=ors2eUwtYv&sig=c9OccK73FLrDQAQDRdsdALOUhhi&hl=pt-BR&sa=X&output=reader&pg=GBS.PA18> Acesso em: 14 out. 2021.

FREITAS, Reginaldo Aparecido de. Sertão mundo Território mito-poético cultural de Ariano Suassuna. Letras/ Literatura **Dissertação**, 2010. Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura (UFSC), 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/93490/284938.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 15 jan. 2021

FREYRE, Gilberto. **Nordeste**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2013. Disponível em: <https://grudars.files.wordpress.com/2019/02/nordeste-gilberto-freyre.pdf> Acesso em: 17 out. 2021.

GODOY, Arilda Schmidt. Pesquisa qualitativa: tipos fundamentais. **Revista de Administração de Empresas** [online]. 1995, v. 35, n. 3. pp. 20-29. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0034-75901995000300004> Acesso em: 20 fev. 2022

GOETHE, J. W. **Fausto**. Rio de Janeiro: W.M. Jackson Inc., 1948.

GOMES, Paulo Cesar. O elo entre a Igreja do Rosário e a Pedra do Reino. Viagem ao passado. **Blog Farol de notícias**. Campina Grande, p. 1, 25 out. 2021. Disponível em: <https://faroldenoticias.com.br/o-elo-entre-a-igreja-do-rosario-em-st-e-a-tragedia-da-pedra-do-reino/> Acesso em: 4 out. 2021.

GUIMARÃES ROSA, J. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

HALL, Edward. T. **Beyond culture**. New York: Anchor Books. Chicago, 1989. Disponível em: https://monoskop.org/images/6/60/Hall_Edward_T_Beyond_Culture.pdf Acesso em: 10 jan 2022.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução Manoel Odorico Mendes e prefácio de Henrique Alves de Carvalho. Digitalização do Vol. XXI dos Clássicos Jackson 1950. Exemplar da Harvard College Library digitalizado por Google disponível no Google Books, 2009. Disponível em: <https://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/iliadap.pdf> Acesso em: 3 nov. 2021.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2000. Disponível em: http://jnsilva.ludicum.org/Huizinga_HomoLudens.pdf Acesso em: 23 out. 2021.

IPHAN. Dossiê de Registro Literatura de Cordel. **Ministério da Cultura Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional** – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP BRASÍLIA, 2018. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_Descritivo\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_Descritivo(1).pdf) Acesso em: 16 jan 2022

IPHAN. O TOQUE DOS SINOS EM MINAS GERAIS tendo como referência São João del-Rei e as cidades de Ouro Preto, Mariana, Catas Altas, Congonhas do Campo, Diamantina, Sabará, Serro e Tiradentes. **DOSSIÊ DESCRITIVO** Brasília – 2009 Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie%20toque%20dos%20sinos\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie%20toque%20dos%20sinos(1).pdf) Acesso em: 16 jan 2022

KERSCH, Teresinha de Oliveira Ledo. Os tons do trágico em Ariano Suassuna: uma leitura de Uma mulher vestida de sol. Literatura/Poética/ Performance, recepção e leitura; **Dissertação**, 2012 Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária (PUC), 2012 Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/14692> Acesso em: 15 jan. 2021

KRAMSCH, Claire. **Cultura no ensino de língua estrangeira**. Bakhtiniana, São Paulo, 12 (3): 134-152, Set./Dez. 2017. Tradução de Culture in Foreign Language Teaching, publicado no Iranian Journal of Language Teaching Research (<http://www.urmia.ac.ir/ijltr>), v. 1, n. 1, 2013. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/bak/a/8B3QB3FB5Nv7KFZRmrXrS5H/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 12 jan 2022.

LEITE, Sylvia. Ilumiara Jaúna: a literatura de Ariano gravada em pedra. **Lugares de Memória**. P. 1. 06 de junho de 2019. Disponível em: <https://lugaresdememoria.com.br/2019/06/ilumiara-jauna-a-literatura-de-ariano-gravada-em-pedra.html> Acesso em: 2 nov. 2021.

LINS, Juliana; VICTOR, Adriana. **Ariano Suassuna: um perfil biblio- gráfico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/nx85n> Acesso em 28 jan 2022.

LUCIANO, Aderaldo. **Apontamentos para uma história crítica do cordel brasileiro**. Rio de Janeiro; São Paulo: Edições Adaga; Luzeiro, 2012.

LUCIANO, Aderaldo. Literatura de cordel, literatura brasileira. **Revista Cultura Crítica**, São Paulo, p. 32-37, jul./dez. 2007.

MADRUGA, WODEN. As cabras de Ariano. **Jornal de WM**. Natal. p. 1, 20 dez. 2015. Disponível em: <http://www.tribunadonorte.com.br/noticia/as-cabras-de-ariano/333583> Acesso em: 17 out. 2021.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. Nosso trabalho vocabular. In: SCHNAIDERMAN, Boris. **A Poética de Maiakóvski através de sua Prosa**. Editora Perspectiva, Coleção Debates Dirigida por J. Guinsburg. 1984. Disponível em: https://monoskop.org/images/0/02/Schnaiderman_Boris_A_poetica_de_Maiakovski_1971_1984.pdf Acesso em: 22 set. 2021

MAIOLI, Juliana Bevilacqua. Aspectos da literatura de cordel em A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna / Juliana Bevilacqua Maioli. Assis, 2008. **Dissertação de Mestrado** – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, 2008. Disponível: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/94098/maioli_jb_me_assis.pdf?sequence=1&isAllowed=y Acesso em: 15 jan. 2021

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária: Poesia**. 9. Ed. São Paulo: Cultrix, 1984.

MOISÉS, Massaud. **Literatura: mundo e forma**. São Paulo: Cultrix, 1982.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **O Pai, o Exílio e o Reino: A poesia armorial de Ariano Suassuna**. Recife: UFPE, 1999. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=YPbsO1CQauMC&lpg=PA189&dq=ivan%20neves%20pedrosa%20ariano%20suassuna&hl=pt-BR&pg=PA190#v=onepage&q=babil%C3%B4nia&f=false> Acesso em: jan. 2022

NEWTON JÚNIOR, Prefácio. 1998. In: **Poemas**. Seleção, organização e notas de Carlos Newton Júnior. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1999.

NEWTON, JÚNIOR. **Verdade e verossimilhança**. Correio das Artes, João Pessoa, n. 08, p. 38-39, Out. 2011.

NÓBREGA JÚNIOR, Joabson Santos. A Problemática do Processo Erosivo da Falésia do Cabo Branco - PB. 2016, **Monografia**. João Pessoa Curso de Graduação em Engenharia de Civil – CGEC. Centro de Tecnologia. Universidade Federal da Paraíba, 2016. Disponível em: <http://ct.ufpb.br/ccec/contents/documentos/tccs/2015.2/a-problematica-do-processo-erosivo-da-falesia-do-cabo-branco-pb.pdf> Acesso em: 3 nov. 2021.

OLIVEIRA, Fábio José Santos de. No lugar dos pastores: sobre algumas obras esparsas de Ariano Suassuna. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros** [online]. 2020, n. 75 pp. 94-109. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i75p94-109> Acesso em: 15 jan. 2021

OLIVEIRA, Davi. Cartas na Bíblia: uma análise do gênero textual. ACTA Científica - Ciências Humanas 2º Semestre – 2006. Disponível em: [https://www.google.com/search?q=Oliveira+\(2006%2C+p.+59\)%2C+as+ep%C3%ADstolas+se+constituem+mediante+tr%C3%AAs+modalidades%2C+%E2%80%9Ca\)+a+ep%C3%ADstola+ou+carta%2C+em+verso&oq=Oliveira+\(2006%2C+p.+59\)%2C+as+ep%C3%ADstolas+se+constituem+mediante+tr%C3%AAs+modalidades%2C+%E2%80%9Ca\)+a+ep%C3%ADstola+ou+carta%2C+em+verso&aqs=chrome..69i57j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8#](https://www.google.com/search?q=Oliveira+(2006%2C+p.+59)%2C+as+ep%C3%ADstolas+se+constituem+mediante+tr%C3%AAs+modalidades%2C+%E2%80%9Ca)+a+ep%C3%ADstola+ou+carta%2C+em+verso&oq=Oliveira+(2006%2C+p.+59)%2C+as+ep%C3%ADstolas+se+constituem+mediante+tr%C3%AAs+modalidades%2C+%E2%80%9Ca)+a+ep%C3%ADstola+ou+carta%2C+em+verso&aqs=chrome..69i57j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8#)

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 5ª Ed.,. 9ª reimpressão 2006. Disponível em: <http://www.unirio.br/cchs/ess/Members/rafaela.ribeiro/identidade-e-cultura-no-brasil-2021-1-ere/texto-2-renato-ortiz-cultura-brasileira-e-identidade-nacional/view> Acesso em: 10 jan 2022.

PAULA, L. de, & TEIXEIRA, L. P. (2021). **As barbies pelo Porta dos fundos**. *EntreLetras*, 12(1), 345-369. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/12393> Acesso em: 23 fev. 2022.

PAZ, O. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1996. Disponível em: https://dtllc.fflch.usp.br/sites/dtllc.fflch.usp.br/files/PAZ_Verso%20e%20Prosa.pdf Acesso em: 21 out. 2021

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. (Trad. Olga Svary) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PONZIO, Augusto. **A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea**. São Paulo: Contexto, 2009.

QUEIROZ, Tereza Aline Pereira de. Mimetismo e Recriação do Imaginário Medieval em Auto da Compadecida de Ariano Suassuna e em La Diestra de Dios Padre de Enrique Buenaventura. **Revista Brasileira de História** [online]. 1998, v. 18, n. 35. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-01881998000100004> Acesso em: 15 jan. 2021

RAMALHO, Fabíula Martins. Ariano Suassuna: um pensador no teatro brasileiro análise da trajetória intelectual do dramaturgo e da peça Farsa da boa preguiça. **Dissertação**. Universidade de Brasília. Instituto de Letras Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Brasília, 2012. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/11660> Acesso em: 08 fev. 2022.

RODRIGUES, Daniella Carneiro Libânio. A arte segundo Ariano Suassuna: a intermedialidade e a poética armorial. **Dissertação de Mestrado**. 2015. Minas Gerais.

Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - PÓS-LIT, 2015. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-9UYL78/1/disserta_o_daniella_libanio.pdf Acesso em: 15 jan. 2021

ROHLING, N. **As bases epistêmicas da análise dialógica do discurso na pesquisa qualitativa em linguística aplicada**. L&S Cadernos de Linguagem e Sociedade, v. 15, p. 44-60, 2014. Disponível em: <https://proceedings.ciaiq.org/index.php/CIAIQ/article/view/423> Acesso em: 20 fev. 2022.

ROMERO, Sílvio. **Estudos sobre a poesia popular no Brasil**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, Aracaju, 1977. Governo do Estado de Sergipe. (Coleção Dimensões do Brasil, 8) Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6851> Acesso em: 25 fev. 2022.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1986.

SALAZAR, Jussara, Ariano Suassuna in Suplemento Literário de Minas, Belo Horizonte: **Imprensa Oficial de Minas Gerais**, 2000. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/25920/Dissert%20FINAL.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 14 fev.. 2022.

SANTIAGO, Silviano. Situação de Ariano Suassuna. In: SUASSUNA, Ariano. **Seleção em prosa e verso**. Organização Silviano Santiago; ilustrações Zélia Suassuna. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. (Org.) **Dicionário Literário da Paraíba**. João Pessoa, A União, 1994.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Cadernos de Literatura brasileira**. (Orgs.) Brasília, Instituto Moreira Sales, 2000.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda de Poética Popular**: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Editora Unicamp, SP, 2009.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Prefácio. In: _____. **História do rei degolado nas catingas do sertão** – ao sol da Caetana. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/Hist%C3%B3ria_d_o_rei_degolado_nas_catingas.html?id=p0tAAAYAAJ&redir_esc=y Acesso em: 16 out. 2021.

SARAIVA, Arnaldo. **Folhetos de cordel e outros da minha coleção**. Porto: Biblioteca Municipal Almeida Garrett, 2006.

SARAIVA, Arnaldo. **Textos institucionais da exposição Folhetos de Cordéis Portugueses** – Coleção Arnaldo Saraiva, 2017, Belo Horizonte

SCHNAIDERMAN, Boris. **A Poética de Maiakóvski através de sua Prosa**. Editora Perspectiva, Coleção Debates Dirigida por J. Guinsburg. 1984.

SCHNAIDERMAN, Boris. Bakhtin 40 graus: uma experiência brasileira. In: Brait, Beth (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Editora Unicamp, 2005.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Texto Integral; Tradução: José Antonio de Freitas. – São Paulo: Martin Claret, 2010.

SILVA JÚNIOR, Silvio Nunes da. Abordagem qualitativa, pesquisa colaborativa e verdades pravdas sobre ensino de língua portuguesa. **Revista Letras Raras**, [S.l.], v. 10, n. 2, p. Port. 269-277, maio 2021. Disponível em:

<http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/2098/1536> Acesso em: 20 fev. 2022.

SILVA, Mara Cláudia de Oliveira. A leitura do Cordel nas aula de Língua Portuguesa no Ensino Médio. **Dissertação**. Universidade de Taubaté, UNITAU, Taubaté, 2008. Disponível em: http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Dissertacoes/disserta_121_140/Mara_Silva.pdf Acesso em: Acesso em: 17 jan. 2022

SIMÕES, Ester Suassuna A morte, o feminino e o sagrado: uma leitura intersemiótica das iluminogravuras de Ariano Suassuna / Ester Suassuna Simões. – 2016. 166 f.: il., fig. Orientadora: Ermelinda Maria Araújo Ferreira. **Dissertação** (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2016. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/19647/1/Dissert_EsterSim%c3%b5es-BC.pdf Acesso em: 15 jan.. 2021

SOUSA, Emilene Leite de. “Quem pode mais do que Deus?”: As crianças capuxu e suas experiências com os malassombros. **Mana** [online]. 2021, v. 27, n. 1. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1678-49442021v27n1a205> Acesso em: 2 nov. 2021.

SOUZA, Geraldo Tadeu. Boris Schnaiderman e Mikahil M. Bakhtin. Bakhtiniana: **Revista de Estudos do Discurso** [online]. 2016, v. 11, n. 3 pp. 233-247. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2176-457328883> Acesso em: 18 set. 2021.

SUASSUNA, Ariano. Entrevista. Ariano Suassuna - Imagem da Palavra - Parte 1. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RFJ0jvvk1AU> Acesso em: 22 fev. 2022.

SUASSUNA, Ariano. Entrevista. Ariano Suassuna – Sangue Latino – Canal Brasil. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=42ib2FJMEwQ&t=1116s> Acesso em: 8 mar. 2022.

SUASSUNA, A., CAVALCANTI, P., CAMPOS, R. C., FORMIGA, E., BORBA FILHO, H., & DINIZ, J. C. (1997). O Nordeste e sua música . **Estudos Avançados**, 11(29), 219-240. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8981> Acesso em: 20 fev. 2022.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

SUASSUNA, Ariano. **A arte Popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Cultura, 1969 nº 2, p. 37-43.

SUASSUNA, Ariano. **A pena e a lei**. Rio de Janeiro: Agir, 1971.

SUASSUNA, Ariano. **Almanaque Armorial**. Seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SUASSUNA, Ariano. Após 10 anos afastado da literatura, o autor de "Auto da Compadecida" está escrevendo novo livro. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26 out. 1991. Entrevista. Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/leituras_16jun00.htm. Acesso em: 18 fev. 2022.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. 35ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005

SUASSUNA, Ariano. **Despedida**. **Diário de Pernambuco**, 9 ago. 1981 Disponível em: <http://www.impresso.diariodepernambuco.com.br/noticia/cadernos/viver/2015/12/despedita.html> Acesso em: 1 mar. 2022.

SUASSUNA, Ariano. Entrevista. **Palavra**, Ano I, nº 10, Jan.-Fev., pp. 1-11, 2000.

SUASSUNA, Ariano. Entrevista: Ariano Suassuna. Teresina: **Revista Hobicua**. Entrevista concedida a Douglas Machado. 2015. Disponível em: http://hobicua.com.br/docs/hob002_pedraarmorial_short.pdf Acesso em: 4 nov. 2021.

SUASSUNA, Ariano. **Farsa da boa preguiça**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2002

SUASSUNA, Ariano. **História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: romance armorial e novela romanesca brasileira – Ao sol da Onça Caetana**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1977

SUASSUNA, Ariano. **Manifesto do Movimento Armorial**. Recife: Editora da UFPE, 1974.

SUASSUNA, Ariano. **O movimento foi uma bandeira**. In: Continente Multicultural, Recife: CEPE, v.2, n. 14, fev. 2002, p. 19-20. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/index.php?view=article&catid=79:especial&id=> Acesso em: 12 fev. 2022

SUASSUNA, Ariano. **O santo e a porca**. 3ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1979.

SUASSUNA, Ariano. **Poemas**. Seleção, organização e notas de Carlos Newton Júnior. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1999.

SUASSUNA, Ariano. **Romance da Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/nssnvn5> Acesso em: 01 out. 2021.

SUASSUNA, Ariano. **Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b.

SUASSUNA, Ariano. **Seleção em prosa e verso**. Organização Silviano Santiago; ilustrações Zélia Suassuna. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

SUASSUNA, Ariano. **Sonetos de Albano Cervonegro**. Recife: edição manuscrita e iluminogravada pelo autor, 1980.

SUASSUNA, Ariano. **Uma mulher vestida de sol**. Recife: Editora. Universitária/UFPE, 1964.

SUASSUNA, Ariano. **Teatro completo de Ariano Suassuna**: Comédias; Tragédias; Entremezes, Teatro traduzido, volumes 1, 2, 3 e 4. 2. ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/ns5xvnc> Acesso em: 18 fev.. 2021.

SUASSUNA, Ariano. **O desertor de Princesa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1958.

TEZZA, Cristóvão. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/x0cx0> Acesso em: 18 fev.. 2021.

TEZZA, Cristóvão. Poesia. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin e outros conceitos-chave**. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

TIN, Emerson (Org.). **A arte de escrever cartas: Anônimo de Bolonha, Erasmo de Rotterdam e Justo Lísio**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

TODOROV, Tzvetan. Prefácio. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

TYLOR, Edward Burnett. A ciência da cultura. 2005. In: CASTRO, Celso (org.). 2005. **Evolucionismo Cultural: textos de Morgan, Tylor e Frazer**. Rio de Janeiro: Zahar. 127p. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3438847/mod_resource/content/4/CASTRO-Celso_Evolucionismo-Cultural.pdf Acesso em: 12 jan. 2022.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. (Org. e Int.: João Alexandre Barbosa – Trad. Maiza Martins de Siqueira – Posfácio. Aguinaldo Gonçalves) São Paulo: Iluminuras, 1999.

VALLE, Francisco Beltrão do. As relações entre Design e o Armorial de Suassuna / Francisco Beltrão do Valle, - Rio de Janeiro, 2008. **Dissertação** (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial, 2008. Disponível em: http://www.um.pro.br/prod/_pdf/001011.pdf Acesso em: 15 jan. 2021

VAZ, Renata Magalhães. Prosa e Poesia em Prosas Seguidas de Odes Mínimas. **Revista Visão Acadêmica**. Universidade Estadual de Goiás, 10/2010. Disponível em: <https://docs.academicoo.com/user/revistavisaoacademica/prosa-e-poesia-em-prosas-seguidas-de-odes-minimas-jose-paulo-paes.PDF> Acesso em: 18 fev. 2022.

VIANA, Janielly Santos de Vasconcelos. O discurso pedagógico do professor: uma Aula Magna de Ariano Suassuna. 2014. **Monografia** (Licenciatura em Letras – Habilitação em Língua Portuguesa) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas –DLCV, Universidade Federal da Paraíba – UFPB, João Pessoa, 2014.

VIANA, Janielly Santos de Vasconcelos. As relações dialógicas no Romance A história do amor de Fernando e Isaura. 2017. **Dissertação de Mestrado**. Programa de Pós-graduação em Linguística – PROLING, Universidade Federal da Paraíba – UFPB, João Pessoa, 2017.

VICENTE, Gil. **Auto da Barca do Inferno**. Porto Alegre: L & PM Pocket, 2012.

VIGOTSKI, L. S. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VOLÓCHINOV, Valentin. **A palavra na vida e a palavra na poesia: Ensaios, artigos, resenhas e poemas**. Organização, tradução, ensaio introdutório e notas de Sheilla Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2019.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Tradução, notas e glossário de Sheilla Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. 1.ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

APÊNDICES

Apêndice 1 - Artigos Base de dados: *Scielo*.

Artigos – Artigos Base de dados: <i>Scielo</i> . Palavras-chave: Ariano Suassuna. Poemas. O pasto incendiado.			
AUTOR/TÍTULO/ANO	OBJETIVO	METODOLOGIA	RESULTADOS/DISCUSSÕES
OLIVEIRA, Fábio José Santos de. No lugar dos pastores: sobre algumas obras esparsas de Ariano Suassuna. Literatura e Hermenêutica Scielo, 2020 Rev. Inst. Estud. Bras. n.75 São Paulo. Jan./Apr. 2020 Epub May 15, 2020.	Analisar algumas gravuras de Suassuna, principalmente uma intitulada “O presépio e nós – Poema de Natal”, que o escritor produziu seguindo os moldes do que ele mesmo nomeava como iluminogravura. (OLIVEIRA, 2020)	O percurso metodológico consiste na análise de duas versões da iluminogravura “O presépio e nós – Poema de Natal”, verificando pequenas diferenças entre versões, a partir de uma análise hermenêutica. (OLIVEIRA, 2020)	“No presépio desse poema de Natal entra ele, entramos “nós”, [...] E todos entram, com suas alegrias e suas dores, num folgado erudito de um período de festa natalina, com a indumentária e o brilho próprios da sabedoria criativa e anônima do povo. E tudo isso, que compõe o principal da obra de Suassuna. “O presépio e nós – Poema de Natal” é uma síntese perfeita.” (OLIVEIRA, 2020)
DIAS, André. Literatura brasileira e dramaturgia nacional: fronteiras e passagens. Literatura Comparada Scielo, 2020 Revista Brasileira de Literatura Comparada Abr 2020, Volume 22 Nº 39 Páginas 148 - 161	“Discutir a situação das fronteiras e passagens da literatura brasileira e da dramaturgia nacional, pela análise das peças: O noviço, de Martins Pena, Auto da compadecida, de Ariano Suassuna e Eles não usam black-tie, de Gianfrancesco Guarnieri”. (DIAS, 2020)	“Empreender uma análise de uma amostra significativa do teatro brasileiro, a fim de compreendermos como a dramaturgia nacional pode colocar um país em cena; observar as possibilidades e riquezas literárias das obras dramáticas” (DIAS, 2020)	“A incursão nas obras teatrais aqui analisadas dá bem a dimensão de como o teatro nacional ajuda a compreender o país em suas diferentes latitudes. Elas, além de auxiliarem na compreensão do país a partir de novas perspectivas culturais, nos ofereceram também a oportunidade de avaliar a necessidade premente da aproximação do Teatro com a área de Letras.” (DIAS, 2020)
CAZUMBÁ, Renailda Ferreira; SILVA, Edvania Gomes da. Quaderna, personagem-mosaico d' A pedra do reino e a construção de memória sincrônica no romance Literatura e Narratividade Scielo, 2017 Texto Teóricos • Let. Hoje 52 (2) • Apr-Jun 2017	“Analisar a personagem Quaderna, um dos componentes-chave desse romance, com base na ideia de este se constitui em uma personagem-mosaico, a partir da qual o romance de Suassuna agrega várias visões de Brasil e constrói memória sobre o aspecto histórico e	Análise das composições narrativas	“Quaderna, por sua postura crítica e autoconsciente, de intrusão na trama e, ainda, o narrador que é responsável pela autoconstrução, participa do vasto painel das personagens complexas da literatura brasileira”. (CAZUMBÁ; SILVA, 2017)

	político do país a partir de 1930.” (CAZUMBÁ; SILVA, 2017)		
QUEIROZ, Tereza Aline Pereira de. Mimetismo e Recriação do Imaginário Medieval em Auto da Compadecida de Ariano Suassuna e em La Diestra de Dios Padre de Enrique Buenaventura. Dramaturgia, Literatura e Narrativas Medievais. Scielo, 1998 Dossiê: Arte e Linguagens • Rev. Bras. Hist. 18 (35) • 1998	“Discutir, a partir da análise das peças teatrais Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna, e La Diestra de Dios Padre, de Enrico Buenaventura, a presença do imaginário medieval ibérico no continente americano” (QUEIROZ, 1998)	Análise das composições narrativas medievais e intertextualidades.	“Recriam uma herança cultural; mas não sugerem claramente uma via de superação dos impasses e contradições sociais e culturais a que aludem; o maravilhoso, a intervenção mágica, divina, acabam talvez por bloquear uma sugestão concreta, política”. (QUEIROZ, 1998)

Fonte: A autora (2021)

Apêndice 1 - Dissertações e Teses

Teses e dissertações - Repositório Institucional UNESP Palavras-chave: Ariano Suassuna. Pasto incendiado. Poemas. Bakhtin.			
AUTOR/TÍTULO ANO/PROGRAMA	OBJETIVO	METODOLOGIA	RESULTADOS/DISCUSSÕES
MAIOLI, Juliana Bevilacqua. Aspectos da literatura de cordel em A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna. Letras/ Literatura Dissertação, 2002 Programa de Pós-graduação em Letras - FCLAS (UNESP)	“Mostrar como, a partir do procedimento paródico e da carnavalização, temas e técnicas da literatura de cordel passam a integrar o espaço romanesco de A pedra do reino, contribuindo, deste modo, para a criação de uma forma de expressão literária capaz de promover a valorização dos aspectos da cultura popular nordestina, ao mesmo tempo em que estimula o questionamento acerca de determinados padrões culturalmente instituídos pela sociedade burguesa”. (MAIOLI, 2002)	O caminho metodológico é descrito pelo percurso de desenvolvimento da pesquisa. “Desta maneira, à luz das teorias elaboradas por Linda Hutcheon e Mikhail Bakhtin, sobre a paródia e a carnavalização, respectivamente, observamos como se dá o mecanismo de recriação dos elementos do cordel no interior do romance, contexto em que são “refuncionalizados”, passando, assim, a adquirir uma dimensão mais plurissignificativa.” (MAIOLI, 2002)	“É possível entrever como o material-bruto advindo da cultura popular nordestina parece ter sido lapidado de modo semelhante a uma pedra preciosa, para enfim, enriquecer, com o brilho de sua beleza, o universo multifacetado de A pedra do reino. A reinvenção dos aspectos folhetescos contribui para a criação de uma nova forma de representação artística que, pretensamente “livre” das convenções estéticas, é capaz de subverter os padrões consagrados, propondo a abertura de caminhos alternativos para o processo de criação literária.” (MAIOLI, 2002)
VOGADO, Eguimar Simões. Metaficção e história na espiral narrativa de Ariano Suassuna:	“Analisar o Romance A Pedra do Reino sob dois prismas, ressaltando o caráter ambíguo presente na narrativa, responsável por provocar a	“A pesquisa sobre o Romance da Pedra do Reino, de Ariano Suassuna, teve como ponto de partida a constatação da ocorrência de dois	“Nessa zona de transição verificamos que, ao lado da narrativa de aspecto linear, ocorre uma segunda, de caráter poético, que utiliza a alegoria como meio de expressão e que, contrariamente ao que acontece

leitura poético-alegórico do Romance da Pedra do Reino. Letras/ Literatura Tese, 2008 Programa de Pós-graduação em Estudos Literários - FCLAR (UNESP)	sensação de estranhamento no leitor. O primeiro é a circularidade da narrativa. O segundo recurso utilizado pelo autor é o chamado efeito abissal”. (VOGADO, 2008)	fenômenos literários. O primeiro é a circularidade da narrativa que se dá de maneira imperfeita, isto é, ela não se completa devido à ausência dos acontecimentos que antecedem a condição presente do protagonista e narrador. O segundo recurso utilizado pelo autor é o chamado efeito abissal, capaz de estreitar a distância entre o narrador e uma segunda instância narrativa, que ora denominamos o autor implícito, expressão tomada por empréstimo a Todorov, ora como “a instância poética”, o “duplo do narrador” ou, simplesmente, “o outro””. (VOGADO, 2008)	com aquela, apresenta uma forma perfeita. Nossa pesquisa revelou que os três gêneros literários presentes na narrativa, a epopeia, a tragédia e a narrativa poética não são apenas paralelos, mas confluente. Nessa confluência, torna-se evidente o processo de auto-superação experimentado pelo Poeta que revela, assim, o sentido alquímico e nietzschiano de sua visão poético-sebastianista”. (VOGADO, 2008)
---	---	---	---

Teses e dissertações - **Repositório Institucional (TEDE) UFPB**

Palavras-chave: Ariano Suassuna. Pasto incendiado. Poemas. Bakhtin.

AUTOR/TÍTULO ANO/PROGRAMA	OBJETIVO	METODOLOGIA	RESULTADOS/DISSCUSSÕES
ALBUQUERQUE, M. E. B. C. de. Literatura popular de cordel: dos ciclos temáticos à classificação bibliográfica Semiótica greimasiana; Letras; Literatura Tese, 2011 Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPB)	“Analisar os temas tratados na literatura popular de cordel, visando à expansão da classe de literatura nas classificações bibliográficas, partindo da hipótese de que as classificações propostas por vários estudiosos da área, denominadas de ciclos temáticos, possibilitariam esta expansão. (ALBUQUERQUE, 2011)	Os mais de mil duzentos e cinquenta folhetos foram selecionados aleatoriamente do acervo composto por cinco mil cordéis do Centro de Documentação do Programa de Pesquisa em Literatura Popular da Universidade Federal da Paraíba. Deste corpus, foram analisadas obras de trezentos e quarenta e cinco poetas, entre os mil e setenta e três autores que figuram neste acervo. (ALBUQUERQUE, 2011)	A análise dos folhetos de cordel possibilitou a identificação e extração das figuras que conduziram aos temas, gerando vinte e sete classes temáticas que irão compor a classe de Literatura Popular nas classificações bibliográficas: Agricultura, Biografias e Personalidades, Bravura e Valentia, Cidade e Vida Urbana, Ciência, Contos, Crime, Cultura, Educação, Esporte, Erotismo, Feitiçaria, Fenômeno Sobrenatural, História, Homossexualismo, Humor, Intempéries, Justiça, Meio Ambiente, Moralidade, Morte, Peleja, Poder, Político e Social, Religião, Romance, Saúde e Doença. (ALBUQUERQUE, 2011)

Teses e dissertações - **Biblioteca Digital – Teses e Dissertações (TEDE) PUC**

Palavras-chave: Ariano Suassuna. Pasto incendiado. Poemas. Bakhtin.

AUTOR/TÍTULO ANO/PROGRAMA	OBJETIVO	METODOLOGIA	RESULTADOS/DISSCUSSÕES
KERSCH, Teresinha de Oliveira Ledo	“Aprender, em Uma mulher vestida de sol, de Ariano Suassuna, a construção do Trágico	Percurso metodológico: “Busca de fontes orais, memórias. 1- fortuna crítica, 2- visão	“A obra de Suassuna não dialoga apenas com os textos canônicos da literatura universal, mas também com a cultura popular,

Os tons do trágico em Ariano Suassuna: uma leitura de Uma mulher vestida de sol Literatura/ Poética/ Performance, recepção e leitura; Dissertação, 2012 Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária (PUC)	e a intenção performática de uma voz poética que inscreve o corpo do leitor no texto”. (KERSCH, 2012)	suassuniana a respeito da obra Uma mulher vestida de sol; análise de imagens míticas; Análise das induções cênicas e dos diálogos; entrevistas com Ariano Suassuna”. (KERSCH, 2012)	com textos como folhetos de cordel, almanaques, rezas, cantorias. Os resultados da pesquisa ressaltam que a intenção de performance da peça amplia-se pela valorização dos elementos vocais, oriundos da cultura popular”. (KERSCH, 2012)
BANCO DE TESES E DISSERTAÇÕES DA CAPES Palavras-chave: Ariano Suassuna. Pasto incendiado. Poemas. Bakhtin.			
AUTOR/TÍTULO ANO/PROGRAMA	OBJETIVO	METODOLOGIA	RESULTADOS/DISSCUSSÕES
SIMÕES, Ester Suassuna. A morte, o feminino e o sagrado: uma leitura intersemiótica das iluminogravuras de Ariano Suassuna. Letras/ Literatura; Semiótica Dissertação, 2016 Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPE)	“Propor uma leitura intersemiótica desses dois álbuns, intitulados Dez Sonetos Com Mote Alheio e Sonetos de Albano Cervonegro, a partir de três temas fundamentais: a morte, o feminino e o sagrado”. (SIMÕES, 2016)	Metodologia própria “A criação de um “inventário simbólico” de todas as iluminogravuras, um espaço em que estivessem listados e agrupados os símbolos recorrentes nesses trabalhos”. (SIMÕES, 2016)	“Construiu-se um “inventário simbólico”, em que ficou clara a significativa recorrência simbólica tanto no âmbito pictórico quanto no âmbito lexical das iluminogravuras. Essa recorrência também existe nas demais produções de Suassuna, que, em verdade, unem-se em uma grande obra sistêmica, da qual as iluminogravuras são verdadeiros emblemas”. (SIMÕES, 2016)
ALMADA, Daniella Carneiro Libanio de. A arte segundo Ariano Suassuna: a intermedialidade e a poética armorial Literatura Comparada;	“Apresentar e discutir alguns exemplos das criações artísticas, com enfoque na obra artística de Ariano Suassuna, em especial nas iluminogravuras, bem como nas criações e recriações de artistas armoriais contemporâneos” (ALMADA, 2015)	“Delimitação do conceito de poética armorial, enfatizando seu aspecto programático e sua ligação quase indissociável com a persona Suassuna; Principais reflexões suassunianas sobre o conceito de arte, na tentativa de esboçar uma teoria da arte segundo Ariano Suassuna; Apresentação das produções	“A busca pela integração entre as artes é um pressuposto do Movimento Armorial, seguido pelos artistas armoriais de todas as fases e, em especial, na obra de Ariano Suassuna, um multiartista preocupado em estabelecer um diálogo entre as diversas formas artísticas, de modo que elas “conversem entre si”, como ele tantas vezes afirmou. Isso

Desing; Intermedialidade Dissertação, 2015 Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (UFMG)		artísticas de Suassuna desde a sua formação como artista plástico, buscando encontrar os momentos que provavelmente despertaram seu olhar para a proposta armorial de integração entre as artes. (ALMADA, 2015)	se observa de modo claro em suas iluminogravuras, que se situam na confluência entre a literatura e as artes visuais. (ALMADA, 2015)
VALLE, Francisco Beltrao do. As Relações entre Design e o Armonial de Suassuna. Desing Dissertação, 2013 Programa de Pós-Graduação em Design (UERJ)	“Estudar as produções visuais de Ariano Suassuna, relacionadas ao Movimento Armorial, relevantes para o campo do Design” (VALLE, 2013)	“Estudo do Movimento Armorial com ênfase em propostas de artes visuais e design, a partir da produção visual, discurso e objetivos de Ariano Suassuna; Contextualização histórica e aproximação ao universo intelectual de Suassuna; a formação da sua imagética armorial; Análise das iluminogravuras (poesias ilustradas) de Suassuna e de seu Alfabeto Sertanejo, projeto de fonte tipográfica inspirado em ferros-de-marcas-boi do Sertão do Nordeste brasileiro; Seleção de projetos de design relacionados ao Armorial, com atenção especial àqueles que fazem uso de fontes tipográficas inspiradas nos ferros-de-marcas-boi”. (VALLE, 2013)	“Em Suassuna, é latente a unidade e coerência de suas enunciações visuais. Elas se encontram pedagogicamente conectadas à sua produção literária, podendo ser estendido a toda sua produção artística, apoiadas no discurso que defende. A concepção tipográfica de Suassuna sugere também outras leituras, no sentido de basear-se, ao projetar, em manifestações de Design não convencionais, como poderia ser o caso das marcas poveiras, fenômeno litorâneo português que apresenta certa familiaridade, no tocante às características heráldicas e formais, se comparadas aos ferros sertanejos”. (VALLE, 2013)
FREITAS, Reginaldo Aparecido de. Sertão mundo Território mitopoético cultural de Ariano Suassuna. Letras/ Literatura Dissertação, 2010 Programa de Pós-Graduação em Literatura (UFSC)	“Localizar a postura cultural suassuniana como resquício de um discurso mistificador próprio do período romântico, principalmente através da idealização de um espaço intocado, que preservaria uma suposta “essência de uma brasilidade incontaminada””. (FREITAS, 2010)	“Percurso metodológico: Percorrendo territórios arcaicos; A dureza do cactus versus a doçura da cana; Contra o marasmo oficial; O território mítico-poético; Cosmovisão sertaneja; Uma heráldica sertaneja; O espírito mágico dos folhetos; Imagem da palavra; O universo em uma folha de papel.” (FREITAS, 2010)	“O Sertão acaba se constituindo o personagem principal dentro da produção artística de Ariano Suassuna. É esse mundo, ao mesmo tempo real e mítico que predominará na estética armorial do autor paraibano. Uma paisagem nordestina e sertaneja marcada pela dureza e aridez da terra. É no trabalho com as iluminogravuras que vamos perceber, igualmente, a influência que a arte heráldica exerce na obra suassuniana, que vê esse tipo de arte aqui no Brasil com uma característica inteiramente popular ao invés de burguesa”. (FREITAS, 2010)

Fonte: A autora (2021)